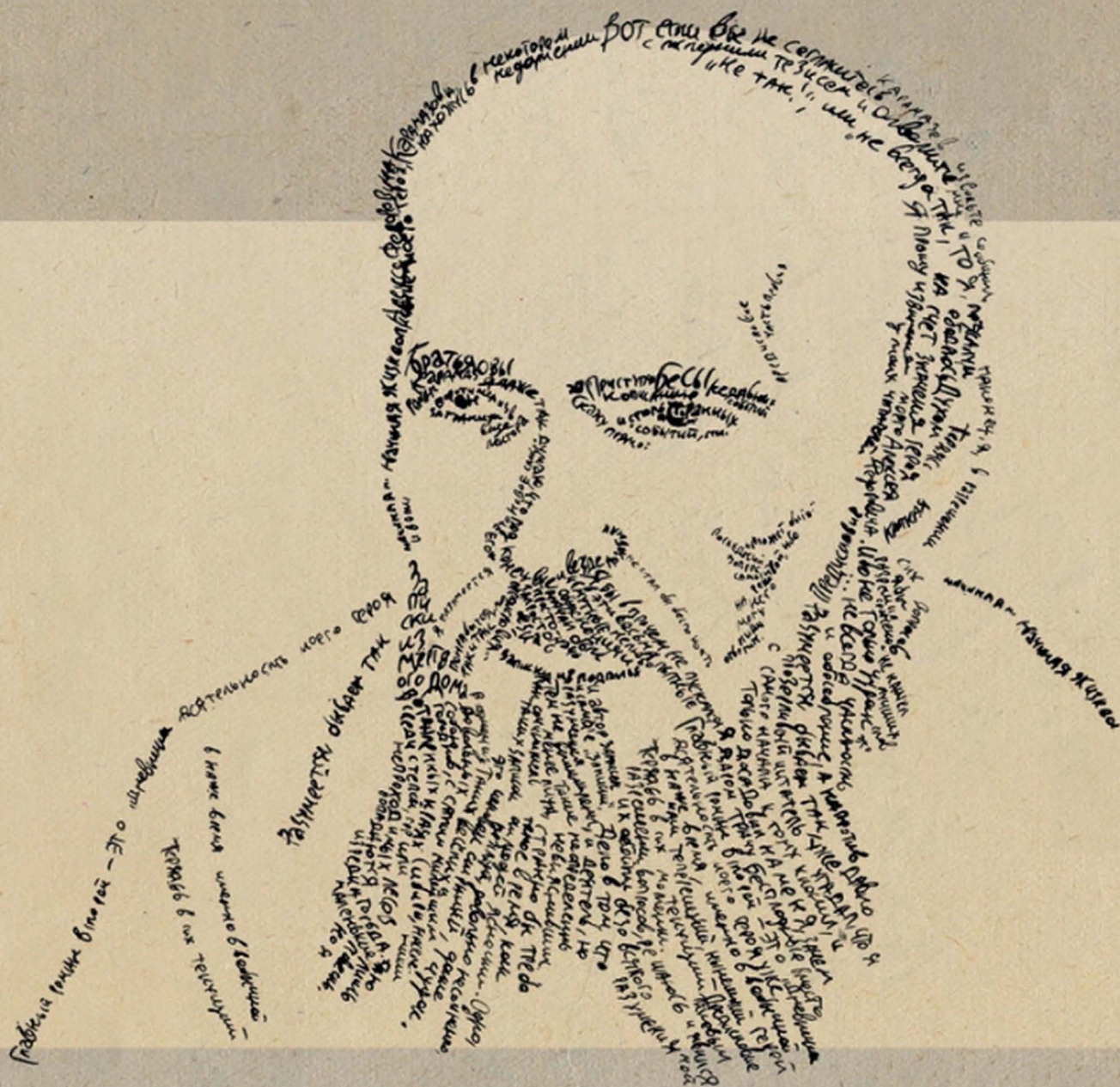




Льюис Бэгби

Первые слова

О предисловиях Достоевского



Льюис Бэгби

•

Первые слова

О предисловиях
Ф. М. Достоевского



Academic Studies Press

БиблиоРоссика

Бостон / Санкт-Петербург

2020

УДК 82.02
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Б97

Перевод с английского Е. А. Цыпина

Серийное оформление и оформление обложки Ивана Граве

Бэгби Л.

Б97 Первые слова: о предисловиях Ф. М. Достоевского / Льюис Бэгби; [пер. с англ. Е. Цыпина]. — СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. — 272 с. — (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistika»).

ISBN 978-1-6446931-6-2 (Academic Studies Press)

ISBN 978-5-6043579-4-1 (БиблиоРоссика)

Исследование посвящено малоизученной в литературоведении теме — использованию предисловий в творчестве Ф. М. Достоевского. Предисловия в его творчестве появляются только после ссылки и предпосланы самым сложным произведениям — «Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья», «Бесы», «Братья Карамазовы» и «Кроткая». Л. Бэгби предлагает ответ на вопрос о функции этих паратекстов, их построении, взаимодействии с последующим текстом, демонстрируя применяемые Достоевским приемы виртуозного кодирования и декодирования смыслов.

УДК 82.02
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-1-6446931-6-2
ISBN 978-5-6043579-4-1

© Оформление и макет, ООО «БиблиоРоссика», 2020
© Е. А. Цыпин, перевод с английского, 2020
© Academic Studies Press, 2016

*Настоящее исследование посвящено
Донне Питерс Бэгби*

*Светлой памяти Гровера С. Бэгби
(1916–2010)*

и

*Дороти Уотерс Бэгби
(1917–2010)*

Они очень ждали эту книгу

Хочется разоблачить Достоевского, прямо
спросив: «Кто это говорит?»

Джон Джонс, «Достоевский»

На этот раз помещаю «Записки одного лица».
Это не я; это совсем другое лицо. Я думаю,
более не надо никакого предисловия.

Ф. М. Достоевский, «Бобок»

Слова благодарности

Многолетний труд неизбежно требует участия немалого количества людей и учреждений. Я бы хотел выразить благодарность за помощь и поддержку своим коллегам: Элизабет Череш Аллен, которая при работе над этой книгой и другими трудами о Ф. М. Достоевском побуждала меня полагаться не только на размышления, но и на интуицию в моих попытках добраться до сути, а также Джину Фицджеральду, моему другу и коллеге на протяжении долгих сорока лет, за его проницательные суждения об образе рассказчика и строении субъекта у Достоевского. Их идеи оказались очень ценными для меня. Я также выражаю признательность моему другу и коллеге Павлу Сигалову, с которым мы более тридцати лет работали в университете Вайоминга. Его консультации по русскому языку на многое открыли мне глаза и оказались очень полезными, особенно при работе над этим проектом. Ирина Паперно, Уильям Миллз Тодд III и Борис Гаспаров оказали мне неоценимую поддержку в моих первых усилиях сдвинуть это исследование с мертвой точки, а их рекомендации относительно библиотек, издательств и критической литературы не давали мне сбиться с пути истинного. Моя особая благодарность — Виктору Бромберту, который разглядел потенциал моих первых находок в области предисловий Достоевского. Он помогал мне с публикацией в журнале «The Modern Language Review», редакцию которого я благодарю за возможность пуб-

лично высказать свои мысли о первом абзаце «Записок из Мертвого дома», а также за разрешение использовать в настоящем исследовании отрывки из той первой публикации. Я выражаю признательность Джеральду Янечеку, бывшему редактору журнала «The Slavic and East European Journal», за возможность поместить в моей книге фрагменты статьи о предисловии к роману «Братья Карамазовы».

Библиотеки Стэнфордского университета, Гуверовского института войны, революции и мира и Калифорнийского университета в Беркли, а также Нью-Йоркская публичная библиотека открыли передо мной двери и предоставили возможность работать с оригиналами рукописей и журналов. Без этих материалов у меня бы ничего не вышло. Дружелюбные и самоотверженные сотрудники отдела межбиблиотечного абонемена Вайомингского университета всегда были готовы выписать тонну томов для моего исследования. Я перед ними в неоплатном долгу. Я также выражаю благодарность Мэгги Фаррелл, бывшему директору библиотек Вайомингского университета, за то, что она сумела создать и сохранить в нашем кампусе такое замечательное, открытое для всех учреждение.

Помощь и поддержку со стороны рецензентов издательства «Academic Studies Press» Шароны Видол и Меган Викс трудно переоценить; мое исследование много выиграло благодаря острому зрению и чуткому слуху редактора Элизабет Ф. Джибалл. Работа с ней была истинным удовольствием на всем небольшом протяжении времени. Джо Пишио, редактор серии «Неизвестный XIX век» издательства «Academic Studies Press», оказал мне честь, начав эту серию моим исследованием о вступлениях Достоевского. Я ему благодарен, и не только за его доверие, но и за дружбу и горячую поддержку этого проекта. Само собой разумеется (и тем не менее я это заявляю во всеуслышание), что ответственность за его конечный результат несущу я. Итак, прочтите эту книгу, и да не постигнет вас разочарование.

За спиной каждого исследователя стоят его самые преданные друзья, и мои друзья все эти годы моих боев с ветряными мель-

ницами всевозможных типов были со мной. Спасибо за то, что не бросили меня в трудную минуту. Надежной опорой были для меня представители многих поколений моей многочисленной семьи, включая пятиюродных сестер и братьев. Я благодарю их и, на манер гоголевского Рудого Панька, приглашаю к себе на хутор послушать истории о дальних краях. В его напоенном ароматом сосен средоточии обитает великая душа. Ей я посвящаю эту книгу. Первые слова, которые я говорю каждый день, — ей и для нее. Как и последние.

Введение

Впервые я ступил на «непаханое поле» вступлений Ф. М. Достоевского много лет назад на летнем семинаре Виктора Бромберта по мировой литературе, организованном Национальным фондом гуманитарных наук в Принстонском университете. Профессор Бромберт попросил меня прокомментировать для нашей группы, состоявшей главным образом из неславистов, точность перевода «Записок из Мертвого дома» Достоевского, которым мы пользовались. Я начал с того, что сравнил первые слова оригинала и перевода. Это были слова написанного от лица вымышленного (фикционального) редактора вступления к роману-мемуарам Достоевского о жизни его протагониста на каторге в Сибири. Выполняя свое задание, я обнаружил, что перевод совершенно не соответствует оригиналу. Передать уже первый абзац на другом языке казалось неразрешимой задачей для любого переводчика: в нем закодирован вторичный нарратив, структура и образная система которого уходит корнями в фольклор. Эта структура по лингвистическим причинам не может быть передана на английском языке так, чтобы отразить и внешний, и скрытый уровни дискурса. Код скрытой части повествования о пути героя лежит в самих истоках языка Достоевского и в направлении движения, которое задают используемые им префиксы. Так начался мой путь.

Долгая и почтенная история вступлений в мировой литературе полна курьезов. Обращаясь к пристальному изучению того, как Достоевский использует вступления в своей прозе, мы погружимся в один из моментов этой истории.

Систематического исследования этого аспекта творчества Достоевского пока что не проводилось. Да, область исследования узка, но в рамках дискурса повествования вступления важны,

поскольку они представляют собой первые слова автора, «вход» в текст. Как пишет Эдвард Саид, «каждый писатель знает: выбор первых слов исключительно значим для всего произведения. Начало не только в значительной степени определяет написанное далее, но также является, в сущности, парадным входом, обращенным к читателю» [Saïd 1975: 3]. Возьмем книгу Бытия: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста» [Бт. 1: 1]¹. Вступления зачастую отсылают нас к истокам, к легендам о началах и даже к идеям о самых началах начал или по меньшей мере к их иллюзии. Что мы поймем в нарративе Евангелия от Иоанна без его философского вступления, пролегомена к рассказу о жизни Иисуса: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» [Ин. 1: 1–2]? Сравните эти выразительные вступительные слова с прозаическим, даже будничным прологом: «Слова Неемии, сына Ахалиина» [Нм. 1: 1]. Достаточно одного взгляда, чтобы понять: вступления способны на многое.

Перемотаем тысячелетия вперед и вспомним первую фразу из романа «Анна Каренина» Л. Н. Толстого, потрясающий своей лаконичностью пролог, полный глубокого смысла: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» [Толстой 1934: 3]. Сравним звучание исполненного авторитета голос Толстого с первыми словами из вступления к роману «Братья Карамазовы» Достоевского:

Начиная жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова, нахожусь в некотором недоумении. А именно: хотя я и называю Алексея Федоровича моим героем, но, однако, сам знаю, что человек он отнюдь не великий, а посему и предвижу неизбежные вопросы... [Достоевский 1976: 5].

Мы не сомневаемся, что слова Толстого представляют собой прямое обращение от лица всеведущего повествователя, в случае же Достоевского мы не уверены в этом, хотя его вступление

¹ Здесь и далее ссылки на цитаты из Библии даются по русскому Синодальному переводу. (Примеч. пер.)

и озаглавлено «От автора». Возможно, Достоевский имеет в виду другого автора, кого-то отличного от себя. Верно ли это предположение в отношении других его вступлений?

Первые слова почти всегда имеют особое значение и особо выделены, поскольку именно они вводят нас в мир текста. Более того, вводные ремарки в предисловиях — это еще одна разновидность начальных высказываний, имеющих особую ценность (иную по сравнению с теми, что находятся в основной части текста, обычно обозначенного как «Глава первая»). Дискурс, который возникает во вступлениях, представляет собой некую загадку уже потому, что занимает пространство неопределенности между позициями повествователя / рассказчика и автора. На одном конце шкалы находятся предисловия, полностью соответствующие последующему тексту, как мы видим у Толстого и (если вынести за скобки проблему авторства) в книге Бытия, Евангелии от Иоанна и Книге Неемии. На другом — предисловия, которые могут отделяться от последующего текста и отождествляться с другим онтологическим порядком; предисловия, которые могут быть менее связаны с текстом, скорее озадачивать, чем раскладывать по полочкам. Введение к «Братьям Карамазовым» является примером этой второй разновидности. Внутри этой шкалы существует много градаций. Например, в «Квартале Тортилья-Флэт» Джона Стейнбека прямое обращение автора к читателям, в котором он пренебрежительно отзывается об общепринятом подходе к художественной литературе и мнению литературных критиков, почти незаметно сменяется голосом повествователя (который существует на другом дискурсивном поле).

Предисловия всегда были объектом литературоведческих штудий, но вышедшая в наше время книга Жерара Женетта «Seuils»² является наиболее полным исследованием по сравнению с предыдущими [Genette 1997]. Женетт разработал типологию

² «Пороги» (фр.). Английский перевод этой работы опубликован под названием «Paratexts: Thresholds of Interpretation» («Паратексты: Пороги интерпретации»). (Примеч. пер.)

вступлений к художественным произведениям, которая весьма поможет в наших изысканиях, и вскоре мы к ней обратимся. Свой вклад в изучение этой темы внес Э. Саид, а также авторы множества статей о вступительных словах, знаках и символах как средствах кодирования литературных текстов. Если говорить о конкретных примерах, то знаменитые вступления А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя к их первым опубликованным прозаическим произведениям — «Повестям покойного Ивана Петровича Белкина» (1831) и «Вечерам на хуторе близ Диканьки» (1831–1832) не раз становились предметом пристального изучения.

В отличие от вступлений Пушкина и Гоголя вступления Достоевского были обойдены вниманием³. Не существует исследований его предисловий как приема в художественной прозе — как стратегии, рамки, авторской позиции. Кажется, что наиболее распространенной реакцией критиков на его вступления было замешательство. Это, безусловно, можно понять. Текст романов Достоевского таит в себе столько открытий, что предисловия теряются на их фоне. Под мощным натиском развития сюжета его введения быстро забываются. Прибавляют ли вступления Достоевского что-либо к нашему пониманию его творений? Или же связаны с ними тонкой ниточкой?⁴ Творческая мощь Достоевского настолько велика, его идеи настолько интересны, его повествования настолько увлекательны, что функциям такого второстепенного поджанра, как вступление, не нашлось места в критической литературе о творчестве Достоевского. В лучшем случае о вступлениях говорили как о чем-то случайном, а в худшем их считали бесполезным словоблудием.

В настоящем исследовании показано, что введения — это сложные, многофункциональные, разнообразные риторические явления. Перед нами литературный артефакт, требующий изу-

³ Не говоря уже о Вальтере Скотте, знаменитые предисловия к романам которого были опубликованы отдельным томом [Weinstein 1978]. См. также [Eliot 1910], [Greshman, Whitworth 1962], [Blackmur 1934] и [Демин 1989].

⁴ Как пишет Женетт, читатели зачастую пропускают предисловия [Genette 1997: 4].

чения, особенно в том случае, когда речь идет об обойденных вниманием литературоведов вступлениях Достоевского.

Достоевский дает понять, что вступления для него имеют более важное значение, чем это ранее казалось читателям. Он никогда не использовал их в произведениях, написанных до ссылки (1840-е годы), когда это было достаточно распространено, но снабдил вступлениями многие из романов, написанных после ссылки — тогда, когда вступления стали выходить из моды. Начиная с первого опубликованного после сибирской каторги и ссылки произведения — «Село Степанчиково и его обитатели» (1859) — и до последнего — «Братья Карамазовы» (1880–1881), Достоевский не раз публиковал предисловия. Перечень произведений с предисловиями выглядит весьма впечатляюще. Помимо указанных двух романов мы обнаруживаем вступления в «Записках из Мертвого дома» (1860–1862), «Записках из подполья» (1864) и «Бесах» (1871–1872). К этому перечню мы можем добавить публицистические «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1863) и четыре рассказа, возникшие в недрах «Дневника писателя», — «Бобок» (1873), «Мальчик у Христа на елке», «Мужик Марей» и «Кроткая» (все три — 1876), причем последний является одним из величайших рассказов Достоевского. Ни одно другое его произведение этого периода (например, «Преступление и наказание» и «Идиот») не содержит предисловия, которое было бы так обозначено⁵. Этот факт указывает не на незначительность вступлений, а наоборот, выделяет их как уникальное явление. И это сразу порождает вопросы: почему он использует введение в одних текстах, но не использует в других? имеет ли отсутствие предисловия такое же значение, как и его наличие? какие особенности того или иного произведения побуждают прибегнуть к предисловию? На эти и другие возникающие попутно вопросы возможно ответить только тогда, когда собрано уже достаточно информации для плодотворного анализа.

⁵ Достоевский никогда не пишет введения в том случае, если он использует фигуру всеведущего повествователя. Этот вопрос мы рассмотрим в заключительной главе.

Сопровождая некоторые свои весьма значительные произведения предисловиями, Достоевский использует целую систему сигналов, которые подчеркивают необычный характер этих вступительных слов. Во-первых, он дает им разные заголовки (кроме двух случаев). Во-вторых, в своем творчестве он никогда не прибегает к самому распространенному в его время виду предисловия — прямому обращению к читателю от лица автора. Если в публицистике Достоевский говорит от своего имени, в художественных произведениях он пишет предисловия от чужого лица. В этом он совершенно последователен.

Следуя своей сигнальной стратегии, Достоевский использует в качестве заглавий для введений разнообразные синонимы:

- «Вступление» — для «Села Степанчикова и его обитателей»;
- «Введение» — для «Записок из Мертвого дома»;
- «Вместо предисловия» — для «Зимних заметок о летних впечатлениях»;
- [Без заглавия] — для «Записок из подполья»;
- «Вместо введения» — для «Бесов»;
- [Без заглавия] — для «Бобка»;
- «Мальчик с ручкой» — для «Мальчика у Христа на елке» в «Дневнике писателя»;
- «О любви к народу» — для «Мужика Маррея» в «Дневнике писателя»;
- «От автора» — для «Кроткой» в «Дневнике писателя»;
- «От автора» — для «Братьев Карамазовых».

Только в последних двух случаях заголовки одинаковы. Я еще вернусь к этой аномалии. Пока же достаточно отметить, что общей чертой этих заголовков является их разнообразие. Последовательность Достоевского в использовании разных форм заглавий говорит о том, что этот прием, скорее всего, использовался им сознательно. О том, какую цель он преследовал, мы еще поговорим. Сейчас достаточно лишь признать, что Достоевский желал обратить внимание читателей на свои вступления и почти всякий раз называл их иначе.

Достоевский дает нам знать, что его вступления заслуживают большего внимания, чем поверхностный взгляд, уже тем, что

избегает наиболее распространенной формы — прямого обращения автора к читателям. На этом тезисе следует остановиться подробнее. Обратимся к разработанной Жераром Женеттом типологии предисловий, чтобы посмотреть, к каким категориям относятся предисловия Достоевского.

Женетт выделяет три общих типа предисловий — авторское, аллографическое и акториальное (написанное от лица персонажа). Первое представляет собой любое вступление, написанное непосредственно от лица подразумеваемого автора, «второго я», который «выбирает, сознательно или бессознательно, что мы читаем»⁶. За исключением «Дневника писателя», Достоевский избегает таких предисловий. Как мы увидим, это так даже в тех случаях, когда Достоевский подписывает предисловие собственной фамилией. Второй из описанных Женеттом типов представляет собой предисловие, исходящее от третьего лица, реально существующего (существовавшего) или вымышленного, но, безусловно, не являющегося автором. Достоевский использует аллографическое вступление в своей прозе только один раз. К третьему типу относятся вступления, написанные от лица персонажа, вымышленного или реально существовавшего, который фигурирует в последующем повествовании. В большинстве случаев такие вступления встречаются в автобиографиях, но не только в них. С течением времени вступления этого типа начинают преобладать в творчестве Достоевского.

Женетт подразделяет каждый из этих типов предисловий на три подкатегории — аутентичные, фикциональные и апокрифические. Таким образом, аутентичное авторское предисловие — то, которое преподносится нам от лица имплицитного автора. Фикциональное авторское предисловие — такое, которое написано от лица вымышленного персонажа, который одновременно является повествователем (рассказчиком). А апокрифическое авторское предисловие — такое предисловие, которое написано

⁶ Уэйн Бут замечает, что читатели «считают [имплицитного автора] идеальным, литературным, сотворенным вариантом реального человека; он является собой сумму произведенных им самим выборов» [Booth 1961: 74–75].

от некоего лица («автора»), несовпадающего с тем, кому эксплицитно приписывается предисловие. Иными словами, предположим, что Достоевский подписывает предисловие к своему произведению, тем самым заставляя нас поверить, что предисловие является его прямым авторским обращением. Затем наталкиваясь на подсказки, мы понимаем, что это вовсе не он, а кто-то другой. Это делает предисловие апокрифическим. Достоевский прибегает к этой уловке в «Записках из подполья», но не только там.

Мы не будем описывать все предложенные Женеттом разновидности предисловий и сочетания основных типов и подтипов, рассмотрим лишь те из них, к которым (в соответствии с темой нашей книги) можно отнести вступления к произведениям Достоевского, особенно когда эти вступительные слова (за редким исключением) ясно обозначены. Типология Женнета будет нашей путеводной нитью. Вступления Достоевского иллюстрируют немалую часть выделяемых им типов:

	Авторское	Аллографическое	Акториальное
Аутентичное	«Зимние заметки о летних впечатлениях» «Записки из подполья» «Бобок» «Мальчик у Христа на елке» «Мужик Марей» «Кроткая» «Братья Карамазовы»		«Зимние заметки о летних впечатлениях»
Фикциональное	«Село Степанчиково и его обитатели» «Бесы»	«Записки из Мертвого дома»	«Село Степанчиково и его обитатели» «Бесы»
Апокрифическое	«Записки из подполья» «Братья Карамазовы»		«Братья Карамазовы»

Исходя из распределения заголовков предисловий Достоевского в соотношении с предложенными Женеттом категориями, как это сделано у нас с предисловиями к «Селу Степанчикову», «Зимним заметкам о летних впечатлениях», «Запискам из подполья», «Бесам» и «Братьям Карамазовым», мы можем сделать вывод, что Достоевский применяет промежуточные с точки зрения типологии Женетта формы. Их нельзя отнести к какой-либо одной категории, полностью исключив остальные. Со временем мы разберем эти случаи.

Эксперименты Достоевского с предисловиями, разумеется, не происходили в вакууме. В той литературе, с которой он был знаком, более того — в той литературе, которая была его излюбленным чтением и влияла на выбор им используемых приемов, были мириады примеров предисловий, вступлений, прологов и введений. Соответственно, в первой главе мы рассмотрим прежде всего те модели, которые были известны Достоевскому на тот момент, когда он стал более или менее регулярно использовать предисловия. Это исследование не просто теоретическое упражнение, оно позволит нам решить сразу три задачи: выявить разнообразные цели, которым служат вступления (будучи неотъемлемой частью литературного наследия Достоевского); понаблюдать за эффектами, порожденными этими моделями, и облечь плотью голые кости типологии Женетта в приложении к творчеству Достоевского.

Изучив известные Достоевскому образцы предисловий к произведениям русской литературы первой половины XIX века, во второй главе мы сосредоточим внимание на творчестве Достоевского в последние годы сибирской ссылки и первые годы после возвращения в Петербург. Это период, когда Достоевский впервые начал снабжать свои произведения вступлениями. Первые неловкие попытки, связанные с «Селом Степанчиковым и его обитателями», быстро сменились поразительным художественным успехом «Записок из Мертвого дома», который связан для нас с его именем. В течение остальной части 1860-х и в 1870-х годов Достоевский то использовал в своем творчестве вступления, то не использовал их. В третьей и четвертой главах мы исследуем тексты,

содержащие предисловия, а в пятой главе обратимся к «Дневнику писателя» с его необычным использованием вступлений. Последнюю главу мы посвятим анализу любопытного введения к «Братьям Карамазовым». Возможно, оно не является жемчужиной среди других предисловий Достоевского (это положение занимают «Записки из Мертвого дома» и «Кроткая»), но оно позволяет увидеть настоящее лицо автора за всеми масками так, как это не удалось почти ни в одном предисловии до этого. В заключительной главе мы рискнем сделать максимально обоснованные предположения относительно функций предисловий у Достоевского: когда и почему он их использовал и что они рассказывают нам о словесном творчестве, где авторы определяют долю свободы читателей в созданных ими мирах.

Прежде чем обратиться к введениям как литературному явлению, возможно, будет нелишним определить относительно терминологии, которая будет использоваться на всем протяжении этой работы. Женетт делает выбор в пользу слова «предисловие» (*preface*), поскольку во французском языке оно встречается чаще других. Будучи словом, чье значение давно и хорошо известно, оно обладает хорошей родословной, ведя свое происхождение из французского языка XVII века, средневековой латыни и древнегреческого. Но я использую его вперемешку с синонимами «введение» (*foreword*), «вступление» (*introduction* и *introductory*) — лексическими единицами, которые сам Достоевский использовал наиболее часто.

Есть также различные сочетания этих терминов, которые обозначают предварительные замечания, обращенные к читателю от лица не автора, а кого-то другого. Например, Достоевский озаглавливает свои предисловия к разным произведениям «От автора» и «Вместо введения». Гораздо больше, чем изменчивость обозначений или устойчивость понятий, стоящих за ними, поражает пространственное и временное содержание каждого из них, то есть их хронотоп⁷. Представьте себе на мгновение сред-

⁷ Хронотоп — термин, используемый М. М. Бахтиным для обозначения пространственно-временного континуума в дискурсе [Бахтин 1975: 234–407].

невековую иллюстрированную рукопись, например «Чудеса Востока» XI века⁸. Здесь видны два явления, имеющие отношение к предисловиям: способность задавать рамку как в прямом, так и в символическом смысле и выходить порой за пределы этой рамки, обусловленную особенностями изображаемых персонажей. Предисловия (и весь спектр синонимов, представляющих их как вербальные знаки) обладают сходной же двойственностью. В «Чудесах» изображающие чудовищ миниатюры зачастую одновременно украшают страницы и являются буквицами. Они не пересекают границы четких орнаментальных рамок, в которые заключены. Но есть и другие миниатюры, в которых персонажи частично — например, ногой, головой или рукой, — вторгаются в пространство рамки. Они также полностью заключены во внешнем пространстве, ограниченном краем рамки, но в то же время уже становятся и ее частью. Наконец, есть чудовища, которые прорвались сквозь границу рамки, разорвали ее и могут шагнуть в текст, который сопровождают, или указать на что-то. Есть также частично или полностью разрушенные рамки. В этом случае чудовище вторгается в пространство дискурса, иногда даже оно произносит начальные слова текста, которые оформляются с помощью выносок, идущих из его пасти. И наконец, есть рамки, которые совершенно исчезли. Чудовище свободно бродит по странице.

Введения, предисловия, вступления, прологи и другие синонимичные тексты играют аналогичную роль. Подобно лапам чудовищ на старинных миниатюрах, предисловия четко ограничены временем и пространством. Происхождение их названий указывает на некоторые различия, которые, как мне представляется, незаметны досужему глазу. Например, «введения» проводят читателя через порог внутрь (*в* + *-вод/-вед-*). В этом смысле они переводят дискурс с одного качественного уровня на другой (уровень художественного нарратива). Как и в повсе-

⁸ Marvels of the East (British Library, Cotton MS Vitellius A XV), URL: https://imagesonline.bl.uk/?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=Marvels+of+the+East (дата обращения: 27.07.2019).

дневном узусе, когда нас «вводят» в круг людей или идей, мы переходим от незнания к знанию. Введения в литературе играют похожую роль. На момент знакомства с ними наше знание о тексте равно нулю, и они переводят нас на уровень первоначальной осведомленности. Таким образом, введения подготавливают нас к более тесному знакомству с предметом. Хронотоп введения определяется движением во времени через дискурсивное пространство. Он предполагает некую динамику. Он направляет за пределы рамки, на высказывание.

Слово «предисловие» означает предварительное слово или слово, предваряющее какой-то другой речевой акт. Оно предполагает нечто более статичное, нечто ориентированное на предшествующее состояние как таковое до того, как встречается что-то новое (о чем уже шла речь). Предисловие — это подготовка. Приставка и корень этого слова задают хронотоп, определяемый точкой соприкосновения момента и дискурсивного пространства высказывания. Его корень указывает сам на себя как на речевой акт. Оно находится внутри рамки и не вырывается оттуда. Достоевский обычно вкладывает обозначение «предисловие» в уста своего повествователя / рассказчика, но сам старается это слово не использовать.

«Пролог» является предком «предисловия». Это слово происходит от древнегреческих слов *pro* и *logos*⁹. Это речь, сказанная перед другой речью, дискурс, предваряющий другой уровень дискурса. Представьте себе драматический спектакль, когда на авансцену, порой при еще закрытом занавесе, выходит некая *dramatis persona*¹⁰ и рассказывает о пьесе, которая сейчас будет разыгрываться, — этот рассказ и есть пролог. Он уже вне рамки и ведет собственное повествование. Но его дискурс качественно отличен от дискурса персонажей, чьи реплики прозвучат на

⁹ *Pro* (др.-греч.) — прежде, перед (чем-либо). *Logos* (др.-греч.) — слово, речь. (Примеч. ред.)

¹⁰ *Dramatis persona* — действующее лицо, маска-роль в античной драме. От *drama* (др.-греч.) — драматическое действие, драма; *persona* (лат.) — маска актера, роль. (Примеч. ред.)

подмостках следом за ним. Хотя пролог и фикционален, он выступает на уровне повествовательного дискурса лишь потому, что вышел за традиционные рамки предисловия. Он обрамляет текст, но хронотопически не связан традиционными рамками дискурса или вступления. Не занимает он и пространство внутри того текста (пьесы), который последует по его завершении. Это указующий перст, направленный на драму, которая сейчас развернется. Вырвавшись из рамки, он стоит на той же сцене, на которой будут стоять актеры, но двигаться уже никуда не будет.

Слово «вступление» состоит из приставки *в-*, имеющей значение «внутри», и корня *-ступ-*. Таким образом, оно предполагает движение, но не через порог, а в новое пространство.

В тех случаях, когда в моем распоряжении нет синонимов с иным суггестивным потенциалом, для обозначения слов, употребляемых самим Достоевским, я использую эти четыре термина: введение, вступление, предисловие и пролог. Например, когда писатель говорит «введение», я использую этот термин. Когда я высказываюсь в более общем смысле о том или ином произведении без отсылки к конкретному слову или фразе Достоевского, я обращаюсь с этими синонимами достаточно вольно.

Мной будет также использоваться понятие рамок. Этот термин может употребляться для обозначения трех разных явлений. Было бы разумно различать их, так как они имеют очень большое значение, когда речь идет о вступлениях Достоевского. В первом случае мы будем смотреть на рамки с пространственной точки зрения — как на словесные структуры, очень похожие на те, которые в пластических видах искусства отделяют объект от более широкого контекста, в котором он находится. Вспомним иллюстрации из «Чудес Востока». В художественной литературе пространственный характер рамки наблюдается тогда, когда по голосу, стилю или пространственно-временной обстановке предисловие отличается от последующего нарративного дискурса (художественного повествования). Во втором случае термин «рамка» используется для обозначения средств, используемых для передачи довода или темы для того, чтобы направить вни-

мание читателей или целевой аудитории в желаемом направлении. Третье значение отсылает нас к понятию нарративной рамки — явления вербального искусства, с помощью которого дискурс, обстановка и пространственно-временные (хронотопические) элементы взаимодействуют с художественным нарративом, порождая новое сообщение или еще один (скрытый, всеобъемлющий) рассказ, объединяющий в себе элементы основной истории и содержания рамки.

Вероятно, я должен извиниться за то, что с самого начала разъясняю излишние на первый взгляд различия. Я делаю это только потому, что полагаю, что они будут исключительно полезны при анализе первых слов произведений Достоевского, а также тех русских писателей, которые являются его непосредственными предшественниками в использовании предисловий в своем творчестве. Также я должен отметить, что, глубоко погружаясь в предисловия Достоевского, я в основном руководствуюсь принципами формальной, структуралистской и семиотической школ.

И еще одно, последнее, разъяснение перед тем, как продолжить. Я назвал свою работу «Первые слова» в узком смысле: это заглавие обозначает первые завершенные высказывания любого текста, вышедшие из-под пера автора. Заглавия и эпиграфы, предпосланные литературному тексту, также являются первыми словами, но они не обязательно являются завершенными или самодостаточными высказываниями. Нет нужды объяснять, что заглавия и эпиграфы заслуживают изучения ничуть не меньше, чем вступления¹¹. Однако в соответствии с моим определением они находятся за пределами настоящего исследования.

¹¹ См., например, [Андреева и др. 2005].

Глава 1

Образцы предисловий в русской литературе

I

Аутентичные авторские предисловия

Мы начнем наш анализ образцов предисловий с того типа введения — аутентичного авторского дискурса, — использовать который Достоевский избегал до позднего этапа своего творчества, когда он написал художественную прозу, включенную в «Дневник писателя» и во введение для «Братьев Карамазовых». Во всех остальных случаях Достоевский уклонялся от того, чтобы говорить во вступлениях к своим произведениям собственным голосом. Для этого есть причины, которые мы исследуем, когда обратимся к его позднему творчеству. Однако сейчас нам будет целесообразно рассмотреть наглядные примеры использования прямого авторского обращения в русских прозаических произведениях начала XIX века.

Врываясь на полном скаку в этот век, мы прежде всего обратимся к В. Т. Нарезному (1770–1825) и его предисловию к его некогда популярному роману «Российский Жилблаз» (1814). Это предисловие являет нам собственные слова Нарезного и его собственную авторскую позицию:

Превосходное творение Лесажа, известное под названием «Похождения Жилблаза де Сантилань», принесло и продолжает приносить сколько удовольствия и пользы читающим, столько чести и удивления дарованиям издателя¹ [Нарежный 1956: 43].

¹ Полагаю, Нарезный хотел сказать: «...к чести автора и к удивлению издателя».

После этого напыщенного вступления Нарезный переходит к обоснованию выбора темы для романа:

Франция и Немечия имеют также своих героев (такого типа — Л. Б.), коих похождения известны под названиями: «Французский Жилблаз», «Немецкий Жилблаз». А потому-то решился и я, следуя примеру, сие новое произведение мое выдать под столько известным именем и тем облегчить труд тех, кои (если бы я озаглавил это произведение по-другому — Л. Б.) стали бы изыскивать, с кем сравнивать меня в сем сочинении [Нарежный 1956а: 43].

Нарежный затевает ироническую игру как со своими читателями, так и с Аленом Рене Лесажем, французом, который решил поселить своего героя в Испании, чему Нарезный не может найти объяснения:

Я вывел на показ русским людям русского же человека, считая, что гораздо сходнее принимать участие в делах земляка, нежели иноземца. Почему Лесаж не мог того сделать, всякий догадается [Нарежный 1956а: 44].

Женетт замечает, что наиболее распространенная функция предисловия состоит в том, чтобы определить жанр основного произведения [Genette 1997: 222]. Именно этим занимается у нас на глазах Нарезный. Его произведение — это плутовской роман. Но при этом он потешается над своим читателем, которому, как он предполагает, русский «Жиль Блаз» может прийтись не по вкусу. Кроме того, как выясняется, проблема заключалась не только во вкусах читателей. Стараниями многих поколений цензоров «Российский Жилблаз» вышел в свет в полном виде лишь в 1938 году [Нарежный 1956б: 615–617].

Однако помимо читателей и цензоров есть еще и проблема литературного образца — сочинения Лесажа. Задаваясь вопросом о том, каковы были намерения Лесажа, когда он поместил своего героя в Испанию, Нарезный намекает на превосходство своего произведения над образцом. На заре эпохи романтизма

в России это было немаловажным фактором, поскольку «народность» входила в моду. Как и все авторы подражательных произведений, Нарезный, прилагая усилия, чтобы превзойти Лесажа, обнаруживает внутреннюю напряженность и неуверенность в себе, уровень которой соотносится с уровнем его собственных достижений. Неважно, превзошел Нарезный оригинал или нет — удалось ли ему хотя бы верно его передать? Кроме того, отчасти тревога Нарезного объясняется его происхождением — он, будучи украинцем, пишет «российского» Жиль Блаза, вошедшего в историю русской литературы, и в то же время порицает Лесажа за то, что тот поместил своего героя не в свою родную Францию. Итак, мы видим, что предисловия — это больше, чем простое знакомство с жанром. Это также локус выражения чувств автора, в нем закодированы его иногда скрытые, а иногда открыто высказываемые желания и тревоги.

Кроме того, предисловие — это место, где производятся расшаркивания и поклоны. Даже лести здесь находится уголок. Предисловие Ф. В. Булгарина к его варианту «Российского Жилблаза» Нарезного, написанного в свою очередь «по мотивам» романа Лесажа, было опубликовано в 1829 году (сам роман Булгарина по частям печатался в журнале в середине 1820-х годов). Предисловие к роману Булгарина «Иван Иванович Выжигин» — тщетной попытке подражать Лесажу — имеет форму посвящения, адресованного «Его сиятельству Арсению Андреевичу Закревскому». Его адресат в истории России не на первых ролях, но для Булгарина важнее другое: он имел влияние в нужных сферах — при царском дворе. «Прошло двадцать лет, — напыщенно начинает Булгарин, — с тех пор, как я первый раз Вас увидел на поле сражения, в Финляндии, когда незабвенный граф Николай Михайлович Каменский вел нас к победам и вместе с нами преодолевал труды неимоверные...» [Булгарин 1990: 24]. Затем Булгарин обращается к истории жанра, в котором написано его произведение, — сатиры. Он цитирует наставление Петра Великого о том, как писать в этом жанре и приводит кратчайший возможный список русских писателей, которые

вдохновили его на труды: князь Антиох Кантемир и Екатерина Великая [Булгарин 1990: 24]².

Даже заручившись таким авторитетным и могущественным покровительством, Булгарин тем не менее предвидит, что читателей его произведение оскорбит. Он следует спортивному принципу «лучшая защита — это нападение»:

Знаю, что искренность моего Выжигина не понравится людям, которые всякую правду, громко сказанную, почитают своеволеием, всякое обличение злоупотребления приписывают дурному намерению... [Булгарин 1990: 25].

Он становится в позу радикала и героя — он мужественно вынесет все колкости и насмешки, которыми его попытаются уязвить.

Булгарин не принадлежит к числу писателей, чьи имена ассоциируются со своеволием, вызовом авторитету власти или попытками нарушить статус-кво. Он вспоминает великих властителей (мы, безусловно, заметили его ссылку на Екатерину II) не для того, чтобы бросить им вызов, а для того, чтобы, даже вскользь упомянув их, понежиться в лучах их славы. А кроме того, чтобы особо указать на свое почтение перед ними:

Благонамеренные люди всех сословий чувствуют в полной мере великодушные намерения мудрых наших государей и готовы всеми силами споспешествовать общему благу. Цензурный Устав, высочайше подтвержденный Апреля 22-го 1828 года, есть самый прочный памятник любви к просвещению и к истине обожаемого нами, правосудного монарха — памятник, достойный нашего века и могущественной России! [Булгарин 1990: 26].

² Антиох Дмитриевич Кантемир (1709–1744), русский посол в Англии и Франции, написал девять сатир, в которых обличалась отсталость России по сравнению с Европой. Его сатиры были запрещены цензурой и впервые опубликованы посмертно в 1749 году, однако только во французском переводе. На русском языке они вышли в свет во второй половине XVIII века.

Булгарин не скрывает своего желания сделать Закревского своим представителем в высших слоях общества. Мы также замечаем, что сам Булгарин (бедняга!) не принадлежит к этим высшим слоям. Но он страстно желает к ним принадлежать. В его риторике сквозит неуверенность в себе, надежда и стратегический расчет.

Высказывания Булгарина не отличаются скромностью: «Благодаря Бога, у нас есть еще истинные русские вельможи, заслугами приобретшие право приближаться к священным ступеням трона» [Булгарин 1990: 27]. Булгарин не стесняется своих усилий возвыситься до этих вельмож. (Он льстит Закревскому, утверждая, что тот к ним принадлежит.) Фактически с помощью перформативной риторики он провозгласил одним из этих вельмож и себя — хотя бы в области литературы, поскольку проявил за письменным столом не меньший героизм, чем они на поле битвы.

Понравится ли читателям моим эта простота в происшествиях и рассказе — не знаю. Пусть простят недостатки ради благой цели и потому, что это первый оригинальный русский роман в этом роде [Булгарин 1990: 28].

Прочитав эти слова, Нарезный бы, вероятно, саркастически усмехнулся.

Булгарин нападает на современное ему состояние дел в русской изящной словесности (в начале XIX века это было обычным делом), разом обличая несостоятельность как писателей и читателей, так и критиков. То есть он бросает обвинение всем без исключения людям, которые составляют эти три ключевые компонента литературных институций. Мишенью его наиболее острых критических стрел являются критики:

Я даже не касался нашей словесности орудием моей сатиры, потому что она требует еще помощи, а не сопротивления; она еще не состарилась и не обременена болезнями, вредными нравственности (которые бы заслужили моих обличений. — Л. Б.). Литераторов же у нас так не много, что они в обществе

не составляют особого сословия, как в других странах³. Вредного у нас не пишут, кривые толки о словесности и оскорбление достойных писателей не имеют никакого весу в публике и служат только к стыду самих пристрастных и незрелых критиков. Я оставил их в покое: лежачего не бьют! [Булгарин 1990: 28].

В этих фразах ясно видны комплексы Булгарина. Предчувствуя, что его роман, выйдя отдельным изданием, попадет под огонь критики — и эти предчувствия небезосновательны, если вспомнить, какой суровый прием ему был оказан при журнальной публикации, — Булгарин пытается укрепить свои позиции. Поэтому в своем предисловии он льстит вышестоящим и топчет нижестоящих. Он угождает перед Закревским и бичует своих противников. Такова была обычная манера поведения Булгарина в литературной среде.

Вступления становятся авансценой литературной полемики. В случае Булгарина предисловие к «Выжигину» невольно выдает гипертрофированное честолюбие в сочетании с неуверенностью в своей личной, профессиональной и культурной состоятельности. Нарезный, будучи украинцем, чувствовал себя неуверенно в доминирующей русской культуре; то же справедливо и в отношении поляка Фаддея Булгарина. Известный осведомитель Третьего отделения (тайной полиции), созданного Николаем I, Булгарин в России испытывал комплекс неполноценности из-за своего этнического происхождения и общественного положения. Он искал надежного покровительства⁴.

³ Булгарин путает сословие с профессией — в пушкинскую эпоху это было обычным делом, но в 1830-х годах эти понятия уже начали различать. См. [Todd 1986: 10–105].

⁴ См. [Monas 1961]. «Коммерческая литературная деятельность (Булгарина — Л. Б.) зависела от поддержки Третьего отделения Собственной Его Величества Канцелярии, которое помогало Булгарину финансировать его газету, защищало его от других цензурных учреждений, подавляло его соперников на литературном поприще и даже ходатайствовало перед Министерством народного просвещения о его повышении в чине» [Todd 1986: 75]. Подробнее о происхождении Булгарина и его деятельности в качестве осведомителя см. [Peschio 2012: 110–113].

В своем вступлении Булгарин нелестно отозвался о своих критиках и литературных оппонентах, но к читателям он был добрее. Однако этого нельзя сказать о М. Ю. Лермонтове, который начал публиковать главы «Героя нашего времени» в журнале через несколько лет после выхода в свет «Ивана Выжигина». Когда этот роман, который считается первым психологическим реалистическим романом в русской литературе, вышел первым отдельным изданием в 1841 году, у него не было предисловия. Тираж был быстро распродан, а в 1842 году вышло второе издание. На этот раз оно содержало авторское предисловие, написанное в ответ на отзывы критиков о первом издании.

Аутентичное авторское предисловие Лермонтова имело сходство с предисловием Булгарина в том, что оно было опубликовано не в первом издании основного текста. Однако в нем досталось и критикам, и читателям. При этом, в отличие от Булгарина, в предисловии Лермонтова полностью отсутствуют заискивающие нотки. Нет сомнения, это предисловие написано отнюдь не для того, чтобы завоевывать друзей или влиять на людей. Желчное перо Лермонтова не щадит никого. Первый выпад делается в сторону читателей:

Во всякой книге предисловие есть первая и вместе с тем последняя вещь; оно или служит объяснением цели сочинения, или оправданием и ответом на критику. Но обыкновенно читателям дела нет до нравственной цели и до журнальных нападок, и потому они не читают предисловий. А жаль, что это так, особенно у нас. Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения [Лермонтов 1957: 202].

Язвительный тон типичен для Лермонтова. Он игнорирует основные, по общему мнению, задачи предисловий — объяснение жанра сочинения, самооправдание, самозащиту, — как ничтожные заботы малозначительных критиков и трусливых писателей. Они не интересуют читателей, которые, как он полагает, пробегают мимо вступлений, обращая на них так же мало внимания, как на скучный мусор, вынесенный волнами на берег

чистого повествования. Впрочем, презрение Лермонтова не минует и его аудитории. Он бичует их неотесанность:

(Наша читающая публика. — Л. Б.) не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана... Наша публика похожа на провинциала, который, подслушав разговор двух дипломатов, принадлежащих к враждебным дворам, остался бы уверен, что каждый из них обманывает свое правительство в пользу взаимной нежнейшей дружбы [Лермонтов 1957: 202].

Несмотря на снисходительное отношение к рядовой читающей публике, которая в то время была немногочисленной, но росла, Лермонтов тем не менее своему воображаемому *идеальному* читателю предоставляет возможность разделить с ним и его шутки, и его иронию [Fanger 1979: 24–44]. Его метафора о дипломатическом этикете, который соблюдают воюющие стороны, намекает на предпочтительный для него стиль взаимоотношений с публикой, состоящей из наивных читателей и непонятливых критиков. Однако с близкими друзьями и родственными душами он предполагает строить отношения совсем на другой основе⁵.

Увы, Лермонтов здесь сам себе подстроил ловушку. Его агрессивность всего лишь вуалирует сходство его предисловий с предисловиями его оппонентов. Он заявляет, что по недомыслию публики «Герой нашего времени» был превратно истолкован. Его подлинного смысла не сумели понять, а намерения автора при написании этого романа неправильно оценили. Поэтому Лермонтов защищается от глупости и наивности злопыхателей, используя те самые риторические построения, о которых он отзывался пренебрежительно в начале предисловия: объяснение жанра сочинения, самооправдание и самозащиту⁶.

⁵ Подробное исследование авторов, пишущих для конкретной аудитории, см. в [Peschio 2012: 34–59].

⁶ Лермонтов преувеличивает недопонимание своего произведения публикой. На него в то время было опубликовано немало положительных отзывов, в том числе и весьма пронизательных. Критические стрелы Лермонтова направлены только на его недоброжелателей, но он ошибся, полагая, что

Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов. Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени; другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых... Старая и жалкая шутка! Но, видно, Русь так уж сотворена, что все в ней обновляется, кроме подобных нелепостей. Самая волшебная из волшебных сказок у нас едва ли избегнет упрека в покушении на оскорбление личности! [Лермонтов 1957: 202–203].

Аргументация Лермонтова выглядит неоднозначной. Сначала он заявляет, что писать предисловия с целью самозащиты — вещь, с точки зрения широкой публики, бессмысленная. И тут же он выступает в защиту своего произведения от, как он ошибочно считал, неверных толкований. Далее Лермонтов порицает «иных» критиков и читателей за то, что они сочли изображение главного героя его романа и окружающих его персонажей оскорбительным для себя. Аналогичным образом он принимает на свой счет критические стрелы, выпущенные в него и его роман рецензентами.

Лермонтов дает одной рукой, а другой — отнимает. Посмеявшись над теми, кто воспринял портрет Печорина как личную обиду, упрекнув их в необоснованном тщеславии, он тут же заявляет, что они действительно должны оскорбиться и что он бросил своего героя обществу в лицо, как перчатку. Так может ли он заявить, что у его романа нет нравственной цели? Едва ли, поскольку, представив на суд читателей безнравственного героя, он все так же читает публике мораль, только прибегая к методу от противного:

Вы скажете, что нравственность от этого не выигрывает? Извините. Довольно людей кормили сладостями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины. Но не

среди читателей они составляют большинство. Анализ некоторых ранних рецензий на «Героя нашего времени» см. в моей работе «Lermontov's "A Hero of Our Time": A Critical Companion» [Bagby 2002: 145–195].

думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает, и к его и вашему несчастью, слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж Бог знает! [Лермонтов 1957: 203].

Лермонтов отрицает, что, изображая «пороки нашего поколения», ставил перед собой нравственную цель, но подспудно он делает это. Он не желает облачаться в мантию пророка, как те, кто хочет просвещать публику и исправлять ее нравы с помощью искусства, — эту роль он оставляет таким, как Булгарин. Однако, указывая на одну из целей написания «Героя нашего времени», Лермонтов ставит себя в один ряд с теми, кто исправляет нравы и поучает средствами искусства. Всячески отвергая такую роль, он тем не менее примеряет ее на себя. У Лермонтова был выбор: опубликовать авторское предисловие к переизданию своего романа или воздержаться от такой публикации. Он не стал сдерживать себя. Он понимает, что это напрасная затея, поскольку не ему одному решать, моралист он или нет. «Герой нашего времени» предоставляет другим судить об этом, но автора это возмущает. В результате его предисловие оказалось наполненным внутренними противоречиями.

Пример Лермонтова лишний раз показывает: предисловия, написаны ли эпигонами или выдающимися мастерами слова, не только выполняют разнообразные задачи — обозначение жанра основного произведения, самооправдание и защита от предполагаемой критики, — но и образуют зыбкую почву, на которой даже осторожным людям трудно устоять. Таким образом, из приведенных нами примеров можно сделать следующие выводы: функции аутентичных авторских введений многочисленны, их стили разнообразны, цели обширны, их предполагаемая читательская аудитория разнородна, и намерения их авторов часто расходятся. Во всех случаях, которые мы проанализировали, взаимоотношения автора, текста, читателей, критиков и издателей видоизменяются в зависимости от сознаваемых или не-

осознаваемых тревог, страхов и нужд автора. Создавая предисловие, автор с большей или меньшей степенью откровенности выражает свое видение того, какую роль должна играть каждая из перечисленных выше сторон. Лермонтов хотел бы, чтобы его читатель был таким же проницательным и осторожным, как он сам. Булгарин хотел бы, чтобы его читатель был благодарен ему за труды и оказал ему поддержку на пути к власти, безопасности и финансовому благополучию. Нарезный хотел бы только одного — чтобы читатель позволил ему добросовестно перенести европейские литературные образцы на русскую почву.

Каждое авторское предисловие показывает, что его читателю всегда есть что осмыслить. Как только произведение отдано на суд публики, в нем начинает проявляться некая личина автора, выходящая из-под контроля автора реального. Читатели приобретают достаточно высокую степень независимости при истолковании смыслов или потенциальных смыслов, обнаруженных читателями в восприятии текста писателя. Остается только гадать, что повлияет на ту или иную оценку литературного произведения. Нарезный просит ответа от своих читателей, но едва ли на него рассчитывает. Булгарин ориентируется на посредников, определяющих литературные вкусы публики, и пытается обойти их, апеллируя к представителям высших влиятельных кругов, которые могли бы дать свою авторитетную оценку его работе, желательную для него. Лермонтов выражает негодование самой ситуацией, в которой между участниками литературного процесса отсутствует взаимопонимание, и он не желает, чтобы на него и его роман наклеивали какие бы то ни было ярлыки. Он делает выпад в сторону своих недоброжелателей, но целит сам в себя. Все эти авторы (а возможно, все авторы вообще) жаждут «своего» читателя, полностью соответствующего порожденному их воображением идеалу: «Моя публика отлично понимает, что я хотел сказать».

А еще лучше попросить читателей помочь автору в написании самого текста. В этом случае у них точно не будет повода для жалоб. Этот принцип — наша отправная точка при анализе последнего из наших примеров аутентичных авторских предис-

словий. На сей раз мы обращаемся к Н. В. Гоголю, чье предисловие ко второму изданию «Мертвых душ», опубликованное в 1846 году, представляет собой яркий, а возможно даже трагический пример попытки автора уговорить читателей соответствовать своему идеалу.

Роман Гоголя впервые вышел в свет в 1841 году и был высоко оценен критикой. Его приветствовали как явление, не имеющее аналогов в истории русской литературы. Но Гоголю этого было мало. Он не был удовлетворен достигнутым и желал добиться нравственного, духовного и социального перерождения своих читателей. Через посредство текста Гоголь стремился полностью слиться со своей аудиторией.

Взаимоотношения с читателями всегда очень заботили Гоголя. Обратим внимание на многочисленность предисловий в его творчестве. Он редко обходился без них. Для него предисловие — это место для демонстрации своих писательских чаяний и тревог⁷. Например, даже при том, что успех «Мертвых душ» не вызывал сомнений, Гоголь счел себя обязанным добавить ко второму изданию романа вступление. Это позднее аутентичное авторское предисловие уникально тем, что автор не жалеет сил, пытаясь уговорить, если не вынудить читателей отреагировать на его уже получивший положительный прием роман идеальным образом. Для Гоголя этот идеал состоял в образовании полного единства между автором и читателем, единства, которое должно было неизбежно привести к личностному обновлению и нравственному возрождению.

Кто бы ты ни был, мой читатель, на каком бы месте ни стоял, в каком бы звании ни находился, почтен ли ты высшим чином или человек простого сословия, но если тебя вразумил Бог грамоте и попалась уже тебе в руки моя книга, я прошу тебя помочь мне [Гоголь 1951: 587].

⁷ Э. М. Бояновска анализирует комплексы и противоречия, которыми проникнуты предисловия Гоголя, в частности те, которые, как и у Нарезного, объясняются тем, что он, будучи украинцем, пишет для русского читателя. См. [Wojanowska 2007: 37–88].

Гоголь здесь прибегает к литературной условности, обычной для его времени: он просит читателей о снисходительности и т. д. и т. п. Однако его предисловие оборачивается не обычной данью условностям. Беспокойство Гоголя должно бы передаться и нам, поскольку он не просто просит читателей о восприимчивом, доброжелательном или даже восторженном отношении. Он просит читателей поучаствовать вместе с ним в сочинительстве, помочь восполнить упущенные детали — а точнее, рассказать ему о событиях из своей жизни, чтобы сделать роман более достоверным. И он учтет их замечания во время переработки своего произведения для последующего переиздания:

А потому не лиши меня твоих замечаний: не может быть, чтобы ты не нашелся чего-нибудь сказать на какое-нибудь место во всей книге, если только внимательно прочтешь ее. Как бы, например, хорошо было, если бы хотя один из тех, которые богаты опытом и познанием жизни и знают круг тех людей, которые мною описаны, сделал свои заметки сплошь на всю книгу, не пропуская ни одного листа ее, и принялся бы читать ее не иначе, как взявши в руки перо и положивши перед собою лист почтовой бумаги, и после прочтения нескольких страниц припомнил бы себе всю жизнь свою и всех людей, с которыми встречался, и все происшествия, случившиеся перед его глазами, и всё, что видел сам или что слышал от других, подобного тому, что изображено в моей книге, или же противоположного тому, всё бы это описал в таком точно виде, в каком оно предстало его памяти, и посылал бы ко мне всякой лист по мере того, как он испишется, покуда таким образом не прочтется им вся книга [Гоголь 1951: 588].

Сама длина второго предложения из предисловия Гоголя наглядно свидетельствует о глубине его беспокойства по поводу приема, который читатели окажут его творению. Однако еще более, чем восприятие читателями, его беспокоит статус предисловия как морального наставления, обращенного миру. Гоголь желает, чтобы его читатель, который, очевидно, превосходит его знаниями и опытом, создал следующую итерацию текста вместе с ним, а возможно, даже *вместо* него. Гоголь хочет, чтобы каждое последующее издание «Мертвых душ» было лучше предыдущее-

го: «...всё это (замечания читателей к моему тексту. — Л. Б.) желал бы я принять в соображение к тому времени, когда впоследствии издание новое этой книги, в другом и *лучшем* виде» [Гоголь 1951: 589] (курсив мой. — Л. Б.). Таким образом, он просит своих читателей своими замечаниями наставить его на путь истинный, чтобы улучшить произведение, которое и без этого уже стало классическим. Во вступлении Гоголя к «Мертвым душам» трагически смыкаются желание и неуверенность в себе.

Чтобы воплотить свои желания (а не желания какого-нибудь выступающего от лица автора персонажа, который подмигивает нам из-за кулис), Гоголь объясняет своим читателям, которые пожелают ему помочь, как пересылать ему свои предложения:

...сделавши сначала пакет на мое имя, завернуть его потом в другой пакет, или на имя ректора С.-Петербургского университета, его превосходительства Петра Александровича Плетнева, адресуя прямо в С.-Петербургский университет, или на имя профессора Московского университета, его высокородия Степана Петровича Шевырева, адресуя в Московский университет, смотря по тому, к кому какой город ближе [Гоголь 1951: 590].

В то время, когда Гоголь писал это предисловие, он преподавал в Санкт-Петербургском университете. Таков был его истинный адрес. Таково было его собственное желание.

Предисловие Гоголя — это не игра, оно не оттенено лермонтовской иронией и не адресовано, как болгаринское, избранному читателю, занимающему высокое положение, он обращается ко всем («кто бы ни был» и «где бы ни был» читатель). Являясь, по типологии Женетта, аутентичным авторским предисловием, гоголевское обращение к читателю может считаться самым прямым из всех прямых авторских обращений и других подобных дискурсивных форм, которые могут нам встретиться. Прямота этого обращения подвергает суровой проверке широко распространенное представление, что имплицитные авторы и имплицитные читатели так же близки друг к другу, как и две фактически существующие стороны — реальный автор и реальный читатель. Однако здесь не являющийся рассказчиком Николай Гоголь

напрямую общается со своими живыми читателями. В своем запоздавшем предисловии к «Мертвым душам» мятущаяся и не знающая покоя душа Гоголя уничтожает риторическую дистанцию, обычно подразумеваемую в литературном произведении.

Мы обнаруживаем в предисловии Гоголя другой порядок приоритетов, другую функцию дискурса аутентичных авторских предисловий. Гоголь позволяет глубокую демонстрацию хрупкости свой психики, что далеко превышает обычное авторское беспокойство или неуверенность в себе, — мы видим предвестие его нервного расстройства. Мы также видим присущий любой эстетической коммуникации риск нарушения границы, разделяющей читателей и авторов, в особенности в первые десятилетия XIX века, когда русская литература вырабатывала свою самобытность. По сравнению со страхами Гоголя тревоги Нарезного, Булгарина и Лермонтова кажутся не стоящими внимания⁸. Но причиной страхов Гоголя был структура его личности, а не ситуация, порожденная его участием в литературном творчестве.

К 1850-м годам литература претерпела многочисленные изменения. Для авторской позиции стало характерно всеведение, авторитетность и взгляд на актуальные проблемы с недостижимой высоты. Вследствие этого предисловия почти полностью исчезли из значимых текстов. И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой не использовали их ни в каком виде: ни как авторское, аллографическое или акториальное, ни как аутентичное, фикциональное или апокрифическое. Однако кое-где этот жанр сохранился. А. И. Герцен и Н. Г. Чернышевский предпослали аутентичные авторские предисловия своим романам — «Кто виноват?» (1845) и «Что делать?» (1863) соответственно. Герцен написал предисловие к своему роману более десяти лет спустя после того, как он был опубликован в усеченном виде. В его прямом авторском обращении содержится бесстрастный рассказ об истории публикации его романа. Это предисловие информативно, его тон нейтрален и его несколько оживляют кое-где вставленные в текст литературные анекдоты [Герцен 1955: 7–8].

⁸ Более подробный анализ творчества и психики Гоголя см. [Lounsbury 2007].

В противоположность этому, дискурс предисловия Чернышевского более агрессивный и прямой. Здесь неуверенность автора в себе выставлена всем напоказ и является для него предметом гордости. Для такого поступка требуется определенная сила воли, но Чернышевский превращает недостаток в достоинство. «Но я предупредил тебя, что таланта у меня нет, — ты и будешь знать теперь, что все достоинства повести даны ей только ее истинностью» [Чернышевский 1939: 11]. Подобные заявления, которые в романе «Что делать?» встречаются неоднократно, возмутили Достоевского. Как ни удивительно, роман Чернышевского стал бестселлером, хотя он прямо оскорбляет своих читателей:

Да, первые страницы рассказа обнаруживают, что я очень плохо думаю о публике. Я употребил обыкновенную хитрость романистов: начал повесть эффектными сценами, вырванными из середины или конца ее, прикрыл их туманом. Ты, публика, добра, очень добра, а потому ты неразборчива и недогадлива. На тебя нельзя положиться, что ты с первых страниц можешь различить, будет ли содержание повести стоить того, чтобы прочесть ее, у тебя плохое чутье, оно нуждается в пособии... моя подпись еще не заманила бы тебя (чтобы ты прочитала мой роман. — Л. Б.), и я должен был забросить тебе удочку с приманкой эффектности. Не осуждай меня за то, — ты сама виновата: твоя простодушная наивность принудила меня унизиться до этой пошлости. Но теперь ты уже попалась в мои руки, и я могу продолжать рассказ, как, по-моему, следует, без всяких уловок [Чернышевский 1939: 10].

Но Чернышевский именно что прибегает к уловкам. Он подстерегает наивных и доверчивых и отпугивает неотесанного массового читателя, одновременно протягивая оливковую ветвь тем, кто захочет за ним последовать. Это есть вечный призыв лидеров сект: примкните ко мне, невзирая на то, что я вас унижаю, и я поведу вас к просветлению⁹.

⁹ О некоторых из способов, к которым Чернышевский прибегает, чтобы, используя поведенческие коды, манипулировать своими читателями, см. [Paperno 1988: 159–218].

<... > с прославленными же сочинениями твоих знаменитых писателей ты смело ставь наряду мой рассказ по достоинству исполнения, ставь даже выше их — не ошибешься! В нем все-таки больше художественности, чем в них; можешь быть спокойна на этот счет.

Поблагодари же меня; ведь ты охотница кланяться тем, которые пренебрегают тобою, — поклонись же и мне.

Но есть в тебе, публика, некоторая доля людей, — теперь уже довольно значительная доля, — которых я уважаю. С тобою, с огромным большинством, я нагл, — но только с ним, и только с ним я говорил до сих пор. С людьми, о которых я теперь упомянул, я говорил бы скромно, даже робко. Но с ними мне не нужно было объясняться. Их мнениями я дорожу, но я вперед знаю, что оно за меня. Добрые и сильные, честные и умеющие, недавно вы начали возникать между нами, но вас уже не мало и быстро становится все больше. Если бы вы были публика, мне уже не нужно было бы писать; если бы вас еще не было, мне еще не было бы можно писать. Но вы еще не публика, а уже вы есть между публикою, — потому мне еще нужно и уже можно писать [Чернышевский 1939: 11].

Подобно Гоголю в его предисловии ко второй части «Мертвых душ», Чернышевский выражает страстное желание иметь идеальную читательскую аудиторию — то есть состоящую из единомышленников и готовую видеть его глазами новую реальность, которая порождается одним только актом перформативных высказываний. Чернышевский преуспел там, где Гоголь потерпел неудачу. Множество молодых читателей откликнулось на его призыв строить новый общественный порядок и пошло за ним. Как отмечает Ирина Паперно, «Чернышевский преуспел в содействии возникновению культурных механизмов упорядочивания социальной реальности и организации поведения индивидуумов в эпоху великого хаоса, когда “все переверотилось и только укладывается”» [Paperno 1988: 38].

Манипуляции Чернышевского, эстетические и социальные, сработали в радикальных кругах, портрет которых Чернышевский неумело, но, по иронии судьбы, с большим успехом запечатлел в «Что делать?». Публикация «Записок из подполья» спустя почти два года явилась ответом Достоевского как в фи-

лософском, так и литературном плане. Можно предположить, что причина подозрительного отношения Достоевского к аутентичным авторским предисловиям — его отношение к Чернышевскому как к бездарному писателю, который рискнул говорить от своего лица, тем самым снизив до минимума эстетическую ценность таких предисловий. Булгарин по сравнению с ним выглядит мастером.

Как мы увидим, Достоевский лишь изредка использовал в своем творчестве аутентичные авторские введения. Даже если он все-таки прибегал к ним, они приобретали промежуточный характер, когда печатная форма, в которой существует повествование, и достоверность личности, от имени которой написано предисловие, предоставляют писателю целый ряд возможностей, отличных от тех, которые мы наблюдали у Нарезного, Булгарина, Лермонтова, Гоголя и Чернышевского. Однако чаще Достоевский произносил первые слова своих произведений в виде вступлений, которые Женетт называет фикциональными авторскими и аллографическими.

II

Фикциональные авторские предисловия

Вступление, написанное от лица вымышленного персонажа, — форма, широко использовавшаяся в эпоху романтизма такими авторами, как Вальтер Скотт, Вашингтон Ирвинг, Н. В. Гоголь и, как указывают некоторые, А. С. Пушкин, но это очень спорное утверждение. Характерным примером такого персонажа является Лоренс Темплтон — фикциональный автор предисловия к роману Вальтера Скотта «Айвенго» (1820)¹⁰. Он, кстати, послужил образцом для многих русских прозаиков эпохи романтизма.

¹⁰ Предисловия Вальтера Скотта уже стали самостоятельными произведениями; их рассматривают изолированно от повествований, вступлениями к которым они служат. См. [Scott 1978]. Исследование творчества Скотта, основанное в значительной мере на его предисловиях, см. [McCracken-Flesher 2005].

Итак, «Айвенго» начинается с подписанного именем Темплтона предисловия и одновременно посвящения, в котором и отправитель, и адресат являются плодом воображения собственно автора романа.

Посвящение достопочтенному д-ру Драйездасту Ф. А. С.
в Касл-Гейт, Йорк

Многоуважаемый и дорогой сэръ, едва ли необходимо перечислять здесь разнообразные, но чрезвычайно веские соображения, побуждающие меня поместить Ваше имя перед нижеследующим произведением. Однако, если мой замысел не увенчается успехом, основная из этих причин может отпасть. <...>

<...> ...я боюсь подвергнуться осуждению за самонадеянность, помещая достойное, уважаемое всеми имя д-ра Джонаса Драйездаста на первых страницах книги, которую более серьезные знатоки старины поставят на одну доску с современными пустыми романами и повестями. Мне было бы очень желательно снять с себя это обвинение, потому что, хотя я и надеюсь заслужить снисхождение в Ваших глазах, рассчитывая на Вашу дружбу, мне бы отнюдь не хотелось быть обвиненным читателями в столь серьезном проступке, который предвидит мое боязливое воображение [Скотт 1962: 19].

Если и случается, что в предисловиях проскакивают нотки обеспокоенности автора, то именно здесь мы это обнаруживаем: Вальтеру Скотту страшно менять привычное амплуа поэта и выступать в роли прозаика. Именно эта смена литературной специализации может послужить объяснением, почему предисловия к его историческим романам написаны от лица вымышленных персонажей. Литературные преступления, обвинения в которых боится Темплтон, всего лишь скрывают озабоченность Вальтера Скотта собственным «преступлением»: переходом от стихов к прозе.

Так или иначе, фикциональные предисловия (от вымышленного лица), написанные Вальтером Скоттом к историческим романам, первым из которых был роман «Уэверли» (в «серию» также входит и «Айвенго»), лишь десятилетие спустя сменяются аутентичными авторскими предисловиями. В них Вальтер Скотт

говорит уже от своего имени, не прибегая к вымышленным посредникам. В предисловии к роману «Айвенго» издания 1830-го года он пишет:

До сих пор автор «Уэверли» неизменно пользовался успехом у читателей и в избранной им области литературы мог по праву считаться баловнем судьбы. Однако было ясно, что, слишком часто появляясь в печати, он в конце концов должен был исчерпать благосклонность публики, если бы не изобрел способа придать видимость новизны своим последующим произведениям [Скотт 1962: 7].

Скотт больше не боится упреков читателей в том, что оставил поэзию ради прозы, поскольку в 1830 году он может не сомневаться: «Уэверли» прославил его так же, как Темплтона «Айвенго». И он ставит под предисловием свою подпись.

Предметом забот Скотта становится не амплуа, а стиль, и он меняет тон с почтительного на иронический. Теперь он опасается того, что его романы начали надоедать публике. По его мнению, наилучший способ придать им «видимость новизны» — снабдить их предисловиями нового типа, как будто предисловия заключают в себе магию, способную придать привлекательность повествованиям, которым они предпосланы. Мишенью насмешек Скотта становится наивная читающая публика, которая целых десять лет считала Темплтона реально существующим лицом. Пришло время вознаградить ее по заслугам. Читателям пришла пора поумнеть, а Вальтеру Скотту — оставить в прошлом свое беспокойство, что было нетрудно, поскольку все свидетельствовало об успехе.

У Скотта нашлись подражатели, в том числе в России. Произведения некоторых из них навевали скуку с первых же слов. Другие были более талантливы. Н. В. Гоголь, разумеется, принадлежит ко вторым. Предисловия к его «Вечерам на хуторе близ Диканьки» являются очень показательным примером фикциональных авторских предисловий. Первую (1831) и вторую (1832) части «Вечеров» представляет читателям пасечник Рудый Панько. Созданный Гоголем «автор» Панько обретает матери-

альность на наших глазах [Гоголь 1940: 103–317]. Наши знания о нем берутся из тех слов, которые он предпосылает записанным им историям, и дополняются благодаря комментариям, тут и там мелькающим на пространстве повествования. Социальный контекст, в который вписаны посиделки на хуторе близ Диканьки, также дает представление о характере Рудого Панька:

Это что за невидаль: «Вечера на хуторе близ Диканьки»? Что это за «Вечера»? И швырнул в свет какой-то пасечник! Слава богу! еще мало ободрали гусей на перья и извели тряпья на бумагу! Еще мало народу, всякого звания и сброду, вымарало пальцы в чернилах! <...>

Слушало, слышало вещее мое все эти речи еще за месяц! То есть, я говорю, что нашему брату, хуторянину, высунуть нос из своего захоlustья в большой свет — батюшки мои! Это все равно как, случается, иногда зайдешь в покои великого пана: все обступят тебя и пойдут дурачить [Гоголь 1940: 103].

Рудый Панько понимает, что преступает ограничения, которые действовали в отношении таких, как он, в общественной и литературной сферах. Но у него есть миссия. И у него есть притязания. Миссия состоит в том, чтобы показать мир, до того не находивший отражения в русской художественной литературе, а притязания — в том, чтобы быть тем, кто осуществит эту миссию, несмотря на свое скромное общественное положение грамотея-пасечника. Он (как и его создатель) знает, что может представить публике что-то новое. Кроме того, осознавая свое общественное положение и понимая, что, взяв в руки писательское перо, он бросает вызов социальным и культурным нормам, он также знает, что читающая публика может не оценить его труд по достоинству:

У нас, мои любезные читатели, не во гнев будь сказано (вы, может быть, и рассердитесь, что пасечник говорит вам запросто, как будто какому-нибудь свату своему или куму), — у нас, на хуторах, водится издавна: как только окончатся работы в поле, мужик залезет отдыхать на всю зиму на печь и наш брат припрячет своих пчел в темный погреб, когда ни журавлей на небе,

ни груш на дереве не увидите более, — тогда, только вечер, уже наверно где-нибудь в конце улицы брезжит огонек, смех и песни слышатся издалека, бренчит балалайка, а подчас и скрипка, говор, шум... Это у нас *вечерницы*! [Гоголь 1940: 103–104].

Записанные Рудым Паньком истории рассказываются в его хате. Он описывает, как это происходит: и слушателей, и рассказчиков, и реакцию аудитории на услышанное, и очарование этих историй [Гоголь 1940: 103–107]. В заключение (в предисловии к первой части сборника¹¹) Панько приглашает нас, его читателей, к себе в гости, чтобы мы могли послушать и другие истории. Он рассказывает, как проехать на его хутор, и приводит длинный список кушаний, которыми угостит нас, когда мы к нему приедем [Гоголь 1940: 107].

В предисловиях Гоголя нет никакой мистификации. Они очевидно написаны от лица вымышленного персонажа. Их предлагается воспринимать всерьез. Однако это не значит, что предисловия, в особенности первое, свободно от опасений автора. Ожидания Рудого Панька относительно реакции читателей на его появление в роли автора значимы тем, что они высказаны явно. Подспудно такие опасения вполне мог испытывать сам Гоголь — нечто подобное, доведенное до крайности, мы встречаем в его вступлении ко второму изданию «Мертвых душ» четырнадцать лет спустя. Предыдущие попытки Гоголя выступить в качестве писателя кончались катастрофой, так что он либо сжигал плоды своих трудов, либо убирал написанное в стол в ожидании лучших времен. Но после того, как публика с восторгом встретила «Вечера на хуторе близ Диканьки», Гоголь смело двинулся вперед. Не прошло и года, как он выпустил их вторую часть.

Вступление ко второй части являет голос автора, звучащий более уверенно в отношении эстетических целей произведения,

¹¹ Предисловия Рудого Панька предваряют обе части «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Гоголь понимал, что его произведение в значительной степени обязано своим шармом Паньку, и поэтому предоставил ему слово и во второй части.

его прогноз относительно реакции читателей более оптимистичен, а поэтому он не так зажат и осторожен. Он сумел воспользоваться тем, чего дорогой ценой достиг в первой части:

Вот вам и другая книжка, а лучше сказать, последняя! Не хотелось, крепко не хотелось выдавать и этой. Право, пора знать честь. Я вам скажу, что на хуторе уже начинают смеяться надо мною: «Вот, говорят, одурел старый дед: на старости лет тешится ребяческими игрушками!» И точно, давно пора на покой. Вы, любезные читатели, верно, думаете, что я прикидываюсь только стариком. Куда тут прикидываться, когда во рту совсем зубов нет! Теперь если что мягкое попадет, то буду как-нибудь жевать, а твердое — то ни за что не откушу. Так вот вам опять книжка! [Гоголь 1940: 195].

Зрелый Гоголь уже виден в манере рассказчика, чья речь изобилует фактическими ошибками, алогизмами, жаргонизмами, украинизмами и ориентирована на устное высказывание, что в дальнейшем станет характерными приметам гоголевского стиля¹². Но и здесь проскальзывает беспокойство. Прощаясь со своим читателем, Рудый Панько высказывает извечное опасение Гоголя — а вдруг его забудут, он никак себя не проявит и исчезнет без следа?

Прощайте! Долго, а может быть, совсем, не увидимся. Да что? ведь вам все равно, хоть бы и не было совсем меня на свете. Пройдет год, другой — и из вас никто после не вспомнит и не пожалеет о старом пасечнике Рудом Паньке [Гоголь 1940: 197].

Здесь сам Гоголь, едва прикрытый маской Рудого Панька, задается вопросом, чего он стоит на самом деле. Эти размышления предвещают тот личный крах, который мы видим в предисловии ко второй части «Мертвых душ» — аутентичном авторском предисловии, которое практически не скрывает терзающие автора страхи.

¹² Гоголевские вступления к первой и второй частям «Вечеров на хуторе близ Диканьки» включают украинско-русские словарики.

III

Фикциональные аллографические предисловия

Аллографические предисловия написаны не автором основного произведения, а совершенно другим лицом. Аллографические вступления могут быть написаны реально существовавшими людьми или вымышленными персонажами¹³. Достоевский использует только второй подтип — фикциональные аллографические предисловия, — написанные от лица вымышленных персонажей. Рассмотрим два случая их появления в русской литературе периода романтизма: «Повести Белкина» Пушкина и «Герой нашего времени» Лермонтова.

Когда берешься за перо и, выражаясь словами гоголевского Рудого Панька, «высовываешь нос в большой свет» (литературы. — Л. Б.), самый простой способ скрыть свое беспокойство по этому поводу — надеть ту или иную маску. В уже рассмотренных нами прямых авторских предисловиях Нарезный, Булгарин и Лермонтов так или иначе обнаруживают свои опасения. Аналогичным образом авторские предисловия, написанные от лица вымышленного персонажа, изо всех сил скрывают авторское беспокойство. Опасения Вальтера Скотта и Гоголя можно проследить по дискурсу тех персонажей, которые представлены в качестве авторов предисловий.

А. С. Пушкин осознавая свое беспокойство, когда, уже будучи признанным поэтом, обратился к новому для него миру прозы, в предисловии к «Повестям Белкина» (1831) поступил иначе. Чтобы полностью скрыть свое авторство, он использовал некий набор масок. Подобно Вальтеру Скотту, Пушкин, чтобы оценить реакцию публики на свой цикл коротких повестей, издал его анонимно. Однако, в отличие от Вальтера Скотта и Гоголя, он не стал придумывать вымышленный персонаж, который фигури-

¹³ См., например, предисловие князя П. А. Вяземского к поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (1824): <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/vpk/vpk-152-.htm> (дата обращения: 05.08.2019).

ровал бы в качестве автора предисловия. Вместо этого он рисует нам целый ряд образов, играющих различные роли в литературном процессе: издателя, чье вступление мы читаем, собирателя повестей (имеющего литературные амбиции) Ивана Ивановича Белкина, который дал им свое имя, и четырех рассказчиков — «авторов» повестей, которые Белкин записал для публикации. В такую сложную структуру очень хорошо вписываются фикциональные аллографические предисловия.

Пушкин, следуя примеру Вальтера Скотта, мистифицирует публику вступлением от третьего лица. Однако пушкинский вымышленный автор — вовсе не автор, как Темплтон, а издатель, некий «А. П.». Эти инициалы намекали критикам и читателям 1831 года, что Александр Пушкин и есть этот издатель. Иными словами, «А. П.» — очень прозрачный псевдоним. Однако беглое прочтение вступления заставляет нас довольно быстро убедиться в том, что тот образ мышления, который представлен в дискурсе А. П., не указывает и не может указывать на личность самого Александра Пушкина¹⁴.

Пушкин не сильно скрывает косвенные указания на тот факт, что он не может являться «А. П.». Например, А. П. обещает представить нам подробное описание личности Белкина, увековечившего публикуемые повести для потомства. С этой целью А. П. полностью приводит письмо соседа Белкина, содержащее отзыв о нем, как единственный надежный источник сведений о характере Белкина:

Помещаем его (письмо соседа с описанием Белкина. — Л. Б.) безо всяких перемен и примечаний, как драгоценный памятник благородного образа мнений и трогательного дружества, а вместе с тем, как и весьма достаточное биографическое известие [Пушкин 1950: 79].

¹⁴ Это не значит, что Пушкин не является автором «Повестей Белкина». Здесь я имею в виду образ автора предисловия. Это А. П., но не Пушкин, который его создал. Достоевский следует примеру Пушкина в предисловии к «Запискам из подполья».

Тем не менее А. П. предпосылает письму соседа Белкина аннотацию и опускает некоторые фрагменты из него, поскольку они не представляют особого интереса для читателя; так или иначе, ничто в этом письме не указывает на то, что Белкину действительно был присущ «благородный образ мнений», а между ним и автором письма имелось «трогательное дружество» [Пушкин 1950: 79].

Подсказки Пушкина вполне прозрачны. И тем не менее читатели приняли все за чистую монету.

Нельзя сказать, что А. П. или Белкин сами сочинили публикуемые повести. А. П. всего лишь обнаружил их рукопись (как именно — он не объясняет) и публикует ее. Белкин, в свою очередь, всего лишь записал повести. Они не являются плодом его воображения или его воспоминаниями. Это истории, которые ему рассказали четыре человека, о которых мы ничего не знаем¹⁵.

В предисловии к «Повестям Белкина» Пушкин играет на читательском интересе к взаимоотношениям между реальной личностью автора и его литературным образом. Пушкинское предисловие осмеивает идею, что персонажи — лишь маски авторов, их придумавших. Он также высмеивает готовность читателя поверить, будто вымысел и реальная жизнь — это одно и то же и не только автор, который является посредником между ними, но и персонажи — реально существующие люди. Рецензии, в которых инициалы «А. П.» были приняты за указание на авторство Пушкина, лишь вызвали саркастическую ухмылку у единственных читателей, мнением которых Пушкин, по-видимому, всерьез дорожил, — его друзей, почти все из которых принадлежали к литературной элите. Пушкин отлично знал, что они смогут отличить «А. П.» от Александра Сергеевича Пушкина [Peschio 2012: 94–124].

Фикциональные аллографические предисловия отлично скрывают личность реального автора. Любые риски, связанные с «выглядыванием из-за кулисы» напоказ читающей публике,

¹⁵ Нам сообщают о них только инициалы и общественное положение.

практически сведены к нулю многоступенчатым нарративным фильтром вроде того, который придумал Пушкин для «Повестей Белкина». Как мы видели выше, разбирая аутентичные авторские предисловия, то, что Лермонтов вступал в полемику с читателями, заставило его рассказать о себе больше, чем ему хотелось бы. Возможно, ему следовало по примеру Пушкина прибегнуть к многослойному камуфляжу вроде того, что мы видим в начале «Повестей Белкина». Тем не менее, даже не подписываясь «А. П.», Лермонтов, возможно, действовал сходным образом во вступлении к своему роману — предисловию к «Журналу Печорина» [Лермонтов 1957: 248].

В «Герое нашего времени» Лермонтов пародирует авторскую самоуверенность рассказчика-путешественника, который публикует случайно услышанный рассказ. От лица этого путешественника написаны первые две части романа из пяти. Как Рудый Панько и Белкин, лермонтовский путешественник услышал первую повесть — «Бэла» — из уст своего попутчика, «старого кавказца» Максима Максимыча. Вторую повесть — «Максим Максимыч» — путешественник излагает как собственную историю. В конце этой второй повести путешественник рассказывает, как он получил от раздосадованного Максима Максимыча дневник Печорина. «Журнал» Печорина составляет последние три части романа, которые являются самостоятельными повествованиями. Рассказчик-путешественник снабжает журнал Печорина предисловием, которое помещено примерно в середине романа. Это фикциональное аллографическое предисловие, с точки зрения структуры напоминающее предисловие «А. П.» к «Повестям Белкина», но не создающее иллюзии, будто оно вышло из-под пера самого Лермонтова.

Роман Лермонтова обладает одной уникальной особенностью — он имеет два предисловия. Первое находится в обычном месте в начале повествования (это позднее аутентичное авторское предисловие, которое я проанализировал выше). Второе — это вставленное между частями романа фикциональное аллографическое предисловие, написанное от лица рассказчика-путешественника; аллографическое в том смысле, что дневник

Печорина представляет нам третье лицо, которое не создало текст, который нам предстоит прочесть, а фикциональное потому, что автор этого предисловия не является реально существовавшим человеком.

Предисловие путешественника выполняет четыре функции. Во-первых, оно сообщает о жанре последующего текста — это дневник («журнал»). Во-вторых, стараясь удостовериться подлинность и реальность повествований от первого лица, которые содержатся в журнале, путешественник утверждает, что исповедь Печорина совершенно искренна:

Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки. История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление. «Исповедь» Руссо имеет уже недостаток, что он читал ее своим друзьям [Лермонтов 1957: 249].

Иными словами, путешественник хочет уверить нас, что Печорин писал свои записки не для того, чтобы их обнародовать. В тот момент, когда Печорин пишет дневник своей жизни на Кавказе, он является и автором, и единственным читателем, замыкая коммуникацию на себя, что вполне соответствовало складу его личности, его поглощенности самим собой и полному равнодушию к другим людям.

В-третьих, для предисловия путешественника характерен тот же иронический тон, что и для предисловия, впоследствии добавленного Лермонтовым. Путешественник начинает свое предисловие так:

Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить имя над чужим произведением. Дай Бог, чтоб читатели меня не наказали за такой невинный подлог! [Лермонтов 1957: 248].

Это немногословное вступление подчеркивает иронию, присущую всему роману, в котором есть и неожиданная смена жанров от главы к главе, и презрительное отношение к глупым светским условностям, и сбой хронологии, и заявление, что изображенная в романе небрежная безнравственность ничему не может научить, хотя тем не менее учит отрицательным примером.

В-четвертых, предисловие путешественника к дневнику Печорина разъясняет, что роман «Герой нашего времени» принадлежит ему и только ему: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги. “Да это злая ирония!” — скажут они. — Не знаю» [Лермонтов 1957: 249]. В этом взгляды путешественника-рассказчика и самого Лермонтова совпадают, но их статусы (одного по отношению к другому) — нет: путешественник — вымышленный автор романа, Лермонтов — реальный. Однако если их онтологические статусы различны, то цель их одна — выставление напоказ «всех пороков нашего поколения».

В этом предисловии вскрываются и другие пороки «нашего времени». Они связаны с юридическим статусом текста в обществе. Путешественник соединил разрозненные элементы — свои путевые записки и дорожный дневник Печорина. Он обнажает проблему, существовавшую для писателей той эпохи: они не были защищены от хищения интеллектуальной собственности. Путешественник считает, что то, что он поставил свое имя под сочинением Печорина, — незначительный проступок. Так во вставленном в середину романа фикциональном аллографическом предисловии на первый план выходит еще одна рискообразующая особенность литературной деятельности: воровство.

Мы уже видели изображение самых разных участников литературного процесса: издателей; тех, кто хочет предстать перед публикой писателем; настоящих писателей; собирателей устных рассказов; рассказчиков устных рассказов и тех, кто переносит их на бумагу; составителей сборников и редакторов. Они в различных сочетаниях фигурируют в предисловиях, которые мы

проанализировали. Но в «Герое нашего времени» лермонтовский путешественник-рассказчик заявляет во всеуслышание о наличии проблемы авторского права, юридического права собственности на свои же творения. Это была серьезная проблема, о чем свидетельствует предисловие князя В. Ф. Одоевского (1804–1869) к его роману «Русские ночи» (1844), изданному лишь за год до литературного дебюта Достоевского.

Перед тем как завершить эту главу и обратиться к предисловиям Достоевского, следует обратить внимание на взаимоотношения Одоевского с плагиаторами его сочинений, «проделки» которых он, в отличие от рассказчика-путешественника из «Героя нашего времени», отнюдь не считал невинной шалостью. В предисловии, написанном к изданию «Русских ночей» в вышедшем в 1860-х годах собрании своих сочинений (следует заметить, что это предисловие было опубликовано лишь в XX веке), он отмечал:

(Некоторые. — Л. Б.) добрые люди воспользовались тем, что моя книга сделалась библиографическою редкостью, и втихомолку принялись таскать из нее, что кому пришлось по его художеству; иные — на основании литературного обычая, т. е. заимствовались с большою тонкостью и с разными прикрытиями, иные с меньшими церемониями просто вставляли в мои сочинения другие имена действующих лиц, изменяли время и место действия и выдавали за свое; нашлись и такие, которые без дальних околичностей брали, напр<имер>, мою повесть всю целиком, называли ее, напр<имер>, биографиею и подписывали под нею свое имя. Таких курьезных произведений довольно бродит по свету. — Я долго не протестовал против подобных заимствований... частью потому, что мне казался довольно забавным этот особый род нового издания моих сочинений. Лишь в 1859-м году я счел нужным предостеречь некоторых господ о возможном следствии их бесцеремонных проделок... Итак, участь моей книги была следующая: из нее таскали, взятое уродовали, и на нее клепали; а для большинства поверить эти проделки было не на чем. Сопряжение всех этих причин, имеющих важное значение для человека, свято сознающего права и обязанности литератора, заставило меня приступить к новому изданию моих сочинений [Одоевский 1981: 305–306].

Издав в 1845 году свое первое художественное прозаическое произведение «Бедные люди», Достоевский вступил в литературный мир, преисполненный опасностей — не только тех, которые Лермонтов описал в романе и с которыми Одоевский встретился в реальности, но и разнообразных рисков, о которых мы писали, исследуя литературные произведения первых десятилетий XIX века. Предисловия были точкой входа не только в какое-то произведение искусства, но и в литературный мир в целом. Они подобны длинному коридору со множеством дверей, ведущих одновременно к сложностям процесса общения (от мотивации писателя до реакции читателя, от неверных толкований прочитанного до идеальных форм понимания); к комплексам и тревогам авторов, которые сопровождают их на пути в литературу; к напыщенности и эгоцентризму или гипертрофированным амбициям и гнетущей неуверенности в себе; к играм вербального искусства, а иногда — к поражающей откровенности.

Неудивительно, что в 1840-х годах Достоевский избегал предисловий. Ни одному из его произведений, опубликованных до его ареста в 1849 году за деятельность против «государственного порядка», не предпослано введение, предисловие, вступление или пролог¹⁶. Причиной этого можно было бы счесть возникновение реалистических тенденций в литературе 1840-х годов, но такое объяснение несостоятельно. Очевидно, что в эту историческую эпоху любой автор сам решал, писать ему предисловия к своим произведениям или нет. Можно предположить, что Достоевский решил обойтись без предисловий, поскольку его интересовало прежде всего повествование и его функционирование независимо от пристрастного слова, выражающего его собственную (или чужую) точку зрения. Он явно не испытывал желания объяснить читателям, каков жанр его произведений. Он не ощущал потребности давать читателю указания о том, как

¹⁶ За одним возможным исключением. В повести «Слабое сердце» вымышленный автор, от лица которого ведется повествование, называет ее первый абзац «предисловием» [Достоевский 1972: 16].

тому следует понимать его текст. Он считал, что его произведения сами себя покажут.

Достоевский также не хотел, чтобы кто-то другой подготавливал читателей к встрече с его текстом, будь то голос реального третьего лица (скажем, Д. В. Григоровича (1822–1899), вместе с которым он снимал квартиру, или Белинского (1811–1848), который на первый взгляд высоко оценил «Бедных людей») или голос персонажа, от лица которого ведется повествование. Достоевский не был заинтересован в том, чтобы подталкивать читателя к формированию идеальных взаимоотношений с ним через посредство текста, т. е. прочтению его текста в полном соответствии с его намерениями. Он не искал протекции высокопоставленного адресата, как Булгарин. Не хотел он также общаться с узким кругом читателей, как Пушкин, или давать объяснения тем, кто обделен умом, что считал своей обязанностью Лермонтов. Он просто решил выпустить свои произведения в свет как есть, в обнаженном виде.

Во многих отношениях это было мужественным решением, которое противоречило принятым в ту эпоху нормам (таково было право молодого художника). Однако, пройдя в 1849–1859 годах через каторгу и ссылку, он изменил свой подход и стал благоразумно прибегать к предисловиям, вступлениям и введениям. И вновь он нарушил нормы, преобладавшие среди писателей нового поколения, включая реалистов Тургенева, Толстого, Гончарова и Салтыкова-Щедрина, которые в большинстве случаев обходились без предисловий. Создавая предисловия, Достоевский породил гибридные формы, сочетающие признаки разных типов предисловий (мы рассмотрели многие из доступных ему моделей). Теперь мы обратимся к его уникальному опыту.

Глава 2

Первые произведения Достоевского, написанные после ссылки

Достоевскому было позволено вернуться в европейскую часть России в 1859 году, через десять лет после его ареста. К этому времени он отбыл четыре года на каторге в Западной Сибири (Омск), затем четыре года на военной службе в Семипалатинске и еще чуть больше года он хлопотал о возвращении в Петербург после выхода в отставку. По возвращении Достоевский вошел в литературный мир, который очень сильно изменился по сравнению с известным ему в 1840-х годах. Но Достоевскому не терпелось занять то место на авансцене литературного мира, которое принадлежало ему после издания его первых двух прозаических произведений — «Бедные люди» (1846) и «Двойник» (1846). Несколько последующих публикаций озадачили и разочаровали читателей, первоначально принявших его с восторгом. Белинский, который приветствовал литературный дебют Достоевского еще до того, как его произведения вышли в свет, впоследствии к нему охладел. Достоевский разошелся с Белинским во мнениях незадолго до того, как он был арестован за крамолу, — прежде всего относительно назначения искусства, но, кроме того, он был не согласен с данной Белинским оценкой своих произведений, опубликованных сразу же после «Бедных людей» и «Двойника»: «Господина Прохарчина» (1846), «Романа в девяти письмах» (1847), «Хозяйки» (1847), «Ползункова» (1848),

«Слабого сердца» (1848), «Чужой жены и мужа под кроватью» (1848), «Честного вора» (1848), «Елки и свадьбы» (1848) и «Белых ночей» (1848). Ни одно из этих произведений не было встречено критикой благосклонно. По правде говоря, даже «Двойник» многих озадачил. Возврат на литературную сцену в 1859 году представлялся для Достоевского вдвойне сложным. Во-первых, он не был знаком с литературной ситуацией лично — только через посредство журналистов и тех, с кем он переписывался. Он находился в роли догоняющего. Кроме того, у критиков сложилось мнение, что, возможно, он исписался еще в 1846 году.

Если в 1840-х годах Достоевский избегал вступлений, то теперь он обратился к этому приему. Это не значит, что он увидел в них волшебное средство для завоевания симпатий целевой аудитории. Такое предположение было бы сильным преувеличением как ограниченных функций, так и эстетического потенциала этого художественного средства. Более вероятно, что Достоевский стал писать предисловия в силу понимания о себе как о художнике, пришедшего за годы размышлений как над своими неудачами, так и над своими возможностями. Он предавался этим интроспекциям как наедине с собой, лежа на нарах в каютенном бараке, так и в переписке со своим братом Михаилом. Его писательским достижением явился тот угол зрения, который он смог представить в своих рассказах и романах; в том, что повествование в них велось от лица персонажей, а не какого-то (якобы) всеведущего автора. Говоря голосами своих протагонистов — записанными иногда напрямую, в виде писем Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой в «Бедных людях», а иногда опосредованно, как в «Двойнике», где происходящее воспринимается глазами Якова Голядкина, — Достоевский швыряет нас в водоворот их тщетных надежд и разбитых мечтаний. Одно из его выдающихся художественных достоинств заключалось в создании нарративных форм, которые изображают внутреннее сознание не благодаря всеведению, а средствами иногда скудных интеллектуальных способностей его персонажей, их явной субъективности, эмоциональной нестабильности, внутренней борьбы и страстного стремления познать себя и мир.

Достоевский подчеркивает это достоинство, используя его в своих предисловиях. В первых же фразах он формализует процесс повествования «изнутри», демонстрируя читателям с самого начала, что они имеют дело с Другим, который и ведет повествование. В двух из трех первых романов, опубликованных Достоевским после ссылки — «Селе Степанчикове и его обитателях» (1859) и «Записках из Мертвого дома» (1860–1862), — он эффективно использует предисловия¹. Эти два вступления сразу уведомляют читателя о том, что с ним говорит не альтер эго Достоевского, а некто иной. Кроме того, этот голос возникает из фикционального дискурса, а не из источника, окопавшегося на абстрактной «ничейной земле» между личностью автора и протагонистом. Поскольку Достоевский в большой мере избегает обычно принятого у авторов всеведения, повествователь / рассказчик его вступлений не обладает тайным знанием, необходимым для того, чтобы составить более или менее полное и всеобъемлющее представление о действии романа. Его рассказчикам присуща ненадежность. В «Селе Степанчикове» и «Записках из Мертвого дома» Достоевский экспериментирует с двумя из них.

I

«Село Степанчиково и его обитатели»

В «Селе Степанчикове» рассказчиком является действующее лицо основного повествования, хотя и второстепенное. Его «Вступление» составляет всю первую главу романа. С точки зрения времени действия на нем поставлена та же временная метка, как и на «Заключении» романа, которое, как и вступление, занимает целую главу (Часть вторая, глава VI). Между этими двумя рамочными точками происходит формирование характеров персонажей и развитие сюжета романа. Все действие романа (остальные шестнадцать глав) происходит за два дня. В тече-

¹ За исключением «Униженных и оскорбленных» (1861).

ние этого срока сюжет разворачивается, достигает кульминации, за которой следует комическая развязка, в ходе которой восстанавливается (смешной) статус-кво. Иными словами, как предисловие, так и заключение совершенно условны. Возможность вкладывать в рамочные нарративы скрытое содержание не реализована ни в коей мере². Впрочем, поскольку большинство персонажей романа являются мишенью насмешек Достоевского, нет смысла раскрывать какое-то скрытое содержание, кроме того, что уже было подвергнуто осмеянию в основном повествовании.

Эти особенности «Вступления» свидетельствуют о том, насколько Достоевский полагался на испытанные повествовательные приемы при своем возвращении к литературному творчеству. Ни рассказчик, ведущий повествование от первого лица, ни рамочная структура не являлись открытиями в литературе. Хотя в эпоху Достоевского (и задолго до нее) эти элементы хорошо себя зарекомендовали, они никоим образом не могли гарантировать того, чего он желал для своего романа более всего: одобрения критиков. По всей вероятности, заурядность этого сочинения обрекала его на судьбу хуже провала — оно не было замечено. Перед публикацией «Села Степанчикова» Достоевский писал брату Михаилу со смешанным чувством тревоги и волнения:

Этот роман, конечно, имеет величайшие недостатки и, главное, может быть, растянутость; но в чем я уверен, как в аксиоме, это то, что он имеет в то же время и великие достоинства и что это *лучшее мое произведение*. Я писал его два года (с перерывом в середине «Дядюшкина сна»). Начало и середина обделаны, конец писан наскоро. Но тут положил я мою душу, мою плоть и кровь... если публика примет мой роман холодно, то, признаюсь, я, может быть, впаду в отчаяние. На нем основаны все лучшие надежды мои и, главное, упрочение моего литературного имени [Достоевский 1985: 326].

² «Третья идея» является основной темой исследования [Isenberg 1993]. Скрытое повествование представляет собой синтез тем, представленных в рамочном и вставном повествовании. Мы обратимся к тезисам Айзенберга при разборе «Бесов».

Даже после того, как несколько издателей отвергли его роман с порога, Достоевский не терял надежды. В августе того же года он писал:

...я уверен, что в моем романе есть очень много гадкого и слабого. Но я уверен — хоть зарежь меня! — что есть и прекрасные вещи. Они из души вылились. Есть сцены высокого комизма, сцены, под которыми сейчас же подписался бы Гоголь [Достоевский 1985: 334].

«Степанчиково» является фарсом. Кроме того, это сатира, высмеивающая «Выбранные места из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя (1846), которые сами по себе крайне неудачны³. В «Степанчикове» очень мало «высокого» комизма, хотя сам Достоевский был уверен в обратном. Перед нами скорее предстает нечто еще более фарсовое, даже примитивное. Сомнительно, чтобы Гоголь мог подписаться под какой-либо частью этого романа — и не только потому, что в нем он выставлен к позорному столбу. Дело в отсутствии важного элемента гоголевского юмора — того, что возвышает нас и зачастую уравнивает более низкие элементы в его юморе⁴. Тем не менее «Вступление» действительно позволяет Достоевскому в полной мере использовать обозначенную выше сильную сторону его стиля повествования: зыбкое повествование от первого лица, которое включает два временных измерения — время, когда происходят описанные в повествовании события, и время, когда рассказчик впоследствии записывает свое повествование, глядя на описываемые им события со стороны⁵.

Предисловие Достоевского надлежащим образом уведомляет нас об этой сложности и сразу же дает нам представление о способностях рассказчика, оно никоим образом не подготавливает нас к однообразной, затянутой и утомительной мыльной

³ См. [Sobel 1981]; [Zholkovsky 1992: 172–184]. Ср. очень подробное, даже трогательное прочтение того же текста в [Fanger 1979: 209–222].

⁴ См. [Slonimsky 1974: 323–374].

⁵ Такую же композицию имеют «Бесы» с их «Я-рассказчик» и «Я-свидетель».

опере, которой фактически является «Степанчиково». Несмотря на героические попытки критиков найти в этом творении какую-то эстетическую ценность, «Степанчиково» — не тот повествовательный корабль, на борту которого хочется надолго задерживаться⁶. По сути, это не повествование, а серия сцен, в которой одни и те же приемы (например, обмен ролями) повторяются *ad nauseam*. Говоря словами Гэри Сола Морсона, в «Степанчикове» отсутствует черта, которую мы связываем с творчеством Достоевского, а именно «повествовательность»⁷.

Как мы увидели, Достоевский называет предисловие к «Степанчикову» «вступлением» — не самое обычное обозначение среди разнообразных приблизительных синонимов, за использованием которых у Достоевского в течение последующих двадцати лет мы будем наблюдать, но вполне применимое в России. Важно заметить, что это обозначение принадлежит не рассказчику, который называет вступление «моим предисловием», а имплицитному автору [Достоевский, 1972: 18]. Используя два разных названия для вступления, Достоевский желает отделить имплицитного автора от рассказчика и провести грань между романом, написанным автором, и текстом, написанным от лица рассказчика. Еще одним признаком желания Достоевского разделить эти два уровня является то, что он заставляет своего рассказчика определить жанр повествования:

В заключение этой главы (Вступления. — Л. Б.) позвольте мне сказать собственно о моих личных отношениях к дяде (протагонисту, полковнику Ростаневу. — Л. Б.) и объяснить, каким образом я вдруг поставлен был глаз на глаз с Фомой Фомичом (Опискиным, комическим злодеем и тираном, живущим

⁶ См. например, [Frank 1983: 297–304]; [Avsey 2005: 153–172]. Как полагают эти авторы, ценность этого текста в большой мере заключается в том, что он является предвестником главных тем последующего творчества Достоевского. Ср. [Vitalich 2009: 203–218].

⁷ [Morson 2013: 33–53]. Как считает Морсон, чтобы обладать «повествовательностью», текст должен сочетать в себе ощущение случайности, процесс, эффект присутствия и открытое время. «Степанчиково» не обладает ни одной из этих черт.

в усадьбе Ростанева. — Л. Б.) и нежданно-негаданно внезапно попал в круговорот самых важнейших происшествий из всех, случавшихся когда-нибудь в благословенном селе Степанчикове. Таким образом, я намерен заключить мое предисловие и прямо перейти к рассказу [Достоевский 1972б: 18].

Заметьте разнообразие обозначений, которые Достоевский использует, называя свой текст. Повесть Достоевского, которую он в письмах называет «комическим романом», для его повествователя «рассказ»⁸. Различия между этими жанрами имеют значение. Они указывают на то, что Достоевскому было необходимо отделить себя от рассказчика, поскольку его замысел заключался в том, чтобы одновременно высмеять персонажей своей повести и принизить ее рассказчика. Однако, как давно доказал Тынянов [Тынянов 2002: 320–339], реальной мишенью сатиры Достоевского является Гоголь и его злосчастные «Выбранные места...».

Во «Вступлении» Сергей, рассказчик Достоевского, излагает свою историю с некоторым смущением, будучи одновременно свидетелем множества водевильных перипетий сюжета и второстепенным участником этих событий. Он зачастую описывает свою эмоциональную реакцию на происходящее. И рассказывает, как вступается за своего дядю полковника Ростанева, чтобы защитить его от нападков матери и то заискивающего перед ним, то грубящего ему «серого кардинала» Опискина. Например, в своем вступлении рассказчик замечает:

Признаюсь, я с некоторою торжественностью возвещаю об этом новом лице. Оно, бесспорно, одно из главнейших лиц моего рассказа. Насколько оно имеет право на внимание читателя — объяснить не стану: такой вопрос приличнее и возможнее разрешить самому читателю [Достоевский 1972б: 7].

Таким образом, рассказчик повествует о происходящем со своей точки зрения (как будто при таком сумасшедшем темпе

⁸ Цит. по [Тынянов 2002: 320].

развития событий в этом есть необходимость) и дает пояснения по вопросам, которые даже ключющие носом читатели могут решить самостоятельно. Мы, разумеется, вынуждены становиться на точку зрения рассказчика, но, если мы во всем будем следовать ему, это будет весьма нелестно свидетельствовать о наших способностях.

В некоторых случаях мы должны дистанцироваться от рассказчика — например, тогда, когда он объясняет нам то, что мы уже поняли самостоятельно. Читатели могут согласиться с рассказчиком в том, что касается этики, труднее согласиться с его логикой. Чтобы исправить этот недостаток — а это явно слабое место в замысле произведения, — Достоевский заставляет своего рассказчика объяснить неадекватное поведение его юностью. Например, когда Сергей Александрович принимает предложение своего дядюшки жениться на живущей в его семье гувернантке, он с восторгом хватается за эту возможность, хотя даже ни разу не видел эту девушку.

Я решился... осчастливить несчастную <...> девушку предложением руки моей и проч. и проч. Мало-помалу я так вдохновил и настроил себя, что, по молодости лет и от нечего делать, перескочил из сомнений совершенно в другую крайность: я начал гореть желанием как можно скорее наделать разных чудес и подвигов [Достоевский 1972б: 19].

Рассказчик явно ведет повествование о прошедших событиях, хотя сколько времени прошло — узнать из текста невозможно. Но дело не только и не столько в этом. Раздражает неубедительность мотивировки Достоевского, построенной на якобы легковерии рассказчика. Достоверность никого не интересует, особенно в фарсе. Но в 1859 году Достоевский требует слишком большого терпения от читателей. По ходу повествования Достоевский неоднократно совершает эти и подобные концептуальные ошибки. Они становятся причиной провала его повести.

Предполагается, что мы должны видеть недостатки или ограниченность рассказчика Сергея Александровича глазами Досто-

евского⁹. Кроме того, во вступлении Сергея нас просят видеть литературную ситуацию, какой она сложилась к концу 1850-х годов, глазами Достоевского. К сожалению, его рассуждение построено на переставшем действовать литературном механизме 1840-х, когда Достоевский был в курсе событий. То, что он пытается скрыть этот дефект, перенеся время действия своей повести на десятилетие назад, не идет ему на пользу. Однако, как мы видели в нашем анализе предисловий до выхода Достоевского на литературную сцену, отчасти он устами своего рассказчика высказывает собственное беспокойство, связанное с возвращением на нее.

...я сказал, что Фома Фомич есть к тому же и исключение из общего правила. Это и правда. Он был когда-то литератором и был огорчен и не признан; а литература способна загубить и не одного Фому Фомича — разумеется, непризнанная. Не знаю, но надо полагать, что Фоме Фомичу не удалось еще и прежде литературы; может быть, и на других карьерах он получал одни только щелчки вместо жалованья или что-нибудь еще того хуже. Это мне, впрочем, неизвестно; но я впоследствии справлялся и наверно знаю, что Фома действительно сотворил когда-то в Москве романчик, весьма похожий на те, которые стряпались там в тридцатых годах ежегодно десятками, вроде различных «Освобождений Москвы», «Атаманов Бурь», «Сыновей любви, или Русских в 1104-м году» и проч. и проч., романов, доставлявших в свое время приятную пищу для остроумия барона Брамбеуса¹⁰. Это было, конечно, давно; но змея литера-

⁹ О фамилии рассказчика ничего не говорится. Таким образом, автору удастся сохранить в тайне целую сеть семейных и родственных отношений. Полковник Ростанев приходится ему дядей. Это все, что нам точно известно. Трудно определить, в какой степени родства рассказчик состоит с семейством Ростанева, обитающим в Степанчикове. Однако Сергей не приходится внуком матери Ростанева; следовательно, тот приходится молодому человеку дядей через покойную жену полковника. Это также делает отношения двоюродных родственников в тексте двусмысленными. Все это — тонкости, которые, по зрелом размышлении, ничего не объясняют; полагаю, Достоевский считал, что это смешно само по себе.

¹⁰ Брамбеус — псевдоним Осипа Ивановича Сенковского (1800–1858), редактора, издателя, критика и писателя. Его литературную биографию см. [Redrotti 1965], а анализ его вклада в русскую журналистику см. [Frazier 2007].

турного самолюбия жалит иногда глубоко и неизлечимо, особенно людей ничтожных и глуповатых. Фома Фомич был огорчен с первого литературного шага и тогда же окончательно примкнул к той огромной фаланге огорченных, из которой выходят потом все юродивые, все скитальцы и странники. С того же времени, я думаю, и развилась в нем эта уродливая хвастливость, эта жажда похвал и отличий, поклонений и удивлений [Достоевский 1972б: 12].

С экстралитературной точки зрения дело выглядит так, что последняя фраза Достоевского бьет по нему же самому. Мы помним, что в юности Достоевский после публикации восторженно встреченных «Бедных людей» впал в аналогичную хвастливость [Frank 1986: 159–171]. Высказывание рассказчика о Фоме Фомиче выглядит как скрытая критика Достоевским самого себя¹¹. Прямые отсылки к Гоголю, возможно, даже демонстрируют обеспокоенность Достоевского в открытую:

Я знаю, он серьезно уверил дядю, что ему, Фоме, предстоит величайший подвиг, подвиг, для которого он и на свет призван и к совершению которого понуждает его какой-то человек с крыльями, являющийся ему по ночам, или что-то вроде того. Именно: написать одно глубокомысленнейшее сочинение в душеспасительном роде, от которого произойдет всеобщее землетрясение и затрещит вся Россия. И когда уже затрещит вся Россия, то он, Фома, пренебрегая славой, пойдет в монастырь и будет молиться день и ночь в киевских пещерах о счастье отечества. Все это, разумеется, обольстило дядю [Достоевский 1972б: 13].

В «Селе Степанчикове» рассказчик несколько раз напрямую цитирует гоголевские «Выбранные места...». В первый раз это происходит во вступлении. Его устами говорит сам Достоевский, который указывает на мишень своего фарсового нарратива, чтобы провести черту между собой и одним из наиболее значи-

¹¹ Достоевский зачастую вступал в своих произведениях в металитературные дискуссии, начиная с «Бедных людей».

тельных образцов, на которые он ориентировался в ранний период своего творчества¹².

Однако в том, что касается эстетики текста, желторотый рассказчик Достоевского застревает на нейтральной полосе риторической двусмысленности. Мы, читатели, полагаемся на него как на источник надежной информации, и в принципе он исправно выполняет эту функцию. Однако иногда юность ему мешает. Например, не лезет ни в какие ворота то, что он без колебаний бросается жениться на гувернантке детей его дяди — причем, как ни печально, это ошибочное решение является завязкой всего повествования. Если бы он сразу счел дядино предложение невероятно глупым, он бы не поехал к нему в поместье и не увидел своими глазами весь этот бедлам запутанных отношений. Ему было бы не о чем рассказывать. А так завязка повести зависит от совершенно невероятной ситуации. Достоевский старается, чтобы в реакции рассказчика на абсурдное предложение дяди читатели увидели больше, чем юный энтузиазм, — безрассудную импульсивность. То, что Сергей позднее осознает свою глупость, не влияет на мотивирующий фактор повести. Не оказывает это положительного влияния и на отношение читателя к рассказчику.

В повести Достоевского много ошибочных авторских решений, но нам вряд ли необходимо анализировать их все. Важно лишь заметить, что они очевидны уже во вступлении. Риторические приемы неправильно используются. Неправдоподобность мотивации ослабляет завязку фарса. А сатире наносят вред примитивные фарсовые приемы с упоминанием телесного низа. В связи с этим последним следует заметить в качестве примера, что фамилия Фомы Фомича Опискина содержит отсылку к принципу телесного низа в карнавализации, который Бахтин так тщательно исследовал в творчестве Достоевского¹³.

¹² О том, насколько часто такие скрытые цитаты встречаются в тексте «Села Степанчикова», см. часть II вышеупомянутой работы Тынянова [Тынянов 2002: 320–339]. Ср. [Pervushin 1972: 87–91].

¹³ [Bakhtin 1984: 101–180]. Об общепринятом значении фамилии Опискина (от «описка») см. Zholkovsky [1992, 173].

Мы наталкиваемся на (дис-)функции интимных частей организма сначала в связи с фамилией слуги полковника Ростанева — Видоплясов (нелепая фамилия, выдуманная Достоевским). Видоплясов желает поменять фамилию, чтобы избежать дальнейших насмешек над собой. Но он выбирает взамен не менее странные фамилии. Люди насмеются над любым его выбором, рифмуя эту новую фамилию шутивным, глупым или принижающим образом. Когда Видоплясов делает последнюю попытку и выбирает себе фамилию Танцев, смешная ситуация усугубляется, поскольку существенного изменения смысла фамилии не происходит. Но и на эту фамилию находят такую рифму, про которую он говорит Ростаневу и рассказчику, что ее «и сказать нельзя» [Достоевский 1972б: 105]. Ни рассказчик, ни Достоевский не высказывают эту рифму вслух. Но ее легко предположить — «Засранцев», форма родительного падежа множественного числа от «засранец», отглагольного существительного, производного от «засрать», т. е. «непроизвольно испражниться» или «испражниться в штаны». Отсюда остается лишь один маленький шаг до фамилии Опискин и смысла грубой шутки Достоевского. На самом деле для того, чтобы обнажить эту смысловую связь, достаточно сдвинуть ударение на один слог. Производя фамилию Фомы Фомича от слова «описа́ться», Достоевский высмеивает его литературные претензии. Но если сдвинуть ударение со второго слога на первый, получается «опи́саться», т. е. «обмочиться». Это самый низкий уровень юмора в «Селе Степанчикове». Как же Достоевский так низко пал?

Отчасти проблема этого текста, кроме его чрезмерной фарсовости, заключается в том, что его автор недооценил свою аудиторию. Джозеф Франк, помимо прочего, замечает, что написание повести из провинциальной жизни в водевильном духе в то время, когда в России назревали перемены, чреватые грандиозными последствиями для народа, едва ли можно считать своевременным¹⁴. Однако я полагаю, что Достоевский избегал

¹⁴ До освобождения крепостных крестьян оставалось лишь два года. Интеллигенция едва ли могла терпимо отнестись к произведению, тематика которого была настолько далека от подготовки к этому событию. Кроме того,

современных проблем не только от недостатка исторического чутья. Достоевский просто плохо представлял себе свою аудиторию.

Замысел «Села Степанчикова» сложился у Достоевского на каторге, и он продолжал обдумывать его в течение всего времени своей военной службы и хлопот о возвращении в Петербург. Он работал над этой повестью в 1856–1858 годах. Только в последний период ссылки он мог получить представление о новых лицах на литературной сцене, их произведениях, актуальных вопросах современности и повороте к постромантическим течениям в западной философии — позитивизму, материализму и утилитаризму, — а также научной революции, в частности теории эволюции Дарвина, которую тогда, как и теперь, зачастую неверно применяли к общественным, экономическим и политическим явлениям. То, как все это повлияло на искусство, Достоевскому еще предстояло понять.

Он судил о читательской аудитории либо по воспоминаниям 1840-х годов, либо по более свежим впечатлениям, вынесенным с каторги. В «Записках из Мертвого дома» целая глава посвящена театральному представлению, поставленному и разыгранному каторжниками. В этой главе под названием «Представление» рассказчик Горянчиков повествует, какая близкая взаимосвязь существовала там между текстом и аудиторией. Сначала он описывает напряженное ожидание аудитории:

...актеры взяли все на себя, так что все мы, остальные, и не знали: в каком положении дело? что именно делается? даже хорошенько не знали, что будет представляться [Достоевский 1972в: 116].

Таким образом, увиденное на сцене стало для аудитории полным сюрпризом. Благодаря этому каторжники оказались идеальной аудиторией, которую представление радовало само

в своей повести Достоевский, по-видимому, настаивал на сохранении старых норм взаимоотношений между хозяевами и слугами, что в то время едва ли было популярной позицией.

по себе. Когда дело доходит до спектакля, они реагируют на каждую сцену, жест, поворот сюжета, танец, пантомиму, скетч и фарсовую шутку в полном соответствии с намерениями актеров. Аудитория жадно поглощает все это, сдабривая восторженным хохотом. Горянчиков замечает: «Одним словом, пьеса кончилась к самому полному и всеобщему удовольствию. Критики не было, да и быть не могло» [Достоевский 1972в: 125]. Затем исполняется следующий номер — отрывок из альковной комедии. И снова реакция зрителей полностью соответствует ожиданиям актеров: «Восторг зрителей беспредельный!.. все хохочут, все в восторге...» [Достоевский 1972в: 127].

Последний акт состоит из нескольких пантомим, исполненных под зажигательную народную музыку: «Это камаринская во всем своем размахе, и, право, было бы хорошо, если б Глинка хоть случайно услышал ее у нас в остроге» [Достоевский 1972в: 128].

Даже рассказчик, образованный человек, получает от фарсов некоторое удовольствие. Эта аудитория настолько чужда скептицизма, что она более чем готова смотреть сквозь пальцы на вопиющие недостатки:

Замечу, что наши декорации очень бедны. И в этой, и в предыдущей пьесе, и в других вы более дополняете собственным воображением, чем видите глазами. Дело в том, что ...зрители невзыскательны и соглашаются дополнять воображением действительность, тем более что арестанты к тому очень способны [Достоевский 1972в: 128].

«Село Степанчиково» — это, по сути, длинный ряд фарсов вроде тех, что смотрели в своем театре каторжники. Возможно, первоначально Достоевский предполагал написать на этот сюжет не повесть, а пьесу. Реакция петербургской печати на его произведение, аналогичная реакции каторжников на любительское театральное представление, его бы необыкновенно обрадовала. Однако на самом деле и публика и — что самое обидное — критики встретили «Село Степанчиково» молчанием. Достоевский совершенно неправильно оценил свою аудиторию. Предположив, что читатели отреагируют на фиглярство «Степанчикова» с той

же радостной «детской» непосредственностью, что и его соседи по нарам, Достоевский лишь показал, насколько он отстал от литературной жизни¹⁵.

Провал «Села Степанчикова» не обескуражил Достоевского. Он решительно двигался вперед. И сделав новый шаг, он расстался со стандартным предисловием, написанным от первого лица автора основного текста. Он никогда больше не вернется к этому виду предисловий (или к заголовку «Вступление»). Уязвленный неуспехом своей повести, он попытался воспользоваться интересом общества к своему возвращению из ссылки и неустанно трудился над «Записками из Мертвого дома» — третьим изданным после ссылки романом, замысел которого у него созрел еще в 1854 году [Достоевский 1972в: 275]. В нем он обратился к освященной традицией форме предисловия, которую мы встречаем в пушкинских «Повестях Белкина» и «Герое нашего времени» Лермонтова, — форме аллографического предисловия, которую ранее, еще в эпоху романтизма, прославил, среди прочих, Вальтер Скотт. Напомним: аллографическое предисловие — это предисловие, написанное от лица вымышленного автором персонажа.

II

«Записки из Мертвого дома»

В первом выпуске журнального издания полуавтобиографического романа «Записки из Мертвого дома» Достоевский нашел совершенно новую форму вступления. Он исправляет ошибки, допущенные в «Степанчикове», в частности недостаток солидности и неверную оценку аудитории. Если во вступлении к «Селу Степанчикову» Достоевский не достиг ничего особен-

¹⁵ Эпитеты, которыми Горянчиков чаще всего описывает реакцию каторжников на спектакль, — «детская», «ребяческая»; он также использует однокоренные сравнения и метонимы [Достоевский 1972в: 81, 118, 120, 122, 123, 125, 130]. Еще об использовании Достоевским водевильных приемов в произведениях, написанных до ссылки, см. [Fusso 2015: 61–92].

ного, в «Записках из Мертвого дома» он установил высокую планку, которую не всякому его будущему вступлению было дано преодолеть. Как всегда у Достоевского, в основе этого замечательного достижения лежит голос Другого. Как и рассказчик в «Степанчикове», он говорит от первого лица. Однако, в отличие от Сергея Александровича в «Селе Степанчикове», рассказчик вступления в дальнейшем не контролирует нить повествования остального романа и не создает его дискурс, авторство которого принадлежит протагонисту Горянчикову, чьи воспоминания о заключении на каторге представляют собой основную часть книги. Рассказчик вступления претендует лишь на роль редактора попавшего ему в руки текста.

Подобно редактору А. П., который якобы написал предисловие к «Повестям Белкина», и лермонтовскому рассказчику-путешественнику в «Герое нашего времени», в этом вступлении рассказчик Достоевского повествует о том, как, будучи в Сибири (по всей видимости, на государственной службе), он приобрел некую рукопись. Такое вступление выглядит как дань соблюдению навязанных обветшавшими условностями правил, и так оно и есть. Но только на первый взгляд.

Обстоятельства удалили меня из нашего городка месяца на три. Возвратясь домой уже зимою, я узнал, что Александр Петрович (Горянчиков. — Л. Б.) умер осенью, умер в уединении и даже ни разу не позвал к себе лекаря. В городке о нем уже почти позабыли. Квартира его стояла пустая. Я немедленно познакомился с хозяйкой покойника, намереваясь выведать у нее: чем особенно занимался ее жилец и не писал ли он чего-нибудь? За двугривенный она принесла мне целое лукошко бумаг, оставшихся после покойника [Достоевский 1972в: 8].

Большую часть вступления занимает данное безымянным редактором описание Горянчикова, условий, в которых он жил, его уединенного образа жизни и упорного нежелания участвовать в светской жизни Сибири, его забот, странностей психики и благородной души. Как говорилось выше, во вступлениях зачастую содержится указание на жанр произведения, с которым

далее ознакомятся читатели. Они являются способом внушить читателю соответствующие тексту ожидания. Если в «Степанчикове» постулирование жанра произведения может быть принято только с оговоркой, в «Записках из Мертвого дома» наглядная демонстрация жанра была ясно выраженным намерением Достоевского. Это форма, которую он часто использовал, а именно записки¹⁶.

Данное Достоевским определение жанра опровергается редактором едва ли не на каждом шагу. Его предположения относительно жанра этого произведения разнообразны:

Я унес его *бумаги* и целый день перебирал их. Три четверти этих бумаг были пустые, незначащие лоскутки или ученические упражнения с прописей. Но тут же была одна *тетрадка*, довольно объемистая, мелко исписанная и недоконченная, может быть, заброшенная и забытая самим автором. Это было *описание*, хотя и бессвязное, десятилетней каторжной жизни, вынесенной Александром Петровичем. Местами это описание прерывалось какою-то другою *повестью*, какими-то странными, ужасными *воспоминаниями*, набросанными неровно, судорожно, как будто по какому-то принуждению. Я несколько раз перечитывал эти *отрывки* и почти убедился, что они писаны в сумасшествии. Но каторжные *записки* — «*Сцены из Мертвого дома*», — как называет он их сам где-то в своей *рукописи*, показались мне не совсем безынтересными. Совершенно новый мир, до сих пор неведомый, странность иных фактов, некоторые особенные *заметки* о погибшем народе увлекли меня, и я прочел кое-что с любопытством. Разумеется, я могу ошибаться. На пробу выбираю сначала две-три главы; пусть судит публика...» [Достоевский 1972в: 8] (курсив везде мой. — Л. Б.).

¹⁶ В «Степанчикове» повествователь называет свое произведение «рассказом». Достоевский в письме брату Михаилу заявляет, что это более крупное произведение, которое по размерам сопоставимо с «Бедными людьми» и поэтому является повестью. Что же касается использования Достоевским «записок» или фрагментарной формы, многие из его произведений носили такое название — например, «Честный вор (Из записок неизвестного)» (1848); «Елка и свадьба (Из записок неизвестного)» (1848); «Записки из Мертвого дома» (1860–1862) и «Записки из подполья» (1864).

Редактор и одновременно первооткрыватель рукописи дает произведению, которое он представляет читателям, разнообразные жанровые определения. Он называет его по-разному, и, кажется, только одно название соответствует тому смыслу, который он ищет в этом разнообразии, — отрывки. Эти отрывки содержат «сцены», или, как их называет Достоевский, «записки». Возможно, как раз сумма этих понятий и лежит в основе романа в том виде, в каком он видится Достоевскому. Г. С. Морсон считает тексты Достоевского этого типа опытами упорядочивания хаоса, в которых:

(рассказчик. — Л. Б.) пишет для того, чтобы осмыслить свою жизнь, создав, в процессе сочинения, последовательное повествование (о своей жизни. Этот рассказчик. — Л. Б.) не в состоянии понять либо себя, либо мир, в котором живет, (и поэтому. — Л. Б.) создает не законченное произведение, а «записки» и отрывки, которые кончаются так же непонятно и внезапно, как начались. Любая упорядоченность зачастую приписывается «редактору», который обработал текст ровно настолько, чтобы сделать его хотя бы читаемым [Morson 1981: 9–10].

Голос редактора выводит для читателя на первый план вымышленность «Записок из Мертвого дома», ставя истолкования текста как автобиографии или общественно-политического комментария под сомнение [Кирпотин 1959: 101–127]. Художественная переработка повествования, о которой сказано в фикциональном вступлении к тексту, подсказывает, что это его следует считать относящимся к романам — по крайней мере, согласно критериям Бахтина. Для Бахтина роман зачастую сводится к продолжительной и фрагментарной форме — не в традиционном смысле, который придавали этому слову в XIX веке, а как исторически узаконенная сила, которая периодически бросает вызов кодифицированным критериям литературности, включая в себя такие тексты, которые в иных случаях могли бы быть исключены из канона¹⁷. Поскольку «во второй четверти XIX века сама идея

¹⁷ Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). URL: <http://philolog.petrsu.ru/filolog/lit/eposrom.pdf> (дата обращения: 12.06.2019).

подлинно русского романа была проблематичной» и некоторые считали этот жанр «низкой формой литературы», возможно, в утверждении, что как раз такое произведение, как «Записки из Мертвого дома», может считаться подобным роману, но не истинным романом, есть некоторая логика [Franklin 1984: 372–383]. Будем условно считать «Записки из Мертвого дома» романом в том широком смысле, в котором Бахтин истолковывает этот жанр, то есть пограничным жанром, промежуточным между «структурой романа и структурой жизни» [Pike 1983: 187–214], который всегда открыт для изменений и трансформаций, жанром, который в наше время мы бы назвали вымышленно-документальной прозой или литературной документальной прозой [Warnock 1998].

Достоевский осознавал новаторский характер «Записок из Мертвого дома», причем не только в том, что касается тематики (которая ранее в русской литературе не затрагивалась). Он был отлично знаком с литературной традицией, которую нарушил, формируя особый дискурс этого произведения, когда, в частности, использовал ироничное вступление, в котором голос вымышленного редактора доминирует над поверхностью текста, но тут же прорывается другая, скрытая, точка зрения, таящаяся в этом голосе. В диалоге между скрытой и открытой речью, который наполняет вступление к «Запискам из Мертвого дома», читателей ведут по такому каналу восприятия, который соединяет особенности жанра и языковые приемы, благодаря которым Достоевский понимает человечество во всей его глубине. В «Записках из Мертвого дома» мы наблюдаем возникновение великого писателя Ф. М. Достоевского.

Обращаясь к теме природы человека, Роберт Луис Джексон констатирует, что «в непрерывном цикле смерти и воскресения (структура повести создает впечатление непрерывного цикла или кругового движения) находит свое выражение трагический оптимизм “Записок из Мертвого дома”, их триумф над конечностью» [Jackson 1981: 41]. Этот взгляд является значительным шагом вперед по сравнению с пессимистическим прочтением романа у Виктора Шкловского или его оптимистическим про-

чтением у Д. С. Мирского [Шкловский 1957: 108; Mirsky 1958: 282]. Если принять позицию Джексона за отправную точку нашего анализа, стоящий перед нами вопрос касается главным образом «непрерывного цикла смерти и воскресения» в жизни отдельных людей или, конкретнее, в жизни Горянчикова. Можно ли его обнаружить в самом начале «Записок из Мертвого дома»?

Характерная для Достоевского циклическая структура существования возникает как скрытая тема в художественном вступлении к роману. Фактически, уже его первый абзац пронизан ею. Однако из-за того, что внимание автора постоянно сосредоточено на убийцах, дезертирах, педофилах, мужьях, избивающих жен, прожженных карманниках и мелких воришках, которые сведены вместе в самых унижительных обстоятельствах, «Записки из Мертвого дома» сами по себе выглядят беспросветной «чернухой», которая исключает сложную картину человечества (в особенности мужчин), характерную для более поздней прозы Достоевского. В этом романе жестокие и злые газины, орловы и жеребятниковы постоянно одолевают кротких, зачастую простодушных, добрых сушиловых, лучек и алеев. Это трагедия не только романа, но жизни вообще. И тем не менее в этом произведении присутствует глубокое видение человека, который сочетает в себе крайние, противоположные черты характера. Достоевский показывает это во введении. Опыт расшифровки первого абзаца введения учит нас, как читать темные и пессимистические страницы «Записок из Мертвого дома» в поисках надежды, которая в конечном счете компенсирует, но не заслоняет ужасное впечатление о человечестве, возникающее при знакомстве с темными верхними пластами романа.

Пластичность и выразительность языка, которым написано введение, используется, чтобы преодолеть границы стереотипного восприятия и замшелых условностей¹⁸. Если же в первом

¹⁸ О важности оценки языка Достоевского как точки входа в его художественную вселенную см. [Бахтин 1972: 210, 311; Bitsilli 1966: 3–71]. См. также [Караулов и Гинзбург 2001].

абзаце нас учат тому, как читать роман, то для симметрии начал и концов художественного текста в заключении нас тоже наставляют в том, как нам следует читать текст. В последней главе «Записок из Мертвого дома» рассказчик Достоевского, бывший каторжник и бывший дворянин Горянчиков, пишет, что незадолго до окончания десятилетнего срока наказания ему было позволено получать книги. Они оказались для него откровением, как и для Достоевского, когда он отбыл свой четырехлетний срок на каторге. Однако между Горянчиковым и Достоевским есть различие. Горянчиков заявляет: «Я придирался к словам, читал между строчками, старался находить таинственный смысл, намеки на прежнее» [Достоевский 1972в: 229].

Ирония Достоевского здесь заключается в том, что Горянчиков оценивает такой метод чтения отрицательно, а между тем Достоевский желает, чтобы мы воспринимали его роман именно так — читали между строк, пытались найти тайные смыслы и видели больше, чем видно с первого взгляда.

Ремарка Горянчикова служит другой цели. Она представляет собой портал, через который можно войти в текст Достоевского и, пробившись через плотные слои негатива, приобщиться к таящимся в глубине озарениям. Пример Горянчикова создает модель подхода, совершенно необходимого для более полного понимания поэтики Достоевского. Не стоит читать этот текст буквально, в нем следует видеть нечто большее, чем простую оболочку общественно-политических тезисов (например, «нам нужно реформировать нашу пенитенциарную систему»). Скорее Достоевский желал бы, чтобы мы воспринимали его книгу так, как Горянчиков воспринимает свои книги, видя в словах не просто носителей какого-то реального смысла, но и элементы самого обозначаемого смысла, как материальную часть идеального дискурса. Невзирая на критическое отношение Горянчикова к самому себе, Достоевский желал бы, чтобы мы видели в его тексте нечто большее, чем это допускает искусственно ограниченный или автоматизированный подход к языку и способам его использования. Фактически с помощью яркого и наводящего на размышления использования языка как изобразительного

средства Достоевский пытается перевести нас через порог, который тяжелое содержание его романа делает непривлекательным. В этом смысле введение к «Мертвому дому» имеет две цели. На поверхностном уровне оно переносит нас от дискурса стороннего редактора к дискурсу «Сцен из Мертвого дома» Горянчикова. На более глубоком уровне оно дальше погружает нас в тот язык, с помощью которого создается дискурс, т. е. на второй уровень смысловой формации, которая соединяет введение и мемуары и даже превращает их в одно целое.

Для Достоевского и его героя Горянчикова оказывается возможным познать человека масштабно и точно только благодаря тому, что они общались с каторжниками и увидели как их нечеловеческую греховность, так и их человеческий потенциал. Человечество можно достоверно познать, только отбросив иллюзии и не будучи ослепленным идеализмом или пессимизмом (которые Достоевский считал соблазнительными, но иллюзорными антитезами своего времени), не сводя бесконечную сложность жизни к паттерну, категориям и безликому однообразию. А средством такого познания является язык, способный отразить глубочайшие человеческие прозрения. Он объединяет самые низменные и самые высокие сущности человечества и сплавляет наши фундаментальные противоречия и парадоксы в комплексное интуитивное понимание нашей уникальности. Короче говоря, необходимо пережить слияние чувственного или феноменального мира с другим символическим порядком, если мы желаем постичь роман Достоевского таким образом, который бы открыл нам дарованное ему и Горянчикову на каторжных нарах откровение.

Если ближе к концу романа Горянчиков наставляет нас, как следует читать редакторское вступление, само вступление с его освященными традицией литературными символами информирует нас, что именно к нему мы должны прислушаться, если желаем более полно понять роман. Вспомнив, что и Пушкин, и Гоголь, и Лермонтов придают ироническую окраску высказываниям редакторов своих предисловий, мы последуем этой традиции и проверим высказывания редактора предисловия

Достоевского на наличие скрытого смысла. Вчитываясь в безэмоциональные описания жизни в Сибири, данные редактором предисловия к «Запискам из Мертвого дома», мы проникаем в самое средоточие понимания Достоевским многоголосого эстетического мира, одновременно представляющего нам два явно противоречащих друг другу явления: во-первых, мещанскую заурядность, сквозящую в радости редактора, вызванной находкой рукописи Горянчикова, а во-вторых, непрерывные циклы падения и воскрешения — ключевую идею представления Достоевского о человечестве, тезис, который он в дальнейшем старался представить более или менее всесторонне в течение последующих двадцати лет. Ибо в написанном от лица редактора вводном описании Сибири, замаскированном высказываниями, в которых сквозит мещанский материализм, заложены основные идеи романа: жизнь — это загадка, и для того, чтобы разрешить ее, мы должны совершить путешествие, а на нашем пути к просветлению нам создают помехи наши собственные толстокожесть и бедность восприятия. Образы паломника и метафизического путешествия, проделываемого в воображаемом пространстве, были позаимствованы Достоевским у Данте — давно замеченный читателями факт, который Достоевский также не пытался скрывать [Jackson 1981, 6, 40; Кирпотин: 1959, 119]. В первых строках обоих текстов фигурирует темный или непроходимый лес, и протагонисты обоих нарративов совершают главное нисхождение своей жизни в возрасте тридцати пяти лет¹⁹. Однако совершаемый Достоевским путь паломника подчеркнута современен. Чистилище находится не под землей. Подполье — это тот мир, в котором мы живем.

Редактор начинает свое описание в подчеркнута нейтральном стиле, типичном для путевых записок того времени:

¹⁹ Дополнительные реминисценции из «Божественной комедии» возникают в нарративе Горянчикова — например, знаменитая сцена в бане [Достоевский 1972в: 98–104] и слова о «погибшем народе» (например, [Достоевский 1972в: 13]). См. также [Тоичкина 2012: 52–66].

В отдаленных краях Сибири, среди степей, гор или непроходимых лесов, попадаются изредка маленькие города, с одной, много с двумя тысячами жителей, деревянные, невзрачные, с двумя церквями — одной в городе, другой на кладбище, — города, похожие более на хорошее подмосковное село, чем на город [Достоевский 1972в: 5].

Достоевский сполна использует как семантические возможности языка, так и его корневую структуру для того, чтобы углубить значение начального высказывания своего редактора. Они указывают на проблему видения (адекватного восприятия), идею необходимых ограничений народной свободы и грехопадение человечества как одновременно социальный и экзистенциальный факт. Рассмотрим все эти тезисы по очереди.

Акт видения в особом смысле, который подразумевает Достоевский, требует проникновения в суть явлений глубже поверхности. Кстати, Горянчиков и сам говорит о бинарной оппозиции наружности и внутренней сущности: «...общий тон составлялся *снаружи* из какого-то особенного собственного достоинства»; «Впрочем, было и какое-то *наружное* смирение»; «Вряд ли хоть один из них сознавался *внутри* в своей незаконности» [Достоевский 1972в: 13] (курсив мой. — Л. Б.). Идея перемещения с одного уровня восприятия на другой возникает дважды в первом же высказывании редактора, от лица которого написано предисловие к «Запискам из Мертвого дома». Она используется эксплицитно для описания сибирских лесов. Слово «непроходимый» здесь относится к способности «проходить» (*про + ход*) через физическую среду (характерный для русского фольклора мотив густого леса, через который герой должен пройти, рискуя жизнью). Но, если мы желаем постигнуть в этих условиях смысл жизни, нам предстоит понять, что речь идет не только и не столько о физическом движении. Русское прилагательное «невзрачный», означающее «некрасивый» или «унылый» (*не + в + зрач[ок]* -: «не воспринимаемый зрением») также содержит коннотацию визуальной непроницаемости предмета — в данном случае сибирских городов и острогов, которые находятся в их окрестностях. Мы должны совершать наше паломничество

вместе с Горянчиковым при помощи внутреннего зрения, проникая сквозь изуродованную или отвратительную поверхность видимого глаза для того, чтобы осознать то, что скрыто от глаз, но имманентно.

Преодоление визуальных или физических препятствий включает в себя понятия края, преграды и границы — того, что не допускает вторжения или преодоления. Слово «край», обозначающее географический регион, — например, «в отдаленнейших краях Сибири», содержит также понятие границы или предела вообще. Непроходимость сибирских лесов подразумевает ограничение движения внутрь этих мест. И все же мы должны туда проникнуть, если мы желаем начать свое паломничество. Нам намекают, будто в народной загадке, что ключ к пересечению этого физического порога заключен в зрении. Мы должны увидеть наш путь через него. Но и здесь мы снова сталкиваемся с непроходимостью, хотя другого вида. «Некрасивые» или «непроницаемые для зрения» сибирские городки представляют собой предел, который нашим глазам не дано преодолеть, подобно тому, как лес не позволяет нам сквозь него пройти. Чтобы постичь скрытую суть города и его обитателей, мы должны проникнуть сквозь их внешнюю оболочку и увидеть то, что наши зрачки не воспринимают с первого взгляда. Как мы увидим ниже, ключ к переходу через визуальный порог заключен в использовании возможностей языка описывать состояние людей в этой «благословенной земле».

Третье укорененное в языке редактора записок Горянчикова понятие, которое он использует (хотя и бессознательно), связано с неспособностью людей заглянуть под завесу внешнего вида. Более того, с точки зрения Достоевского, неспособность или нежелание сбросить покров феноменального мира представляет собой наиболее распространенную человеческую ошибку (такую совершает сам редактор, от лица которого написано предисловие), которая обуславливает один из видов подчинения иллюзии — неспособность адекватно воспринимать или познавать жизнь. С точки зрения религии это то, что называется «сбиться с пути истинного». Указание на грехопадение, подобное библей-

скому, содержится в разговорном глаголе «попадаются», который Достоевский использует вместо более литературного и нейтрального (например, «находятся» или «расположены»). Важно отметить, что редактор записок Горянчикова, от лица которого написано предисловие, использует глагол, имеющий коннотацию падения. Таким образом, посреди картины сибирского благополучия и блаженства, представленной нам редактором, имеется аллюзия на падение, обусловленное, как мы уже предположили, нежеланием увидеть суть, скрытую под феноменальным порядком. Но здесь также имеется намек на то, что присутствие в физическом мире уже является отпадением от некоего первоначального или воображаемого состояния благодати. Следует заметить, что здесь переход в феноменальный мир, сопровождаемый падением («*попадаются...* маленькие города»), отмечен движением через порог («край»), но в данном случае это скорее вертикальный порог, а не горизонтальный вроде тех, которые мы встречаем в «непроходимых лесах» текста Достоевского. В маленьком сибирском городе мы приходим к точке пересечения между вертикальными и горизонтальными измерениями, духовным и материальным мирами. Кажется, что в начале своего существования эти города не появились, а, наоборот, *упали* откуда-то.

Следует заметить, что наречие «*изредка*», которым описывается расположение этих городов в пространстве, имеет в русском языке временную коннотацию. Его основное значение — «время от времени» или «иногда». Это словоупотребление также является показателем того, что изменения и преобразования занимают центральное положение в описании, представленном не повествователем предисловия, а самим Достоевским. Переход из временного измерения в пространственное, раскрытие ноуменального потенциала феноменального мира и взаимопроникновение социальных и моральных измерений предполагают такое прочтение первого предложения повествователя предисловия к «Мертвому дому», которое явно недоступно пониманию этого персонажа. «Время от времени селения падают», а вместе с ними, разумеется, и их обитатели [Карлова 1974: 135–146].

Поскольку острог, в котором отбывает свой срок наказания Горянчиков, находится именно в таком городе, можно сказать, что, если острог наружно обозначает социально определенное место для тех, кто пал в глазах людей, в глазах самого Достоевского, этот город является моральным эквивалентом острога. Это географическое местоположение тех, кто невольно пал духовно (но считают, что дело обстоит ровно наоборот). Такое прочтение вполне возможно, на что указывает второе предложение повествователя предисловия, в котором он описывает социальные связи между миром каторжника и повседневной светской жизнью города: «Они (эти города. — Л. Б.) обыкновенно весьма достаточно снабжены исправниками, заседателями и всем остальным субалтерным чином» [Достоевский 1972в: 5]. Здесь мы встречаемся с функционерами государственной машины, которые наделены властью решать, кто может существовать в рамках нормального общественного порядка, а кто — нет. Работа этих чиновников состоит в том, чтобы принимать такие решения, чаще всего ссылаясь на вышестоящие инстанции вертикали власти. Поэтому они *не* должны видеть сквозь отталкивающую наружность преступника. В отличие от Горянчикова, чиновники не обязаны «видеть» преступника в искупительном свете. Их задача — поддерживать порядок и представлять общепринятое мнение (которое поддерживает и редактор, проявляя болезненное любопытство к «нелюдиму» Горянчикову). Но уже в следующем предложении язык Достоевского взрывает выстроенную редактором иерархию, и социальная сфера домен внезапно превращается в свой духовный эквивалент: «Вообще в Сибири, несмотря на холод, служить чрезвычайно тепло» [Достоевский 1972: 5]. Играя на контрасте между понятиями холодного климата и личной выгоды на государственной службе («служить тепло»), редактор, не замечая скрытых смыслов своего высказывания, использует существительное «служба», которое обозначает как государственную службу, так и богослужение. Это малозначительная деталь, поскольку язык не предоставляет ему других возможностей. Но Достоевский осознает возможную связь между этими словами. Таким образом, вульгарная игра

слов в устах редактора (тепло / холодно) находит отражение в слиянии горизонтальной и вертикальной осей координат у Достоевского (государственная служба и богослужение). Мы снова встречаем точку пересечения материального и духовного мира, каждый из которых отражает другой в трансцендентном единстве самой службы. И здесь мы встаем на зыбкий путь, замечая, что различие между уголовниками за частоколом острога и уголовными побуждениями в сердце коррумпированного чиновника (который «живет тепло» (т. е. берет взятки) в своем провинциальном светском обществе) стирается.

Для Достоевского вопрос о периодическом падении и духовном воскрешении человечества является основой существования. Аналогичным образом, ключ к описанию этой фундаментальной истины находится в основах языка. Редактор продолжает свое описание сибиряков и переселенцев в Сибирь на первый взгляд в положительном ключе. Но в этом описании сквозят алчность и сластолюбие, и это подрывает данную им оценку этой текущей молоком и медом страны:

Чиновники, по справедливости играющие роль сибирского дворянства, — или туземцы, закоренелые сибиряки, или наезжие из России, большею частью из столиц, прельщенные выдаваемым не в зачет окладом жалованья, двойными прогонами и соблазнительными надеждами в будущем [Достоевский 1972в: 5].

Существование, основанное на следовании низким человеческим желаниям (которые, как напоминает нам Аристотель, не имеют конца), в отличие от основных человеческих потребностей (которые конечны), является основной причиной человеческой греховности. Чиновники из европейской России приезжают в этот априорно падший городок, обуреваемые мелкобуржуазными желаниями денежной наживы. Слова «прельщенные» и «соблазнительные» указывают на моральную категорию, к которой их можно отнести. Они, по-видимому, являются падшими вдвойне — во-первых, из-за самого характера их желаний, а во-вторых, по факту своего приезда в этот город. Они пали в падший город.

Однако Достоевский не разделяет эти два вида заблуждений — духовно-экзистенциальное и социально-экономическое. Скорее он видит их как единую реальность, неразделимую в какой-то предполагаемой точке соприкосновения. Поскольку сибирские города «впали в грех», этот грех измеряется по вертикальной оси координат, а соблазны, сопутствующие жизни в таком городе, представляют собой горизонтальную составляющую того же грехопадения. В точке своего пересечения они объединяются, и возникает новая точка, в которой встречаются феноменальный и ноуменальный миры. Но в этот момент слияние не является в первую очередь пространственным. Скорее это слияние временного и пространственного измерений, первоначально содержащееся в используемом Достоевским наречии «изредка», обозначающим как «далеко друг от друга», так и «время от времени». Это также внутренняя или моральная точка пересечения, которая указывает на психологическую территорию, которую необходимо пройти по мере того, как редактор-повествователь продолжает свое описание. Иначе говоря, это и есть наш непроходимый лес.

Подняв дискурс до такого абстрактного уровня, Достоевский заставляет своего рассказчика поднять ценность занятий сибирских чиновников (пусть и бессознательно) до этических и метафизических высот, разделив тех чиновников, которые приезжают из России в Сибирь для того, чтобы обогатиться, на две категории. Как пишет рассказчик, эти две группы различаются своей способностью разрешить загадку жизни: «Из них умеющие разрешать загадку жизни почти всегда остаются в Сибири и с наслаждением в ней укореняются. Впоследствии они приносят богатые и сладкие плоды» [Достоевский 1972в: 5]. Ясно, что, с мещанской точки зрения нашего рассказчика, корыстные желания и чувственные побуждения лежат в основе умения разрешить загадку жизни, поскольку эта фраза (как и «жить тепло») — эвфемизм, обозначающий «брать взятки». Разрешение загадки синонимично умению преуспеть в экономической сфере благодаря незаконным деяниям. Использование повествователем написанных Горянчиковым «Сцен из

Мертвого дома» с целью личной наживы может считаться вариантом успеха такого типа²⁰.

Важно отметить, что Достоевский объединяет «закоренелых» успешных сибиряков и успешных приезжих из России однокоренными словами. Их образ существования одинаков. Эти «закоренелые сибиряки» и переселенцы, которые «укореняются» в Сибири, связаны лингвистически через слово «корень». Люди, настолько погрязшие в наслаждениях, материальной наживе и незаконной деятельности, безусловно, являются падшими созданиями. Ведя сугубо материальную жизнь, они не испытывают потребности пройти сквозь поверхность в поисках искупительной сути. Они достаточно счастливы — во всяком случае, это доказывают многочисленные материальные доказательства. Как сказано в Евангелии, они уже получили свою награду²¹. По мнению Достоевского, в действительности дело обстоит наоборот, поскольку эти чиновники видят свое падение с точки зрения искупления, путая горизонтальную и вертикальную плоскости в некоем извращенном представлении о трансцендентальном. Достоевский ранее уже дал нам понять (а впоследствии снова покажет это на примере Горянчикова), что трансцендентность наступает, когда сквозь сумрак физического существования мы «видим» блистающую и священную суть — этическое устремление, осуществленное в мире. В отличие от рассказчика и мелких чиновников, которые живут в двусмысленном пересечении этих двух порядков и неправильно определяют источник своего якобы благополучия, Достоевский полагает, что вера в возможность искупления так же глубоко укоренена в людях, как они

²⁰ Следует вспомнить, что рассказчик-путешественник у Лермонтова с готовностью принимает обвинение в использовании чужого сочинения в своих личных целях: «Это известие (о смерти Печорина. — Л. Б.) меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки (написанные им. — Л. Б.), и я воспользовался случаем поставить имя над чужим произведением» [Лермонтов 1957: 248]. Возможно, тот же путешественник двадцать лет спустя заехал в Семипалатинск.

²¹ Евангелия были подарены Достоевскому по пути в ссылку. В течение четырех лет он не читал ничего, кроме них. См. [Frank 1983: 72–75].

закоренели в заблуждениях или прегрешениях. Там, где рассказчик предисловия к «Мертвому дому» и его сибирские чиновники видят свою материальную выгоду, Достоевский видит их грехопадение.

В противоположность этим «счастливым», те, кто не желает оставаться в Сибири на постоянное место жительства, находятся вне параметров данного рассказчиком описания. Они не особо его интересуют:

Но другие, народ легкомысленный и не умеющий разрешать загадку жизни, скоро наскучают Сибирью и с тоской себя спрашивают: зачем они в нее заехали? С нетерпением отбывают они свой законный термин службы, три года, и по истечении его тотчас же хлопочут о своем переводе и возвращаются восвояси, браня Сибирь и подсмеиваясь над нею [Достоевский 1972в: 5].

Эта фраза так же насыщена смыслами, как и первые предложения вступления, и, следовательно, требует комментария. В ней Достоевский дает первые ключи к разрешению загадки, которую он помещает в написанное от лица редактора записок Горячкова вступление.

Как мы видим, данное им первоначальное сравнение коренных сибиряков и успешных переселенцев из европейской России перешло в противопоставление двух видов чиновников — тех, что разрешили загадку жизни, и тех, что этого не сумели. Поскольку рассказчик понимает эту загадку в сугубо буржуазном духе, он считает тех, кто уезжает из Сибири, легкомысленными людьми, которые впали в меланхолию. Русское существительное, обозначающее меланхолию — «тоска», — обозначает также особое эмоциональное состояние, знакомое читателю как экзистенциальная форма одиночества и отчаяния, страстное желание оказаться в лучшем месте или в другом, высшем мире. Однако если развернуть эту логику в обратном направлении, суждения рассказчика об этих чиновниках-«неудачниках» сами по себе легкомысленны, поскольку он не замечает пагубности их приземленной системы ценностей, не говоря уже о незаконности их мотивов. Ирония Достоевского, и в этом случае построенная на

игре корней слов, дает позиции рассказчика другую оценку. В особенности это заметно в структуре словаря, указывающей на насмешку. В данном рассказчиком отрицательном отзыве о недовольных Сибирью (тех, кто, если говорить напрямую, либо не желает брать взятки, либо не преуспевает в этом) содержится саркастический оттенок, направленный против позы превосходства, характерной для рассказчика. В русском языке предлог, неизменно сопутствующий глаголу «смеяться» или «издеваться», — «над». Предлог «над» указывает на более высокое положение субъекта осмеяния относительно его объекта в переносном пространственном значении. Таким образом, горизонтальная сфера (финансовая выгода), о которой с восторгом отзывается рассказчик, претерпевает переориентацию в вертикальном направлении. Те, кто живет в отдаленных сибирских городах, несмотря на свое материальное благополучие, находятся *ниже* тех, кто оттуда уезжает. Покидая Сибирь и «подсмеиваясь над нею», не укоренившиеся в ней чиновники оказываются с точки зрения морали в более высоком положении, чем те успешные бюрократы, которые в ней остаются.

Также предполагается, что те, кто уезжает из Сибири, спасаются, хотя и временно. Дело в том, что в корне выражения «возвратиться восвояси» заключается коннотация движения вверх через порог, переступив который, человек вновь становится самим собой. И наоборот. Русский глагол «возвратиться» состоит из церковнославянской по происхождению приставки «воз-», указывающей на движение вверх, и корня «-вращ-», указывающего на вращательное движение. Кроме того, этот корень тематически связан с идеей краев или границ, заключающейся в первом предложении предисловия. Достоевский, безусловно, имеет самое непосредственное отношение ко всем этим понятиям, как в буквальном, так и в переносном смысле этого слова: темы цикличности жизни, перехода через пределы и переориентации или поворота, связанные с идеей трансцендентности, пронизывают значительную часть прозы Достоевского. Поэтому в словах о возвращении скрыта идея цикличности жизни, развивающейся по вертикальной и горизонтальной

оси. Впрочем, те, что поднимаются, могут и пасть. Те, что возвращаются «восвояси», обновляются, они совершают восхождение вверх (приставка «воз-»), связанное с вращением, изменением и входом, но с точки зрения лингвистики их место назначения покрыто тайной. Дело в том, что наречие «восвояси» имеет пейоративный оттенок и употребляется тогда, когда кому-то настойчиво предлагают «возвращаться туда, откуда пришел». Рассказчик оценивает тех, кто возвращается из Сибири в европейскую Россию, отрицательно, однако в глаголе содержится намек на возможность чего-то вполне положительного. Здесь также низший порядок служит для того, чтобы являть языковые знаки и экзистенциальные символы возрождения и Духовного.

Для Достоевского проникновение в духовный мир через посредство земного существования является возвращением к позитивной человеческой сущности, которая, по его мнению, столь же присуща человеку, как и греховность. Возврат к своей более высокой с моральной точки зрения сути — это не что иное, как возврат к самому себе. Указание на это видение Достоевского содержится во втором значении выражения «вернуться восвояси». Несмотря на просторечное звучание и отрицательный смысл, наречие «восвояси», которое рассказчик по воле Достоевского употребляет в пренебрежительном смысле, предполагает возвращение к себе домой, поскольку приставка «во-» указывает на движение вовнутрь, а корень «-своя-» — на свою собственность, свое место или свою истинную сущность. Возврат к истокам определяет присущую человечеству возможность морального совершенствования. Этот возврат диаметрально противоположен библейскому грехопадению. Но это также неотъемлемая часть нашей жизни (которая априорно включает в себя и грех, и искупление). Опять в данном рассказчиком описании встречаются горизонтальная и вертикальная плоскости, и в их пересечении формируется наиболее серьезный и аутентичный образ человечества — образ, в котором слиты воедино наши противоречивые потенциалы. Вследствие этих противоречий, связанных с имманентно присущей роду чело-

веческому изменчивостью, ни одно состояние нельзя считать вечным, если оно не включает в себя свою противоположность. Поэтому недовольные Сибирью чиновники спасаются благодаря возврату к своей истинной сущности. Но это лишь временное состояние, краткий миг в непрерывном цикле отпадения от истины, возврата к некоей своей истинной сущности и нового падения.

Циклу возврата и падения неотъемлемо присуще понятие покаяния. Упомянутый рассказчиком обязательный срок службы недовольных чиновников в Сибири дает отсылку к сроку каторжных работ, который отбыл Горянчиков. Аналогичным образом, перед тем как удостоиться просветления, нужно некоторое время побыть в одиночестве, пережить отчаяние, скитаться в пустыне (или сибирской тайге), чтобы изжить мелкие желания и поверхностные соблазны материального существования. Достоевский выстраивает траекторию покаяния по горизонтальной оси. Отглагольное существительное «перевод» подразумевает движение через порог. Поэтому, когда срок заключения Горянчикова истекает, он переходит в город, где ведет образ жизни, на первый взгляд кажущийся нормальным. Однако он не возвращается в европейскую Россию, поскольку этого не позволяют условия приговора. И тем не менее он, очевидно, разрешил загадку жизни — не в том смысле, который вкладывает в это понятие рассказчик, а в понимании Достоевского. Таким образом, в случае Горянчикова движение в горизонтальной плоскости одновременно содержит в себе движение по вертикальной оси. Начав жить в добровольном одиночестве, Горянчиков перемещается из общества каторжников в общество нормальных людей (движение по горизонтали); при этом одновременно пробуждаясь и освобождаясь (движение по вертикали). При освобождении Горянчиков восклицает: «Экая славная минута!» [Достоевский 1972в: 232]. Это последние слова романа.

Однако с точки зрения издателя своих записок, он выглядит нелюдимом, который избегает общества себе подобных. Само собой разумеется, исходя из идеи слияния двух осей там, где

издатель видит в Горянчикове отрицательную черту, мы должны ощущать «переход» на другой уровень существования. Ибо можно утверждать, что, несмотря на то, что Горянчиков избегает людей, ему не удается избежать возвышающего труда. Он учит детей, и значительная часть бумаг, обнаруженных издателем его записок, связана с этим занятием. Таким образом, на примере Горянчикова мы видим, что у нас есть другой путь, который можно пройти для возвращения к своей истинной сути. Если недовольные Сибирью чиновники уезжают оттуда ради временной передышки от прегрешений, Горянчиков остается здесь и обретает себя. Иными словами, переход от безблагодатности к благодати происходит внутри личности. Аналогичным образом, движение по горизонтали в повседневной жизни включает в себе возможность для личности выразить себя в виде образа, как указано в тексте, и подняться вверх.

Хотя язык Достоевского указывает на дурную суть жизни в остроге и городе по соседству, этот же язык служит ее обновлению. Жизнь в сибирском городке может внезапно открыть путь как вверх, так и вниз. Именно об этом говорит рассказчик в своей заключительной фразе о чиновниках, которым тоска не позволяет прижиться в Сибири: «Они неправы: не только с служебной, но даже со многих точек зрения в Сибири можно блаженствовать» [Достоевский 1972в: 5].

Это слово отлично вписывается в приземленное описание рассказчика. Но его корневая структура соответствует и замыслам Достоевского, поскольку факт грехопадения человека включает в себе возможность его спасения, возвращения тем или иным путем в состояние благодати (однокоренное с «блаженствовать» слово). Возрождение Горянчикова к новой жизни в сибирском остроге доказывает возможность нравственного обновления тех, кто живет в падших сибирских городах.

Ирония Достоевского, заключенная в глаголе «блаженствовать» (духовно и / или материально), далее усиливается в каждом последующем предложении введения к его роману. Но заключительные высказывания рассказчика, где Сибирь представляется с мирской точки зрения как утопическая земля изобилия,

текущая молоком и медом, опровергаются тем, что этим изобилием последовательно злоупотребляют. Потакание своим чувственным желаниям ради них самих является одной из форм такого злоупотребления. Рассказчик пишет: «Климат превосходный; есть много замечательно богатых и хлебосольных купцов; много чрезвычайно достаточных инородцев. Барышни цветут розами и нравственны до последней крайности» [Достоевский 1972в: 5–6].

Это описание нравственных барышень содержит отсылку к первой фразе рассказчика: здесь слово «край», обозначающее предел или границу, снова возвращается в текст в виде указания на *крайнюю* целомудренность или чистоту («до последней крайности»). С точки зрения морали в этом замечании о девичьем целомудрии содержится не меньше иронии, чем в рассказе о чиновниках, которые приезжают в Сибирь, будучи «прельщены» финансовыми льготами, а также в словах о «разрешении загадки жизни». Для Достоевского чрезмерное благополучие толкает неосторожных на самый край пропасти. Богатство ослепляет. Безопасность, являющаяся следствием любого материального благополучия, притупляет способность видеть альтернативу грубому материализму. Кажется, что Достоевский полагает, будто люди, оказавшись в раю, не в состоянии не злоупотреблять этим. Поэтому сибирские барышни у него «нравственны до последней крайности»²². Иными словами, они стоят на краю пропасти и готовы в любой момент перешагнуть через этот край и впасть в распущенность и блуд, на что Достоевский намекает в заключительных гиперболах первого абзаца введения:

²² Горянчиков высказывает аналогичную мысль о краях и крайностях в отношении каторжников: «Арестант послушен и покорен до известной степени; но есть крайность, которую не надо переходить» [Достоевский 1972в: 14]. Протагонисты Достоевского испытывают все пределы, края и крайности на прочность. Например, Н. И. Бердяев пишет о «Преступлении и наказании»: «Раскольников испытывает границы собственной природы, человеческой природы вообще» [Бердяев 1923: 96]. Сам Достоевский сравнивал Раскольникова с каторжниками из «Мертвого дома» [Туниманов 1980: 7].

Дичь летает по улицам и сама натывается на охотника. Шампанского выпивается неестественно много. Икра удивительная. Урожай бывает в иных местах сам-пятнадцать... Вообще земля благословенная. Надо только уметь ею пользоваться. В Сибири умеют ею пользоваться [Достоевский 1972в: 5–6].

Велеречивые похвалы рассказчика, в которых упор делается на обладание и полезность, а не на осторожность и умеренность, свидетельствуют о том самом состоянии, которое ведет к бесчестью. Если эта земля и ее жители благословенны, они в то же время прокляты, поскольку имеют те иллюзии, которые сопутствуют материальному благополучию. Недаром в самых корнях русского слова «благословенный» — «благ-», который, как мы видим, балансирует на грани священного и профанного, и «слов-», два главных предмета забот моралиста Достоевского. В написанных от лица рассказчика последних фразах первого абзаца Достоевский подводит итог инверсиям текста: библейское «и слово стало плотью» в устах рассказчика превращается в «и плоть стала словами». Потерянный рай мещанского мира, его недостижимая земля обетованная не может быть обретена в пространстве и времени рассказчика, хотя он и настаивает на обратном. Ее удастся обрести лишь тогда, когда люди впадают в заблуждение (на взгляд рассказчика), отпадают от трансцендентального состояния и ошибочно полагают, будто блистающий мир — это лишь мир благосостояния.

Следует заметить, что подрывающий устои голос Достоевского не слышен, когда рассказчик описывает свой рай. Более того, было бы неправильно недооценивать его голос, отдавая предпочтение скрытой переоценке ценностей, которую производит Достоевский. Достоевский желает, чтобы лежащее на поверхности высказывание и его скрытые смыслы читались как сосуществующие вариации на одну и ту же тему, состоящую из голосов рассказчика и автора. Если один из них понизить в статусе, то объединенный образ человечества, синтезированный ими обоими, исчезнет. Поэтому отчетливо понимать горизонтально организованный мир рассказчика так же важно, как и видеть

имеющиеся в нем возможности движения по вертикали. Мы просто не сможем получить достоверный образ человечества, если упустим из виду свои материальные или духовные сущности. В данном Достоевским описании подразумевается непрерывное движение из одной плоскости существования в другую (и обратно). Каждая ось представляет собой зеркальное отражение возможностей другой. Впасть в грех и заблуждение — необходимое предварительное условие для любого возможного дальнейшего духовного возрождения. С другой стороны, если мы находимся в состоянии благодати, в нашей человеческой слабости кроется опасность нового грехопадения. По этой причине для рассказчика открыт путь к спасению. А нравственные до последней крайности барышни могут преступить эту крайность чистоты и пасть, как дичь, которая сама натывается на охотника.

Будучи центральным образом введения, Горянчиков находится где-то между этими двумя полюсами; он некогда пал, был затем освобожден и теперь как его ближние, так и его собственный опыт постоянно напоминают ему о зыбкости человеческого существования; он понимает, что в любую минуту своей жизни он может и пасть, и спастись. Существовать — значит пережить ряд изменений, и тот образ человечества, который Достоевский пытается описать в основном тексте «Записок из Мертвого дома», включает в себя это движение, как свое лингвистическое основание и наиболее важное открытие.

Если существует необходимость предостеречь от замены либо скрытого, либо открытого голоса своей противоположностью в первом абзаце введения к «Запискам», не менее важно оценить то, что буквализация корневых смыслов, содержащихся в речи рассказчика, ни в коей мере не соответствует той «реальности», запечатленной прозаическим и банальным языком, который он использует. Хотя эти две идеи невозможно приравнять друг к другу на уровне повседневной речи с ассоциирующимся с ней феноменологическим порядком, следует понимать, что Достоевский, как и любой великий писатель, склонен переходить барьеры повседневного языка, чтобы постигнуть его

скрытый потенциал. Как показывают первые высказывания рассказчика, способность языка Достоевского разбивать собственную скорлупу и преодолевать свои ограничения отражена в остальной части текста. В конечном счете, Достоевский желает одновременного прочтения лежащего на поверхности высказывания и его глубинных смыслов как равных половин единого, нераздельного образа человечества, представленного в первородной двойственности. Возможно, этот образ не выдержит испытания временем, но он принадлежит Достоевскому. В поисках средства выражения этой двойственности в качестве источника просветления берутся корневые сущности языка, предполагающие обновленный, деавтоматизированный комплекс референтов. В связи с этой двойственностью важно вспомнить, что пишет Горянчиков о том, как он читал первые книги, которые ему было позволено иметь, когда срок его заключения подходил к концу. Он обращал внимание и на «зерно», и на «мякину», ставя во главу угла чувство, а не одну лишь мысль; пластичность обостренно восприимчивого разума, а не хрупкую поверхность дискурсивной логики; и способность языка выходить за пределы обычной речи и быть источником подлинного озарения.

Введение к «Запискам из Мертвого дома» указывает на совершенно новое понимание Достоевским того, насколько содержательным может быть введение, какой значительный вклад оно может сделать в содержание основного произведения. Через посредство этого вступления он учит нас, как нужно читать его беспокойный роман. Но главное — в языке заурядного рассказчика возникает философия человечества, которая бросает вызов двум аудиториям: поколению 1840-х годов, идеализм которого мешал понять, кем мы являемся как биологический вид; и молодежи 1850–1860-х годов, которая настаивала на том, что существует исключительно материальный, феноменальный мир. Достоевский счел это мнение не только ошибочным, но и страдающим опасной нехваткой реализма. Для Достоевского жизнь является бесконечным путем паломника в поисках самого себя и некоей незыблемой, окончательной истины, истины, в которой

чередующиеся падения и возрождения человечества являются составными частями.

Можно сказать, что Достоевскому больше ни разу не удалось подняться во введениях на уровень, достигнутый в «Записках из Мертвого дома». С другой стороны, можно утверждать, что он никогда больше не вернулся к скованной условностями пресности, характерной для вступления к «Селу Степанчикову». Если его написанные в дальнейшем вступления не имеют такой же философской глубины, они тем не менее имеют отношение к основным проблемам творчества Достоевского. Помня об этом, мы теперь обращаемся к введениям к произведениям Достоевского 1860-х годов, времени, когда он полемизировал с молодым поколением радикальных мыслителей и писателей, чьи философские концепции он считал так же преисполненными заблуждений, как и мещанские взгляды рассказчика введения к «Запискам из Мертвого дома».

Глава 3

Игра с авторскими идентичностями

Для Достоевского это были захватывающие годы. Его «Записки из Мертвого дома» имели некоторый успех, чего ему так не хватало. Его снова заметили критики и непрерывно расширяющаяся аудитория читателей из различных слоев общества. Однако для того, чтобы вернуть себе популярность, Достоевскому было недостаточно только создавать художественные тексты. В письмах, написанных в 1840-х годах и из ссылки, Достоевский обсуждал со своим братом Михаилом возможность заняться издательской деятельностью. Еще до того, как Достоевский вернулся из Сибири, Михаил подал в инстанции прошение о разрешении издавать литературный журнал. Это разрешение было дано в 1858 году. На следующий год Федор и Михаил вместе осуществили свою мечту и открыли «толстый» журнал «Время» (1861–1863). Он был закрыт цензурой, но следом вышел журнал «Эпоха» (1864–1865). На страницах этих журналов Достоевский публиковал свои произведения. Именно здесь впервые увидели свет «Записки из Мертвого дома», «Униженные и оскорбленные», рассказы и публицистический очерк «Зимние заметки о летних впечатлениях», к анализу которого мы вскоре приступим.

Помимо публикации художественной прозы и мемуаров, «Время» дало Достоевскому возможность вступить в актуальную литературную полемику, издавать новых авторов (например, Н. С. Лескова) и взглянуть на свое творчество с совершенно

новой точки зрения — с точки зрения редактора. Для братьев Достоевских журнал был в первую очередь не столько способом, как сказал бы Рудый Панько, «высунуть нос из своего захоlustья в большой свет», сколько коммерческим предприятием, с помощью которого они пытались поправить свои финансовые дела, причем в более стесненных обстоятельствах находился Федор¹. Он получал как гонорар за свои публикации, так и долю дохода от продажи журнала.

Зимой 1863 года Достоевский опубликовал наблюдения о своей недавней (первой) поездке в Европу во «Времени» (которое вскоре было закрыто). Он начал писать свои заметки в конце 1862 года и завершил их в январе 1863-го [Достоевский 1972в: 357]. На первый взгляд, с точки зрения публики, они не содержали почти ничего нового. Например, Толстой опубликовал свои путевые заметки «Люцерн» еще в 1857 году, и на фоне их антиевропейской направленности отрицательная оценка Достоевским послереволюционной эпохи в Европе едва ли выглядела достойной внимания.

Жанр путевых заметок ведет свою родословную от XVIII столетия. Не только современники Достоевского, но и многие из его предшественников в первой половине XIX века считали необходимым рассказывать в печати о своих путешествиях — не только в Европу, но и в южную Азию, на Кавказ и в другие чужеземные края. Будучи публицистическим произведением, «Зимние заметки» Достоевского не укладываются в узкую тематику настоящего исследования, но дискурс их предисловия представляет интерес с точки зрения его сравнения с художественной прозой. Поэтому мы вкратце остановимся на нем. Это исследование будет нам полезно впоследствии, когда мы будем рассматривать «Дневник писателя» Достоевского и причины, по которым он пользовался (и не пользовался) предисловиями в своем творчестве.

¹ Во время ссылки Федора Михаил, к немалому смятению брата, купил табачную фабрику. О политической и общественной ориентации журнала «Время» см. [Гроссман 1962: 212–248] и [Frank 1986: 133–348].

I

«Зимние заметки о летних впечатлениях»

Ранее «Зимние заметки» становились предметом исследования, поскольку содержат обещания будущих великих романов Достоевского, поднимают интересные темы, включают биографические факты (куда ездил, что видел, с кем встречался и как это отразилось в его сознании)², а также идеи, которые давно связываются с дальнейшей жизнью и творчеством Достоевского (национализм, антизападничество, морализм и религиозные верования). Предисловие к ним, однако, предоставляет нам возможность взглянуть на это произведение в динамике, как на произведение, в котором запечатлен определенный момент времени, а не на то, что оно предвещает. Оно погружает нас в прямой авторский дискурс (по Женетту, это «аутентичное авторское» вступление). В этой глубоко личной форме обращения, когда авторская персона³ адресуется непосредственно к читателям всех родов и видов, создавая иллюзию, будто со страниц книги мы слышим голос Достоевского.

Достоевский не чувствует себя совершенно комфортно, общаясь с читателями без посредников. Как следствие, он говорит ироническим тоном, оглядываясь через плечо и подмигивая, как если бы то, что он говорит, нужно было выслушивать с долей скептицизма. Именно об этом свидетельствует заголовок, кото-

² Особенно большое значение придается его встречам с Герценом и Бакуниным.

³ Я использую термин «авторская персона» (маска), чтобы обозначить те моменты, когда Достоевский говорит не своим голосом, а голосом иного «автора», которого он создает. «У Достоевского слово автора противостоит полноценному и беспримесно чистому слову героя. Поэтому-то и возникает проблема постановки авторского слова, проблема формально-художественной позиции по отношению к слову героя. Проблема эта лежит глубже, чем вопрос о поверхностно-композиционном же авторском слове...» [Бахтин 6: 67]. Эта проблема тоже возникает, когда речь идет о взаимодействии позиции самого исторического лица писателя (Достоевский) по отношению к образу «автора», созданному Достоевским в предисловиях.

рый он использовал для своего предисловия. Оно озаглавлено («Вместо предисловия»). То есть это не предисловие, а некий его заменитель. О том, что же оно на самом деле собой представляет, каждый может догадываться самостоятельно. Прибегнув к уловке самоотрицания, авторская персона начинает говорить:

Вот уже сколько месяцев толкуете вы мне, друзья мои, чтоб я описал вам поскорее мои заграничные впечатления, не подозревая, что вашей просьбой вы ставите меня просто в тупик. Что я вам напишу? что расскажу нового, еще неизвестного, нерассказанного? [Достоевский 1973в: 46].

Первые фразы Достоевского напоминают о двух тенденциях. С одной стороны, они представляют собой обычную апологию в начале путевых заметок. Такому вступлению отдали дань Карамзин, Денис Давыдов, Бестужев-Марлинский и многие другие⁴.

С другой стороны, своим самоотрицанием и алогичностью апология Достоевского напоминает гоголевскую. Мы читаем:

кроме сих общих соображений, вы специально знаете, что мне-то особенно нечего рассказывать, а уж тем более в порядке записывать, потому что я сам ничего не видал в порядке, а если что и видел, так не успел разглядеть [Достоевский 1973в: 46].

⁴ Образец зачина к путевым запискам установил Карамзин в «Письмах русского путешественника» (1797–1801): «Расстался я с вами, милые, расстался! Сердце мое привязано к вам всеми нежнейшими своими чувствами, а я беспрестанно от вас удаляюсь и буду удаляться!» [Карамзин 1984: 5]. Наиболее ранние путевые заметки укрепляют эту норму и раскрывают один из европейских образцов, на которые ориентировался и он, и Карамзин:

Желали вы — я обещал,
Мои взыскательные други,
Чтоб я рассказа посвящал
Минутных отдыхов досуги
И приключения пути
Вам описал, как Дюпати [Бестужев-Марлинский 1847: 3].

Зачем ему нужно было публиковать это произведение, если на самом деле ему нечего добавить к тому, что мы и так знаем? И зачем нам читать это дальше?⁵

Достоевский ставит ловушку своим читателям — по крайней мере тем, кто не понимает, что он замышляет. Именно потому, что он заявляет, что ему нечего сказать, мы должны предположить, что это ложная скромность и на самом деле из его путевых заметок можно извлечь что-то замечательное своей новизной. Иными словами, ирония, которой пронизано заглавие предисловия и его первые предложения, являются средством манипуляции, вводя читателя в состояние готовности и ожидания. В связи с этим интересно, что Достоевский намекает на то, что он с нами знаком. Он говорит, что мы его «друзья». Он претендует на наше тесное взаимопонимание: «Вы помните (! — Л. Б.), маршрут мой я составил себе заранее еще в Петербурге» [Достоевский 1973в: 46]. Читатель, будь бдителен!

Предисловие Достоевского изменяет традиции двумя путями. Он заявляет, что это не предисловие, а нечто неопределенное. А затем он также заявляет, что с точки зрения литературных условностей это все-таки обычное предисловие, поскольку оно вводит нас в мир, описываемый в путевых записках. Перефразируя высказывание в стиле Гоголя, предисловие Достоевского берет одной рукой и возвращает другой. В принципе антипредисловия имеют в литературе достаточно богатую историю. Если оставить ненадолго в стороне примеры из русской литературы, одним из любимых писателей Достоевского был Пьер Карле де Шамблен де Мариво (1688–1763), который дал ему образец предисловия наизнанку:

Первые строки, которые я обращаю к моему другу в начале этой истории, должны избавить меня от труда писать предисловие, но предисловие необходимо; книга, напечатанная и переплетенная без предисловия — разве это книга? Нет, без сомнения,

⁵ Ингрид Клиспис полагает, что таким образом Достоевский полностью ниспроверг карамзинскую модель путевых записок. См. ее работу [Kleespies, 2012: 23–46].

она не заслуживает еще так называться; это лишь подобие книги, книга без надлежащих рекомендаций, нечто вроде книги, претендент на звание книги, и лишь по исполнении этой последней формальности она будет достойна носить высокое звание книги. Только после этого ее можно считать полноценной: безразлично, скучна она, посредственна, хороша или плоха, с предисловием она будет принята в качестве книги повсеместно... Итак, дражайший читатель, поскольку предисловие необходимо, вот оно⁶.

Мариво заключает свое пространное антипредисловие (которое я, щадя своих дражайших читателей, сильно сократил) восхитительным *non sequitur*:

Благодарение Богу, теперь я свободен от тяжкого бремени и всё же продолжаю смеяться над той ролью, которую был бы вынужден сыграть, если бы мне пришлось продолжать свое предисловие. Прощай. Я безусловно предпочитаю остановиться на этом, чтобы не докучать тебе своим многословием. Перейдем к делу⁷.

Более века спустя Бальзак выразил свое саркастическое отношение к условностям, заставляющим писать предисловия, с помощью самого заглавия, которым он снабдил свое предисловие к «Арденнскому викарию» (1822): «Предисловие, которое прочтут, если смогут». Как говорилось выше, Вальтер Скотт тоже отдал дань этой игре. Он озаглавил последнюю главу романа «Уэверли» «Послесловие, которому следовало бы быть предисловием». Признавая, что читатели «попросту пропускают предисловия» и «приняли за правило читать последнюю главу сочинения», чтобы узнать, чем оно закончится, не дав себе труда прочитать первую страницу, он пишет, что эти заметки, «будучи помещены в конце, имеют наибольшие шансы быть прочитанными в надлежащем порядке». Вот какими шутивными могут быть предисловия.

⁶ Цит. по [Genette 1997: 231–232].

⁷ Цит. по [Genette 1997: 23].

Однако, несмотря на ироническое начало, за легкомысленным тоном Достоевского кроется серьезное содержание. Он отворачивается от номинального объекта своего повествования — путешествий по Европе, — к субъекту, т. е. к самому себе.

За границей я не был ни разу; рвался я туда чуть не с моего первого детства, еще тогда, когда в долгие зимние вечера, за неумением грамоте, слушал, разиня рот и замирая от восторга и ужаса, как родители читали на сон грядущий романы Радклиф, от которых я потом бредил во сне в лихорадке [Достоевский 1973в: 46].

Эта внезапная перемена темы повествования и обращение к детским воспоминаниям автора создает вокруг текста новую ауру. Читателей приглашают присоединиться к детям, которые затаив дыхание слушают зачаровывающие тексты. Нас впускают в магический круг детей, слушающих сказки, и поэтому просят отступить от своего желания узнать из путевых записок автора что-то новое и сделать движение в направлении чего-то совсем древнего — первой сказки, выслушанной в детстве, — и таинственной способности нарратива полностью овладевать нашим вниманием, заставляя нас слушать, раскрыв рот.

Читатели, приглашенные в домашнюю обстановку, которую воскресил в своих воспоминаниях Достоевский, оказываются в сложной ситуации. Заманив нас в свой мир (благодаря тому, что нам удалось уловить его иронию, и мы, как дети, готовы услышать сказку), Достоевский начинает осложнять авторско-читательские отношения. Он разрушает нарративную конструкцию (даже публицистического типа), заявляя, что он не сможет или почти не сможет дать читателям то, что обычно ожидают от путевых записок, поскольку даже при попытке рассказать о пережитом — встреченных людях и увиденных местах — он вынужден обманывать их. При этом он сам пишет: «мне вовсе не хотелось бы лгать», — однако ему невозможно создать объективный нарративный дискурс, адекватный объекту. Во-первых, потому что сам объект недоступен пониманию, во-вторых, потому, что читатели всегда фильтруют свои впечатления и поэто-

му их способность надлежащим образом замкнуть цикл коммуникации находится под вопросом⁸. Если первый пункт носит философский характер, то второй — личный, сопряженный с самоанализом и самосознанием в смысле Человека из подполья. Фокус постоянно сбивается, личность оказывается не в состоянии точно воспринимать окружающее: «...если я вам начну изображать и описывать хотя бы только одну панораму, то ведь непременно солгу и даже вовсе не потому, что я путешественник, а так просто потому, что в моих обстоятельствах невозможно не лгать» [Достоевский 1973в: 47]. Далее Достоевский переходит к описанию субъективности своего восприятия, своей пристрастности и недостатка писательского мастерства. Он имеет в виду свою реакцию на Германию, а точнее, на Берлин и Кёльн:

Рассудите сами: Берлин, например, произвел на меня самое кислое впечатление, и пробыл я в нем всего одни сутки. И я знаю теперь, что я виноват перед Берлином, что я не смею положительно утверждать, будто он производит кислое впечатление. Уж по крайней мере хоть кисло-сладкое, а не просто кислое. А отчего произошла пагубная ошибка моя? Решительно от того, что я, больной человек, страдающий печенью, двое суток скакал по чугунке сквозь дождь и туман до Берлина и, приехав в него, не выспавшись, желтый, усталый, изломанный, вдруг с первого взгляда заметил, что Берлин до невероятности похож на Петербург... Фу ты, бог мой, думал я про себя: стоило ж себя двое суток в вагоне ломать, чтоб увидеть то же самое, от чего ускакал? Даже липы мне не понравились... [Достоевский 1973в: 47].

В дальнейшем Достоевский просто использует описание причины своего желчного отношения к действительности из путевых заметок и бесхитростно поместит ее вариант в первые слова, сказанные Человеком из подполья: «Я человек больной... Я злой человек... Я думаю, что у меня болит печень» [Достоевский 1973в: 99]. Этот переход от психологического и эмоционального

⁸ Анализ русской поэтической традиции указывает на неопишуемость реальности, см. [Khagi 2004: 46–61]. О взаимоотношениях лжи и литературного вымысла см. [Martinsen 2003: 18–51].

плана на физиологический уходит корнями в «Героя нашего времени», где Печорин объясняет свою эмоциональную вспышку (загнав насмерть коня в тщетной погоне за своей уехавшей возлюбленной Верой, он разрыдался) следующим образом:

Мне, однако, приятно, что я могу плакать! Впрочем, может быть, этому причиной расстроенные нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок.

Аналогичным образом, нелестное мнение Достоевского о Берлине и Германии продиктовано его больной печенью.

Ложно понятая национальная гордость и вызванный ею бессознательный уход в глухую оборону также мешают Достоевскому объективно излагать свои путевые впечатления. Под их воздействием он бежит из Германии:

Второе обстоятельство, разозлившее меня и сделавшее несправедливым (по отношению к увиденному в Германии. — Л. Б.), был новый кельнский мост. Мост, конечно, превосходный, и город справедливо гордится им, но мне показалось, что уж слишком гордится. Притом же собирателю грошей при входе на чудесный мост вовсе не следовало брать с меня эту благоразумную пошлину с таким видом, как будто он берет с меня штраф за какую-то неизвестную мне мою провинность. Я не знаю, но мне показалось, что немец куражится. «Верно, догадался, что я иностранец и именно русский», — подумал я. По крайней мере его глаза чуть не проговаривали: «Ты видишь наш мост, жалкий русский, — ну так ты червь перед нашим мостом и перед всяким немецким человеком, потому что у тебя нет такого моста» [Достоевский 1973в: 48].

Самокритика Достоевского поднимается до уровня комического абсурда, производящего впечатление черного юмора:

Согласитесь сами, что это (высказывание сборщика платы за проход по мосту. — Л. Б.) обидно. *Немец, конечно, этого вовсе не говорил, даже, может, и на уме у него этого не было, но ведь это всё равно* (курсив мой. — Л. Б.): я так был уверен тогда, что он именно это хочет сказать, что вскипел окончательно. «Черт

возьми, — *думал я* (курсив мой. — Л. Б.), — мы тоже изобрели самовар... у нас есть журналы... у нас делают офицерские вещи... у нас...» — одним словом, я рассердился и, купив склянку одеколону (от которой уж никак не мог отвертеться), немедленно ускакал в Париж, надеясь, что французы будут гораздо милее и занимательнее [Достоевский 1973в: 48–49].

Но эта надежда не оправдалась.

Забавно то, что Достоевский считает, что «вскипел» по причинам внутриличностного характера. Алогизм (сначала «я вскипел окончательно», потом «думал я») усугубляется тем, что немец вообще не высказывает ничего из того, что ему приписывается. На самом деле, на уровне социального действия вся эта сцена вообще не происходит. Она целиком и полностью является плодом субъективного восприятия Достоевского, основанного на непреодолимом комплексе неполноценности. Но вскоре выясняется, что это субъективное восприятие в действительности едва ли присуще Достоевскому — оно присуще его альтер эго. Иными словами, та сознательная личность, которая пишет «Зимние заметки», отлична от той личности, что испытала летние впечатления. Первая — «повествующее я», а вторая — «переживающее я». Ни одна из них не является исторической личностью по имени Ф. М. Достоевский. Эти две идентичности принадлежат двум авторским проекциям.

Итак, на примере введения к «Зимним заметкам о летних впечатлениях» Достоевского мы видим, что даже в документальной прозе предисловие Достоевского написано от лица, отличного от автора. Таким образом, мы должны сделать абсолютно логичный вывод о дискурсе его вступлений к документальной прозе: голос, говорящий с нами, — это не голос исторической личности писателя. Точнее говоря, в пределах заданной парадигмы нам приходится выделять в этом голосе еще более тонкие обертоны. Нам недостаточно различать высказывания автора, повествователя и персонажа. В «Зимних заметках» возникает новый паттерн, характерный для творчества Достоевского, а именно свободная косвенная речь. Эта форма дискурса представляет собой высказывание, которое переходит от одного

субъекта к другому и обратно — обычно от повествователя к персонажу, причем без кавычек⁹. Во введении к «Зимним заметкам» Достоевский-автор создает первые слова текста как игру между своей авторской личиной (которая крепка задним умом) и Достоевским — литературным персонажем, который недавно побывал в Европе. Для Достоевского-автора текст становится сеансом чрево вещания, причем на разные голоса. Когда они, казалось бы, представляют самого Достоевского — например, в его документальной прозе, журнальных статьях и публицистике, — нам приходится держать ухо востро. «Зимние заметки» учат нас смотреть в оба даже тогда, когда нам кажется, что мы видим аутентичное авторское предисловие. То же характерно и для «Записок из подполья» — первого художественного прозаического произведения, которое было опубликовано после «Зимних заметок». В обоих этих текстах кажется, что мы имеем дело с аутентичным авторским предисловием. Однако в обоих случаях разноголосый хор свидетельствует об обратном.

II

«Записки из подполья»

Вынесенное в подстрочное примечание введение к «Запискам из подполья» (1864) подписано: «Федор Достоевский». Это имя проставлено в конце пролога не Человеком из подполья, чей рассказ из двух частей (монолог, за которым следует повествование) составляет нарратив текста, и не Федором Достоевским, автором произведения. В сноске, которая предваряет «Записки из подполья», Человек из подполья входит в историю литературы в ста семи замечательных своей обманчивостью словах.

И автор записок и самые «Записки», *разумеется*, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе,

⁹ См. [Pascal 1977: 136–137].

взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество. Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени. Это — один из представителей еще *доживающего поколения*. В этом отрывке, озаглавленном «Подполье» (то есть первой части «Записок». — Л. Б.), это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд и *как бы* хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и *должно* было явиться в нашей среде (курсив везде мой. — Л. Б.). В следующем отрывке (то есть части II. — Л. Б.) придут уже настоящие «записки» этого лица о некоторых событиях его жизни». Таким образом, первый отрывок (часть I) *должно* считать *как бы* вступлением к целой книге, почти предисловием¹⁰.

Содержание примечания Достоевского подвергалось анализу, поскольку оно имеет отношение к стилю речи Человека из подполья, его уникальному сознанию и его литературным и общественно-историческим корням. Однако форму этого вступления и язык, которым оно написано, исследователи, как правило, обходили вниманием. В тех редких случаях, когда пролог к «Запискам из подполья» упоминается в критической литературе, чаще всего предполагается, что в нем звучит голос, принадлежащий Достоевскому, а не имплицитному или воображаемому автору. Критики с давних пор предполагали, что мы имеем дело с аутентичным авторским предисловием, т. е. предисловием, написанным от лица автора. В конце концов, Достоевский подписал его собственным именем.

Критическая литература сосредоточилась на «что?», а не на «как?» вступления Достоевского. Критики предполагают, что

¹⁰ См. [Достоевский 1864: 498]. См. также [Достоевский 1973в: 99]. В тридцатитомном собрании сочинений Достоевского помещено примечание в варианте 1866 года, когда «Записки из подполья» впервые вышли в свет полностью. В нем исключено последнее предложение первоначального варианта. Это предложение не помещалось в последующих изданиях, поскольку его наличия требовал журнальный вариант, вышедший с продолжением. Кроме того, в варианте 1866 года (каноническом) в предпоследнем предложении множественное число «в следующих отрывках» заменено на единственное «в следующем отрывке» в соответствии с изменениями в общей композиции произведения.

краткое авторское обрамление нарратива Человека из подполья является достаточным средством определения исторического, психологического, философского и этнического контекста этого нарратива. Например, анализируя завершение нарратива Человека из подполья, Роберт Луис Джексон замечает беглое, но явное совпадение между авторским замыслом и словами Человека из подполья, которое связывает их с автором введения.

Последний абзац «Записок из подполья», начинающийся со слов «Даже и теперь, через столько лет, все это как-то слишком *нехорошо* мне припоминается», выглядит почти как монолог отдельного хора. Здесь разочарованный идеалист оглядывается на свою встречу с Лизой через шестнадцать лет раскаяния и страданий, имея преступление на своей совести: «никогда, никогда не вспомяну я равнодушно эту минуту». В этих словах Человека из подполья уже нет ни каламбуров, ни парадоксов. Он дистанцируется от описываемых событий и вписывает свою личную трагедию в общий широкий культурный и социальный контекст. Он определяет себя как антигероя. Кажется, в его тоне начинает звучать спокойная объективность *примечания-предисловия* или пролога к «Запискам из подполья» [Jackson 1981: 41].

Ральф Мэтло также считает, что пролог написан от лица Достоевского. Утверждая, что Аполлон, слуга Человека из подполья, сшит на одну колодку со своим хозяином, Мэтло замечает:

Если можно верить свидетельству рассказчика, в портрете Аполлона под маской человеческого достоинства проступают те же злобные, садистские черты, которые характерны для рассказчика... Таким образом, он является продолжением личности рассказчика, если можно так выразиться, доказательством широкой распространенности таких людей в современном мире, и вновь отсылает читателя к *примечанию Достоевского* (курсив мой. — Л. Б.) [Matlaw 1969: 193].

Подобно Джексону, Г. С. Морсон рассматривает заключительные слова повествования в свете вынесенного в подстрочное примечание вступления и связывает и то, и другое со скрыто

звучащим голосом самого Достоевского: «Точно так же, как первое слово, автору принадлежит и последнее» [Morson 1994: 37]. Аналогичное предположение делает и Джеймс Скэнлэн:

... Достоевский использовал «Записки из подполья» для того, чтобы создать (Человека из подполья. — Л. Б.) как один из способов полемики с модной тогда концепцией эгоизма, выдвинутой разумными эгоистами. Эта интерпретация подтверждается загадочной аннотацией Достоевского (т. е. вынесенным в подстрочное примечание вступлением. — Л. Б.), в котором он пишет, что такие люди, как Человек из подполья, «не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество» [Scanlan 2002: 62].

Тот же тезис повторяет и Джозеф Франк:

Человек из подполья — не только морально-психологический тип, чей эгоизм Достоевский желает разоблачить; это также социально-идеологический тип, чью психологию необходимо рассматривать как тесно связанную с идеями, которые он принимает и согласно которым пытается жить <...> Достоевский, как мне представляется, *открыто указал на эту сторону его характера в подстрочном примечании к заголовку повести <...> Примечание Достоевского <...>* было попыткой предупредить аудиторию о сатирическом и пародийном характере его замысла, но оно было слишком косвенно, чтобы достичь этой цели (курсив мой. — Л. Б.) [Frank 1986: 314–316].

Понимание подписи Достоевского Джоном Джонсом («такое же художественное средство, как любое другое») противостоит этой традиции и уходит корнями во времена Н. Н. Страхова. Он дает ценный ключ к пониманию возможности полифонии во введении к «Запискам из подполья». В отличие от Джексона и Морсона, Джонс считает, что голоса в начале и конце повествования отличны друг от друга:

Вступительная сноска, по-видимому, играет роль редакторского примечания, вроде того, что написал чиновник, нашедший истрепанную рукопись в «Записках из Мертвого дома». Факти-

чески «Федор Достоевский» ни разу не возникает (в основной части нарратива. — Л. Б.). Причем он не только не вмешивается в повествование, а исчезает <...> Он растворяется в «нас», и на этом повествование останавливается. Человек из подполья, которому, казалось, все было нипочем, внезапно заявляет, что с него довольно, и его дискурс обрывается. Другой голос извещает нас: «Впрочем, здесь еще не кончаются “записки” этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться». На этом роман действительно кончается, хотя <...> это сомнительное «действительно», поскольку Человек из подполья продолжает свое повествование [Jones 1983: 178–179].

Если подпись Достоевского является художественным средством, как считает Джонс, а авторский голос в заключении — уловка, путем обрамления создающая иллюзию полностью завершенного нарратива, то, возможно, высказывания, принадлежащие перу Федора Достоевского, подписавшего пролог, тоже могут быть уловкой. От лица кого на самом деле написано вынесенное в примечание вступление к «Запискам из подполья»?

Среди предшествующих введений Достоевского пролог к «Запискам из подполья» стоит особняком. Он не имеет четкого заглавия (например, «Вступление», «Пролог» и т. д.) и опубликован в виде примечания, что в творчестве Достоевского того периода не встречается. Вынесенные в подстрочные примечания предисловия широко использовались в журналах того времени, включая журнал братьев Достоевских «Время». Они часто встречаются в номерах, предшествующих публикации «Записок из подполья» (которые должны были выйти во «Времени» до того, как оно было закрыто, и впоследствии вышли в первом номере следующего журнального предприятия братьев Достоевских «Эпоха») ¹¹. Регулярно появляясь в виде кратких заметок,

¹¹ «Записки из подполья» вышли в первом номере «Эпохи» (весна 1864 года), журнала, разрешение на издание которого Михаил и Федор Достоевские получили после того, как журнал «Время» был закрыт цензурой осенью 1863 года. «Время» содержит многочисленные образцы вынесенных в подстрочные примечания введений (как и другие журналы того периода). Подробные сведения об изданиях см. [Нечаева 1974] и [Нечаева 1975].

предваряющих произведения других авторов, примечания того же типа, как то, которым снабжены «Записки из подполья», сопровождают отчеты, переводы, публицистические статьи общественно-политического характера, художественные произведения различных авторов (не Достоевского), а также статьи одного из основных постоянных авторов журнала — Н. Н. Страхова¹². Эти введения в примечаниях всегда носят исключительно информативный характер и используют прямую форму обращения без всякой задней мысли и цели усложнить, замедлить или остраничь восприятие последующего дискурса. Иногда они предупреждают читателя о точке зрения, с которой написано данное произведение. Например, редактор (скорее всего Достоевский) снабжает статью под названием «Из портфеля доктора» следующим примечанием:

Статья эта несколько лет тому назад была читана автором в обществе любителей русской словесности в Казани. В рукописи ей дано название «О пользе медицины». «Громадный пожар», о котором упоминает автор в первых строках, был пожар 1842 года, когда выгорела почти вся Казань [Время 1861, 8: 453].

Примечания такого делового характера зачастую используются для обоснования причин включения того или иного материала в номер «Времени».

В другом варианте этих утилитарных введений, перенося журнальное издание своих «Записок из Мертвого дома» из малоизвестного журнала «Русский мир» в первые номера «Времени», редактор сообщает в примечании к названию романа следующее:

Перепечатываем из «Русского мира» эти четыре главы, служащие как бы введением в «Записки из Мертвого дома», для тех наших читателей, которые еще не знакомы с этим произведением. К продолжению этих записок мы приступим немедленно по окончании романа «Униженные и оскорбленные» [Время 1861, 8: 1].

¹² Франк пишет о недовольстве Страхова тем, что Достоевский снабжал предисловиями его (Страхова) статьи [Frank 1986: 107 и в других местах].

К переводной литературно-критической статье «Очерки последнего литературного движения во Франции», с которой он не вполне согласен, редактор «Времени» (по всей вероятности Достоевский) добавил следующее примечание:

Статья эта главным образом заимствована нами из публичных лекций Уильяма Реймона, читанных им в Берлине и изданных под заглавием «*Études sur la littérature du second Empire français depuis le coup-d-Etat du deux Décembre*». Взгляд автора на многие современные явления литературы — французский и потому иногда расходится с нашею русскою критикою. Тем не менее, статья эта весьма любопытна, и потому мы представляем ее на суд наших читателей [Время, 1862, 3: 149].

Благодаря возможности сравнить вынесенное в подстрочное примечание введение к «Запискам из подполья» с этими случаями можно сказать, что оно занимает особое место среди произведений Достоевского, написанных в первые годы после ссылки, не только в связи со своим содержанием — в полемике с критической литературой нет ничего необычного, — но и потому, что оно помещено в примечании, чему нет аналогов в художественном творчестве Достоевского. Кроме того, его отличает еще одна заметная особенность, а именно «подпись» Достоевского. Как утверждает Джон Джонс, даже здесь у нас есть основания усомниться в том, что она на самом деле подпись самого Достоевского как автора основного текста. Для сомнений есть три причины. Во-первых, предыдущие предисловия к произведениям Достоевского, написанные в первые годы после ссылки, указывают на большую вероятность того, что и эта сноска написана от лица, отличного от автора. Во-вторых, традиция фикциональных предисловий сама по себе взывает к осторожности. А в-третьих, Достоевский сам подает нам сигнал тем, как его подпись подверстана к примечанию. Точнее говоря, он привлекает внимание к своей «подписи» как объекту.

Всякий раз, когда Достоевский что-то особо помечает в своем письменном тексте языковыми или стилистическими средствами, это, как правило, не случайно. Его фамилия, как и следовало

ожидать, напечатана в конце сноски. Но у нее есть четыре особенности. Во-первых, необычно уже само ее появление, поскольку большинство вынесенных в подстрочные примечания предисловий, ранее опубликованных во «Времени», не имеют никаких указаний на авторство. Во-вторых, подписи к подстрочным примечаниям всегда указывают не на фамилию их автора, а на его должность — редактор («ред.»)¹³. В-третьих, «подпись» Достоевского вынесена на отдельную строку и набрана у правого поля (а не как продолжение последней строки примечания, как во всех других случаях, когда примечания снабжены подписью «ред.». В-четвертых, она набрана и курсивом, и другим шрифтом, чем основной текст примечания. Обе эти особенности не характерны для подстрочных примечаний ни во «Времени», ни в первом томе «Эпохи». Возможно, это просто совпадение, но я полагаю, что нет. Достоевский был большим педантом и как редактор «Времени», и как писатель [Frank 1986: 64–75].

У Чарлза Айзенберга есть ценный вывод о значении таких деталей, хотя речь у него идет о рамочных нарративах, а не о коротких предисловиях вроде того, которое мы сейчас анализируем. Как он пишет, «одна из определяющих особенностей рамочных нарративов состоит в том, что они присваивают более или менее различимые области нарративной ситуации и сюжету, причем первая более заметна в рамке, а второй — в обрамляемой части» [Isenberg 1993: 9]. И далее: «...рамочный нарратив (по-видимому. — Л. Б.) объективирует фундаментальный процесс всех нарративных актов: *каждое* повествование по меньшей мере подразумевает рамку, поскольку оно отделяет фрагмент дискурса от этого мира языка и опыта» [Isenberg 1993: 9]. Описание Айзенберга можно плодотворно применить к вступлениям Достоевского, которые повсюду исполняют функцию обрамления, аналогичную, хотя и в миниатюре, рамочным нарративам, кото-

¹³ Исключением из этого правила является Аполлон Григорьев, друг и коллега Достоевского. Когда он снабжал свои статьи введением, он его подписывал. Однако его введения никогда не публиковались в виде подстрочных примечаний.

рые Айзенберг анализирует в своем исследовании. В «Записках из подполья» пролог Достоевского выполняет задачу идентификации нарративной ситуации за пределами хронотопа Человека из подполья. Она заключает этот нарратив в основной замысел (Человек из подполья как социально-исторический и психологический тип), мотивирует монолог, который образует первую главу повести и предвещает конфессиональный дискурс второй главы, который позднее будет опубликован в «Эпохе»¹⁴.

Есть несколько причин считать вступления Достоевского, и в частности вступление к «Запискам из подполья», особой категорией дискурса. Частота их использования Достоевским в первые годы после ссылки представляет собой уникальное явление в его творчестве в принципе. Кроме того, как мы уже указывали выше, они привлекают к себе внимание заголовками, которые отличаются друг от друга. То, как введения сверстаны на странице (т. е. предпосланы основному тексту, как, например, в «Записках из Мертвого дома», или вынесены в подстрочное примечание), также отличает их друг от друга. Кроме того, они вовлекают читателя в обрамляющий контекст, отличный от нарратива. В последнем случае требуется заново проанализировать обрамляющий контекст самих «Записок из подполья», поскольку предполагается, что он представляет хронотоп самого Достоевского. Но звучащие во введении голоса указывают на иное.

Формальные элементы введения привлекают к нему внимание как к самоценному литературному приему, который указывает в направлении, которое еще не возникло. Детерминистские утверждения, заявленные в примечании, подсказывают, что это за направление. В примечании они встречаются дважды. Во втором предложении говорится: «Тем не менее, такие лица, как

¹⁴ Достоевский начал писать вторую часть «Записок из подполья» тогда, когда первая была подписана в печать. У него, безусловно, был приблизительный замысел формы, которую примет вторая часть: «В следующем отрывке придут уже настоящие “записки” этого лица о некоторых событиях его жизни». Но этот замысел был осуществлен лишь частично — в дальнейшем появился лишь один дополнительный отрывок.

сочинитель таких записок, не только могут, *но даже должны существовать в нашем обществе*, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество» [Достоевский 1973в: 99]. Социально-исторический детерминизм этого типа вновь появляется в пятом предложении: «В этом отрывке, озаглавленном “Подполье”, это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд и *как бы* хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и *должно* было явиться в нашей среде» (курсив везде мой. — Л. Б.) [Достоевский 1973в: 99].

Имеется открытое противоречие между принятием исторического детерминизма в прологе и противоположной позицией, которую в различной степени разделяют как Достоевский, так и его Человек из подполья. Вряд ли стоит повторять: Достоевский полемизировал с радикалами 1860-х годов не по личным причинам (этого мнения придерживается Франк) или для того, чтобы ниспровергнуть заблуждения этих молодых идеалистов (сторону которых Достоевский мог бы принять хотя бы из-за своих собственных убеждений 1840-х годов), но из-за того, что они, безусловно, соглашались с детерминистскими доводами, логически вытекавшими из их приверженности материализму, эмпиризму, позитивизму и философии разумного эгоизма [Frank 1986: 323–324]. Подобно радикалам, Человек из подполья сначала соглашается с неизбежностью детерминизма, но потом, как их противники, восстает против этой неизбежности (он называет ее «стеной»). Он неспособен спорить с ней *рациональными* доводами и вследствие этого вынужден полагаться на то, чем вооружил его Достоевский: во-первых, сознательный и агрессивный, хотя и не выдерживающий самокритики, иррационализм, и, во-вторых, дискурс, посредством которого он демонстрирует свою независимость, свободную волю, твердо придерживаясь любых убеждений¹⁵. Это удобная позиция, позволяющая Человеку из подполья с уверенностью утверждать, что «дважды

¹⁵ Как говорил Джин Фицджеральд, «Человек из подполья опровергает детерминизм не потому, что он против него, и не потому, что он обладает свободной волей, а потому, что это демонстрирует его дискурс» (из личной беседы).

два пять — премилая иногда вещица», и при этом смиряться с неизбежностью «дважды два четыре».

Достоевский, с другой стороны, был встревожен наивным представлением детерминизма в литературе — и не только в романе «Что делать?» Чернышевского, который он пародирует в «Записках из подполья». Он, безусловно, поддержал попытку своего персонажа дискредитировать детерминизм. Как пишет Скэнлэн, «Достоевский неоднократно высказывал свое несогласие с (любим. — Л. Б.) детерминистским объяснением действий людей» [Scanlan 2002: 73]. Но, не соглашаясь безоговорочно с детерминизмом, он вместе с тем не пытался его опровергнуть, как созданный им Человек из подполья. Поэтому он не оспаривал его, основываясь лишь на иррациональных аргументах. Ведь в его распоряжении была власть художественного слова и, в частности, «Записки из подполья»¹⁶.

Эпистемологическая проблема «детерминизм или свободная воля» вряд ли в обозримом будущем будет разрешена. В «Записках из подполья» Достоевский просто принимает участие в жарких и длительных дебатах вокруг этой темы. Для выдвижения облеченного в художественную форму тезиса он использует два метода. Во-первых, он переводит проблему из философской в нарратологическую плоскость. Здесь, как считает Скэнлэн, Достоевский лучше всего проявляет свой талант мыслителя [Scanlan 2002: 1–4]¹⁷. Во-вторых, Достоевский переходит с абстрактного уровня дискурса на прагматический. Скэнлэн пишет:

Нет сомнения в том, что Достоевский разделял отрицательное отношение Человека из подполья к психологическому эгоизму (описательной стороне разумного эгоизма). Психологический эгоизм в том виде, в котором его сформулировали Чернышевский и Писарев, основывался на отрицании свободной воли, в то время как Достоевский неоднократно высказывал свое несогласие с (таким. — Л. Б.) детерминистским взглядом на действия человека. Герои произведений Достоевского либо

¹⁶ И не только художественного слова. У него зарождалась и росла религиозная вера, а также интерес к паранормальным явлениям и сверхъестественному.

¹⁷ См. также [Кирпотин, 1966: 483].

откровенно не понимают собственных интересов и мотивов, либо безнадежно амбивалентны, либо придирчивы, либо склонны совершать злоумышленные и преступные деяния, от которых они не ожидают для себя никакой выгоды, — все это ситуации, которые невозможно удовлетворительно объяснить психологическим эгоизмом [Scanlan 2002: 73].

Достоевский дает прагматический ответ на идеалистический подход, лежащий в основе утилитарного проекта радикалов, причем он основывается скорее на принципе психологической неопределенности, чем разума (неопределенность состоит в том, что человек не всегда может сознавать, в чем именно состоят его интересы)¹⁸.

На самом деле ситуация гораздо сложнее. В нарративе Человека из подполья достаточно свидетельств в пользу того, что Достоевский не желал полностью отказаться от детерминистской модели. Несмотря на свои высказывания, Человек из подполья время от времени подчиняется детерминистской модели человеческого действия (и сталкивается с его последствиями), по крайней мере до тех пор, пока он не сможет отвергнуть такую модель в рамках своего поведения — иррациональным или пагубным действием либо бездействием. К тому же, как подчеркивает Морсон, вынесенное в подстрочное примечание введение само по себе включает Человека из подполья в детерминистскую модель:

<...> (именно. — Л. Б.) Достоевский убедительнее всего показывает, что его герой не свободен. В своей роли «редактора» текста, написанного Человеком из подполья, Достоевский снабжает

¹⁸ Скэнлэн высказывает это следующим образом: «(Достоевский. — Л. Б.) желает показать, что на самом деле представляет собой эгоистическое действие, и он уверен, что это не просто механическая реакция на осознанные интересы. Он считает, что истинный эгоизм — это нечто совсем другое, и с первых же строк “Записок из подполья” он занимается тем, что показывает: люди не всегда действуют (или даже, как правило, не действуют) с целью осуществления того, что они сами считают соответствующим их насущным интересам (кроме случая, когда “интерес” очень необычен и разумные эгоисты не могли иметь о нем представления (т. е. свобода выбора, свобода воли. — Л. Б.))» [Scanlan 2002: 68].

заглавие части I «Подполье» «объяснением». Человек из подполья заявляет, что он обладает полной свободой самоопределения или отказа от него, но он не обладает в этой сфере решающим голосом. До того, как мы услышим, как Человек из подполья характеризует сам себя, мы слышим его характеристику из уст другого человека, который для него недоступен: «...такие лица, как сочинитель таких записок, *не только могут, но даже должны* существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество». Как ни парадоксально, по-видимому, даже монологи Человека из подполья в защиту свободы были предопределены.

<...> Здесь Достоевский умело пользуется металитературными средствами. Хотя Человек из подполья изо всех сил борется за свою свободу, его поступки предопределены дважды — не только изнутри нарративного мира, но и извне, не только железной логикой злобы, которая управляет его действиями, но и тем, что он является созданием кого-то, кто заранее предопределил все его действия. Его мир не просто детерминистский, а сверхдетерминистский. Для этого Достоевскому было достаточно указать на тот факт, что эта повесть является повестью, которая имеет определенную структуру и *уже окончена* — указание на безнадежный выбор и тщетное самоутверждение (курсив Г. С. М.) [Morson 1994: 36–37].

На этом уровне можно поспорить с тем, что Достоевский как автор является детерминистом. Однако это характерно для многих писателей XIX века. Возможно ли, что детерминистские взгляды Достоевского распространяются не только на его роль имплицитного автора и не признают ограничений, которые он, по-видимому, установил для себя в пределах введения и основного текста? Может ли быть, что тайный смысл текста, как считает Айзенберг в отношении рамочных нарративов, состоит во взаимодействии между рамкой (введением и заключением) и находящимся между ними повествованием? Но это бы опровергло два принципа (свободу воли и вытекающую из нее личную ответственность за свое поведение), которые Достоевский, по-видимому, изо всех сил старался утвердить посредством своего искусства. Чтобы разрешить это противоречие, возможно, имеет смысл исследовать стиль вынесенного в примечание введения, чтобы увидеть, каким образом детерминистская позиция Достоевского высказана во

введении, на каких уровнях дискурса и в каком контексте ей предоставляют возможность проявить себя.

Первое предложение напоминает (как будто это необходимо) о том, что «Записки из подполья» — художественное произведение: «И автор записок и самые “Записки”, *разумеется*, (курсив мой. — Л. Б.) вымышлены». Это условие предопределяет следующий аргумент Достоевского, а именно: несмотря на то, что первая часть текста, озаглавленная «Подполье», представляет собой художественный дискурс, она актуальна для современной жизни вообще и, в частности, обуславливает появление Человека из подполья: «Тем не менее, такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество». Тезис о неизбежности основывается на готовности читателя согласиться с оговоркой об «обстоятельствах, при которых вообще складывалось наше общество».

Необходимо обратить внимание на последовательность аргументов во втором предложении. Во-первых, говорящий представляет себе сообщество единомышленников (логическое ударение здесь делается на слова «наше» и «общество»). Во-вторых, дается лишь намек, а не объяснение того, какие именно обстоятельства сделали появление Человека из подполья неизбежным историческим событием¹⁹. И в-третьих, исторический процесс укладывается в два слова «*вообще складывалось*», дающие широкую, хотя и расплывчатую картину условий, сделавших неизбежным возникновение Человека из подполья как типа. Конкретных подробностей не приводится; это будет сделано в первой и второй главах. Но мы по крайней мере знаем, что появление Человека из подполья не было случайностью. Поро-

¹⁹ Франк указывает: «Достоевский здесь, очевидно, говорит о том, как складывалось русское (“наше”) общество, которое, как знали с его легкой руки все читатели “Эпохи” — разве он не объяснял это много раз в своих статьях во “Времени”, из которых последней по времени и наиболее подробной были “Зимние заметки”? — складывалось под волнами европейского влияния, которые одна за другой прокатывались по России со времен Петра Великого» [Frank 1986: 314].

дившая его историческая ситуация начала складываться в 1840-е годы, когда в России был в моде немецкий идеализм, и возникла в ту эпоху, когда на авансцену вышла радикальная интеллигенция 1850-х — 1860-х годов²⁰.

Если предположить, что введение написано от лица имплицитного автора (не Достоевского, как полагают некоторые), и если, используя детерминистский подход, определить антигероя текста, то этот автор стоит на позициях, противоположных тем, которые, как определил Скэнлэн и другие, занимал Достоевский. Безусловно, от чего-то придется отказаться. Это «что-то» — предположение, будто введение написано от лица единого имплицитного автора.

Первая ахиллесова пята теории единого автора может быть представлена графически:

<p>Идентичность: вымышленный редактор Тон: деловой</p>	<p>Идентичность: детерминист Тон: настойчивый, решительный</p>
<p>И автор записок и самые «Записки», разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут,</p> <p>взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество. В этом отрывке, озаглавленном «Подполье», это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд</p>	<p>но даже должны существовать в нашем обществе,</p> <p>и как бы хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде.</p>

²⁰ См. [Frank 1986: 327].

Как только мы согласимся различить два разных голоса, слышных в первых двух предложениях вступления, мы можем спросить себя, не слышны ли где-то еще другие голоса. Начнем опять читать сначала (о чем взывают многие фикциональные предисловия Достоевского), пытаюсь услышать новые интонации, цитаты или аллюзии на других авторов и их тексты²¹. Внезапно первое предложение начинает выглядеть совсем по-другому. Оно содержит заметный кивок в сторону Гоголя и в нем даже заметны черты двусмысленного стиля Человека из подполья. Первое предложение, в котором указывается, что «Записки» — художественный текст, выглядит достаточно недвусмысленным. Если «Записки, *разумеется*, вымышлены» (курсив мой. — Л. Б.), разве надо об этом напоминать читателям? Это отвлекающий маневр и, если вспомнить предисловия Гоголя, оно исполняет несколько функций, в которых заметное место принадлежит пародии и сатире.

При повторном анализе введения к «Запискам из подполья», начиная с первого предложения, мы обнаруживаем, что все далеко не так однозначно, как нам казалось сначала. Такое признание вынуждает нас обратить внимание на каждое слово, каждую фразу, каждый оттенок речи. Например, поворот в четвертом предложении: «Это — один из представителей еще доживающего поколения», — выглядит как сарказм, намекающий на то, что «нашему обществу» было бы лучше обойтись без этого поколения. Слова «как бы» в пятом предложении тоже выглядят странно: «В этом отрывке, озаглавленном “Подполье”, это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд и *как бы* хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде» [Достоевский 1973в: 99]. Мы обнаруживаем саркастический подтекст, скрывающийся за тем, что при других обстоятельствах показалось бы сухим указанием на трудности,

²¹ См. самый последний по времени пример в [Belknap 2006: 153–156] и [Топоров 1995: 193–258]. Морсон предупреждает нас относительно перечитывания и детерминистских истолкований, которые зачастую возникают в его результате [Morson 2013: 46–49]. Я решил пока что пренебречь этим предупреждением.

которые Человеку из подполья приходится преодолевать в попытке осмыслить свое возникновение. Дело в том, что он не *хочет* объяснить себя, но *как бы* хочет. Это «как бы», в свою очередь, показывает в ином свете использование слова «разумеется» в первом предложении. Различив эти оттенки речи, мы сочтем правдоподобным наличие во вступлении третьего голоса (говорящего то саркастическим, то ироническим, то сатирическим тоном), что расширяет его голосовой диапазон сильнее, чем это виделось по результатам анализа первых двух предложений.

Идентичность: вымышленный редактор Тон: деловой	Идентичность: детерминист Тон: настойчивый, решительный	Идентичность: пародист Тон: двусмыслен- ный
<p>И автор записок и самые «Записки», разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество.</p>	<p>но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество.</p>	<p>«И автор записок и самые «Записки», разумеется, вымышлены.</p>
<p>Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени. Это — один из представителей еще доживающего поколения.</p>		<p>еще доживающего</p>

Идентичность: вымышленный редактор Тон: деловой	Идентичность: детерминист Тон: настойчивый, решительный	Идентичность: народист Тон: двусмыслен- ный
В этом отрывке, озаглавленном «Подполье» (то есть первой главе. — Л. Б.), это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд	и как бы хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде.	и как бы хочет

В этом свете третье предложение заиграло новыми оттенками. В нем также сочетаются голоса вымышленного редактора, сатирика и детерминиста. Они, соответственно, произносят сценические ремарки, подмигивают аудитории или напыщенно разглагольствуют. Например, предвидя реакцию гипотетического читателя, который хотел бы узнать более подробно о мнении рассказчика (или рассказчиков) пролога относительно возникновения типа Человека из подполья «в нашей среде», вымышленный редактор отвечает: «Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени». Глагол «*вывести*» говорит о новой тактике. Если представить себе значение этого глагола буквально, говорящий желает «*вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени*» (курсив мой. — Л. Б.). Вместо глагола «вывести» повествователь вполне мог бы использовать синонимы: «представить» или «описать» своего персонажа. Однако «вывести» — глагол движения, и эта метафора реализуется автоматически, вынуждая Человека из подполья предстать перед нами, будто на сцене. Как подсказывает русский глагол, его вывели на показ нам, чтобы он сыграл свою роль.

Как мы должны понимать ремарку «повиднее обыкновенного»? Какому уровню дискурса она принадлежит? Она может принадлежать вымышленному повествователю. Однако вполне возможно, что она вышла из-под пера имплицитного автора — Достоевского. Если это авторская персона, то в этом месте вступления возникает четвертый голос — голос имплицитного автора (того, который, по-видимому, подписал примечание)²².

Водрузив, таким образом, Человека из подполья на трибуну, с которой тот произносит свою ошеломляющую нас исповедь, редактор-повествователь снова описывает его, как и ранее, нейтральным тоном: «Это — один из представителей еще доживающего поколения». Если не брать в расчет пренебрежительное «еще доживающего поколения», важно заметить, что Человек из подполья выводится здесь как представитель некоего множества; тем самым подтверждается то, что он не только типичен (в том особом смысле, который Достоевский придает этому слову в своем творчестве), но он — существо, которому благодаря доведению до абсурда основ образа мысли, который тогда господствовал в обществе, стали ясны логические и печальные последствия. Таким образом, личность Человека из подполья, которая является предметом его рефлексии, включается в многочисленную группу людей (о существовании которой сам он, возможно, не подозревает). Это парадоксальным образом превращает его в представителя — типичного и, совершенно точно, не единственного. Если сила заключена в численности, то вымышленный редактор-повествователь вступления подчеркивает нам это, делая Человека из подполья всего лишь одним из множества таких так называемых личностей²³. Эта ирония должна быть также очевидна для нас, как и та полифония, которая эту иронию порождает.

²² Это один из двух случаев, когда во вступлении появляется «Федор Достоевский». Все остальные высказывания исходят от вымышленного редактора-рассказчика, детерминиста или сатирика-ирониста.

²³ Подробное описание Человека из подполья как литературного типа см. [Кирпотин 1966: 471–481].

Констатировав появление Человека из подполья в обществе как типа, повествователь тут же возвращается к теме неизбежного появления этого типа «в нашей среде»: «В этом отрывке, озаглавленном «Подполье» (т. е. первой главе «Записок». — Л. Б.), это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд и *как бы* хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и *должно* было явиться в нашей среде (курсив везде мой. — Л. Б.)». Невзирая на гоголевскую аллюзию «как бы», повторение слова «*должно*» усиливает голос исторического детерминизма, который звучит в примечании. Но при этом также подчеркивается тезис, согласно которому Человек из подполья будет говорить от своего имени, высказывая собственные взгляды (задача Человека из подполья), и при этом он попытается объяснить, почему он «должен явиться в нашем обществе» (задача Достоевского)²⁴. Здесь вымышленный редактор-повествователь примечания указывает, что последующий нарратив (для читателей, впервые увидевших этот текст в номере «Эпохи» за апрель 1864 года) предоставляет слово типу современника, который раскроет для нас свою идентичность, разъясняя свое происхождение — если не для себя, то для читателей.

Последние предложения вступления завершают сеанс чрево-вещания: «В следующем отрывке придут уже настоящие “записки” этого лица о некоторых событиях его жизни». Это предпоследнее предложение готовит читателя первого номера «Эпохи» к тому, что произойдет через два месяца — в июне 1864 года. Вымышленный редактор подытоживает в детерминистском ключе: «Таким образом, первый отрывок *должно* считать *как бы* вступлением к целой книге, почти предислови-

²⁴ Письма Достоевского брату Михаилу показывают, каких трудов ему стоило сформулировать тип Человека из подполья. В этих письмах он также высказывает свое беспокойство относительно того, как будут встречены Человек из подполья и «Записки из подполья». См. [Frank 1986: 294, 347]. Читатель идентифицирует себя с Достоевским, поскольку объяснение, почему Человек из подполья возник, содержится не в первой части «Записок». Это объяснение было дано критиками, которые пользовались внелитературными материалами.

ем»²⁵. Следует отметить изменение значения слова «должно». Здесь оно принадлежит не к философскому, а к повседневному дискурсу. То есть благодаря омонимии происходит семантический сдвиг от речевой категории модального императива к дискурсу прагматической деонтики («должно считать» означает «следует считать»). Это вносит во вступление дополнительную нестабильность. Таким образом, оно отражает дискурс самого Человека из подполья, в частности в части I.

Снижение абстрактного дискурса до уровня повседневности подкрепляется здесь (как и в других местах пролога) повторением уточнения «как бы» и его семантического родственника «почти»: в примечании нам представляют «как бы вступление к целой книге, почти предисловие». Что разъясняют эти уточнения? А лучше сказать, что они затеяют? Дополнительную неразбериху вносит вопрос: в чем разница между «вступлением» и «предисловием»? И вновь мы видим присутствие дестабилизирующего голоса.

Представляется целесообразным рассматривать примечание, которое скромно подписал некий «Федор Достоевский», как хор порой перекрывающих друг друга голосов, которые выполняют многообразные функции. С этой точки зрения пролог полностью соответствует интонации «Подполья». Он является неотъемлемой частью произведения, а не простым довеском к нему. Точно так же, как философские и конфессиональные дискурсы, составляющие первую часть повести, дополняются более традиционным повествовательным содержанием второй части, формируя «Записки из подполья» как единое целое, вынесенное в примечание введение тоже можно рассматривать на особом положении с позиции концептуального единства с текстом, к которому оно принадлежит [Jackson 1984: 66–68]. Введение созвучно основно-

²⁵ Заявление повествователя о том, что часть I «Записок из подполья» — это «вступление» или «предисловие» к части II, подтверждает тезис Айзенберга, согласно которому «Подполье» — это обрамленный нарратив [Isenberg 1993: 17]. Я считаю его дважды обрамленным нарративом, рассматривая вынесенное в примечание вступление как маленькую рамку вокруг большой, которой Айзенберг считает всю часть I.

му тексту своими пародийными интонациями и полифоничностью.

Если сатирический тон основного нарратива характерен и для введения, то важно понять, что является объектом содержащейся в нем пародии. Пародия, как известно, — это метод, с помощью которого высмеиваемый объект разоблачается изнутри, с помощью его собственного дискурса, стиля речи и словесных оборотов. Это, по-видимому, и является принципом действия как введения, так и основного текста. Оно пародирует те голоса, которые его составляют. Оно глубоко иронично, но при этом поучительно, поскольку в нем запечатлены в миниатюре особенности интонации, присущие первой и в меньшей степени — второй части повести. Пролог подготавливает читателей к тому, чтобы прочесть последующее вставное повествование как можно внимательнее, настороженно ловя малейшие изменения интонации и голоса.

Короче говоря, введение распадается на четыре отличных друг от друга голоса. Перед нами вымышленный редактор-повествователь, чья стандартная редакторская интонация явно отличается от остальных трех: радикала (детерминиста), фельетониста-сатирика (насмешника) и имплицитного автора, чья подпись «Федор Достоевский» стоит под примечанием. Сначала вымышленный редактор излагает информацию, которой Достоевский считает необходимым обрамить свое повествование. Он говорит сухим, деловитым тоном. Второй голос принадлежит детерминисту. Он настойчив, псевдологичен и догматичен. Детерминист является объектом осмеяния со стороны третьего голоса. В нем, как и в речи Человека из подполья, слышно лукавство, намек на возможную двусмысленность, взгляд через плечо, подмигивание в сторону читателя — все это подрывает позицию детерминиста. Четвертый голос — это голос имплицитного автора. Его реплики частично совпадают с репликами вымышленного редактора-повествователя, но предполагается, что он занимает позицию вне структуры повествования — уровень, который не может быть доступен вымышленному редактору.

<p>Идентичность: вымышленный редактор</p> <p>Тон: деловой</p>	<p>Идентичность: детерминист</p> <p>Тон: настойчивый</p>	<p>Идентичность: Сатирик</p> <p>Тон: двусмысленный</p>	<p>Идентичность: ИмPLICITный автор</p> <p>Тон: вполголоса</p>
<p>И автор записок и самые «Записки», разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе,</p>	<p><i>могут, но даже должны существовать в нашем обществе,</i></p>	<p>И автор записок и самые «Записки», разумеется, вымышлены.</p>	
<p>Взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество.</p>			
<p>Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени. Это — один из представителей еще доживающего поколения.</p>	<p><i>еще доживающего поколения.</i></p>		<p><i>Повиднее обыкновенного,</i></p>

<p>Идентичность: вымышленный редактор Тон: деловой</p>	<p>Идентичность: детерминист Тон: настойчивый</p>	<p>Идентичность: Сатирик Тон: двусмысленный</p>	<p>Идентичность: Имплицитный автор Тон: вполголоса</p>
<p>В этом отрывке, озаглавленном «Подполье», это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд и как бы хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде.</p>	<p><i>и как бы хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде.</i></p>	<p><i>и как бы</i> <i>И должно было явиться в нашей среде.</i></p>	
<p>В следующем отрывке придут уже настоящие «записки» этого лица о некоторых событиях его жизни. Таким образом, первый отрывок должно считать как бы вступлением к целой книге, почти предисловием.</p>		<p><i>как бы вступлением к целой книге, почти предисловием.</i></p>	<p>Таким образом, первый отрывок должно считать <i>как бы вступлением к целой книге, почти предисловием.</i></p>

При обычном прочтении вынесенного в подстрочное примечание введения возникает мысль, что оно написано от одного лица — имплицитного автора, даже самого Федора Достоевского. Но, как мы видим, голос «Достоевского» распадается на четко обозначенные голоса-позиции. Детерминистские элементы, хотя они исправно служат целям Достоевского, не совпадают с авторскими элементами, поскольку автор считает, что детерминизм должен быть опровергнут — если не полностью, то, безусловно, в том, что касается вопросов свободной воли и моральной ответственности. Именно для этого персонажа сатирически изображенный упрощенный и неуклюжий детерминизм подходит как нельзя лучше. Присутствует также обязательный голос всеведущего повествователя, который дает строительный материал для повествования и сухим, деловитым тоном поясняет нарратив. Этот голос частично совпадает с голосом имплицитного автора, но только на той нейтральной территории, на которой возводятся строительные леса нарратива. Эти ремарки не отличаются богатством содержания. Они выполняют свои протокольные функции официального введения как такового. Однако его последнее предложение может быть произнесено разными голосами: голосом имплицитного автора, голосом вымышленного редактора (который исполняет свои обязанности от имени имплицитного автора) и голосом сатирика, чьи словесные финты разбивают основы того миропонимания, которое лежит в основе этого высказывания. Невозможно читать первую часть «Записок из подполья» как «как бы вступление» или «почти предисловие». Она или читается так, или нет. Подобные двусмысленности — намеки в духе Гоголя на что-то однозначное, которое при ближайшем рассмотрении развеивается как дым, — заводят читателя в тупик. Но эта неоднозначность может преследовать двойную цель: размывание смысла высказывания и в то же время привлечение внимания к менее драматизированным уклончивым высказываниям в других местах того же примечания.

Партитура полифонии голосов в примечании указывает на то, что есть несколько способов его читать, комбинируя и пере-

комбинируя элементы в соответствии с указанными мной четырьмя голосами-позициями. Эти высказывания можно рассматривать как несколько двойников автора, которые выполняют поставленные им задачи — не философски, но по соображениям целесообразности. Так в чем же состоит назначение этого пролога? Может быть, оно просто «педагогическое» в том смысле, что оно учит читателя различать звучащие в тексте разные голоса (и остерегаться их)?

Критическая литература показывает, что пролог к «Запискам из подполья» можно рассматривать с разных ракурсов. С одной стороны, его можно считать точкой входа в представление Достоевского о своем читателе как социальном радикале, который разделяет логику детерминизма (а иронию либо не замечает, либо реагирует на нее с раздражением). Примечание вместе с остальным нарративом можно прочесть как пародию на позицию радикала, что служит примером инвертированной иронии [Frank 1986: 322]. С другой стороны, поскольку Достоевский в то время представлял свой нарратив только в самом общем виде и не закончил его, когда опубликовал первую часть «Записок из подполья», это введение можно также считать, как писал Морсон, «процессуальным». То есть оно подсказывает путь в нарратив, не закрывая возможностей или направлений для автора, который продолжает создавать свой текст, еще не приняв окончательных решений относительно тех или иных поворотов его сюжета²⁶.

С одной стороны, введение к «Запискам из подполья» можно также считать предварительным заявлением о приятии Досто-

²⁶ Морсон пишет: «Структура повествования... серьезно тревожила Достоевского, и он придумал еще один способ обойти ее. Он пытался найти литературную форму, которая бы имплицитно не поддерживала неправильную идеологию и неправильный образ жизни. Короче говоря, ему требовалось найти альтернативу структуре <...> Его идея была следующей: что, если автор не будет планировать свое произведение заранее, а будет создавать плодотворные ситуации по ходу стихийно развивающегося сюжета? Это я в другой работе назвал “алгоритмическим” творчеством или “творчеством при помощи потенциала”. Не будет ли это ближе к жизни? Не будет ли такой метод исключать как утешение, так и угрозу свободе, присущие всеобъемлющему замыслу?» [Morson 2002: 224–225].

евским детерминизма, но только как *modus operandi* в определенных сферах познания. С другой — оно свидетельствует о его неудовлетворенности детерминизмом как решающим фактором в вопросах этики. Как многие интеллектуалы его и нашего времени, Достоевский придерживался детерминистских моделей в физической вселенной, биологии, социальной эволюции, вопросах истории и культурных проявлениях всего вышеперечисленного²⁷. Это введение может также представлять «дуэльными взаимоотношениями», как это определяет Майкл Холквист, между говорящим / повествователем и читателем. Обнаружение дуэльных взаимоотношений в примечании к «Запискам из подполья» может означать, перед нами еще одна модель того, как оно определяет тон и установки первой части повести [Holquist 1971: 64]. С другой стороны, оно может просто исполнять формальную функцию, как считает Мэтло, указывая на Человека из подполья как на «новое явление в литературе» [Matlaw 1969].

Видя различные варианты описания целей, для достижения которых применяются разнообразные и перекрывающиеся друг друга голоса во введении к «Запискам из подполья», может быть, целесообразно задать вопрос: что бы стало с этой повестью, если бы его вообще не было? [Isenberg 1993: 33, 48]. Претерпел бы ее текст необратимые изменения? Не пострадала ли бы от этого система аргументации Достоевского, который бы не смог обосновать причины, по которым он представляет читателям явление подполья? Эти вопросы возвращают нас к начальной точке — периоду, когда Достоевский более или менее регулярно использовал предисловия.

Когда Достоевский, вернувшись из ссылки, начал играть новую общественную роль — романиста, социального публициста, литературного критика, редактора и человека, чья известность в обществе возрастала, а репутация была противоречивой, — ему было важно, чтобы его стиль повествования был уникальным и при этом однозначно ассоциировался с его личностью. Для

²⁷ Франк приводит примеры того и другого в [Frank 1986: 300, 307–308, 323–324, 334, 372].

Достоевского было важно, чтобы его имя фигурировало в тексте, причем не только на титульном листе и в оглавлении «Эпохи». Введение было способно подготовить читателя к восприятию основного текста (как нового мира, которому присуща полифония, инвертированная ирония и сатирическая пародия) и приучить его понимать уникальный стиль Достоевского, но Достоевскому этого было недостаточно. Он хотел присутствовать в самом тексте, желал, чтобы его имя ассоциировалось с этим текстом (хотя бы в виде подписи в конце примечания) не только как имя автора, не только как бестелесный голос, обрамляющий первую часть повести, но как некто, явно участвующий в решении вопросов, поставленных в основном нарративе.

В «Записках из подполья» Достоевский вновь анализирует как национальное, так и личное прошлое, идеализм (*свой* идеализм) 1840-х годов, блаженное спокойствие философского бездействия, банальность («*пошлость*») воображаемого романтического героического самопожертвования и опасности, присущие философии разумного эгоизма. Поэтому он был готов прибегнуть во введении к повести к полифонии и говорить с оглядкой на свои собственные сложные представления о наиболее актуальных вопросах времени. Но он говорил лишь опосредованно, путем сеанса чревовещания, с помощью апокрифического авторского предисловия. Сомнительно, что его сколько-нибудь тревожил подрыв детерминистской аргументации с помощью настороженных и пародийных реплик в сторону, которые произносит доминирующий в прологе сатирический голос. Это позволило ему лишь «*как бы*» объяснить появление Человека из подполья в 1860-х годах. Таким образом, без вступления «Записки из подполья» многое потеряли бы, поскольку не было бы многоголосого трикстера (обманщика), подготавливающего нас к восприятию первых слов «Записок из подполья» и предвещающего столь многое, что появится в творчестве Достоевского в дальнейшем.

Глава 4

Чудовища бродят по тексту

I «Бесы»

Написанная после ссылки проза Достоевского вплоть до выхода в свет «Бесов» (1871–1872) содержит вполне определенные разновидности первых слов текста. Если не считать апокрифического авторского пролога к «Запискам из подполья», Достоевский везде использует фикциональные аллографические введения: первые предложения текста (помимо заглавия и эпиграфа) написаны от лица вымышленного редактора, автора или повествователя. Несмотря на такое однообразие, Достоевский тем не менее использует разнообразные формы предисловий и дает им различные обозначения. В «Бесах» он возвращается к формальной схеме, которую использовал в «Селе Степанчикове и его обитателях», хотя и под другим заголовком. В обоих романах первая глава, написанная от лица рассказчика, очевидно служит введением (и называется так). Оба романа представляют собой хроники, изложенные с точки зрения фикционального автора-рассказчика. В каждом из романов рассказчик играет две роли — во-первых, хроникера недавно произошедших событий («повествующее я»), а во-вторых, действующего лица в происходящем сюжете, хотя и второстепенного («переживающее я»). Кроме того, и «Степанчиково», и «Бесы» — комические романы; первый — фарсовая комедия, второй — «злая»¹.

¹ Так его называет Ричард Поуп в своей работе «Peter Verkhovensky and the Banality of Evil» [Poep 1993: 39–47]. Сравнивая «Степанчиково» и «Бесов», нам также следует обратить внимание на литературные претензии соответ-

Как и в «Степанчикове», в «Бесах» Достоевский принуждает рассказчика представить читателям предисловие — или нам кажется, что это так. В гоголевском стиле он дает нам введение одной рукой и отнимает другой. Вот как оно представляется в начале романа:

Глава первая.

Вместо введения:

несколько подробностей из биографии многотимого Степана Трофимовича Верховенского [Достоевский 1974а: 7].

Достоевский объединяет первую главу с введением, указывая таким образом на его необычность: оно не является самостоятельной предтекстовой смысловой единицей, перемещающей нас с одного уровня дискурса на другой, из одного хронотопа на другой, от средства обрамления к вставному нарративу или от одного повествователя к другому. Двусмысленность его статуса приводит к тому, что Достоевский обозначает его как введение, которое одновременно не является введением: «Вместо введения» одновременно «Глава первая». Будучи предисловием, она должна рассматриваться как нечто отличное и в какой-то мере отдельное от последующего нарратива, но будучи первой главой последующего нарратива, она связана с его дискурсом, сюжетом и персонажами.

Как известно, единственный раз в своей прозе Достоевский объединил первую главу с введением в «Селе Степанчикове». Если вспомнить, какую важную роль играет в «Бесах» сатирическое и фарсовое начало, дело выглядит так, будто Достоевский собирается с силами, чтобы переписать свой ранний неудачный роман и возвысить «Бесов» до того уровня глубины, которого не хватало «Степанчикову». Однако если «Степанчиково» невозможно спасти, то «Бесы», чьи страницы переполнены бедствиями, ложью, манипуляциями, глупостью, безумием, убийствами, самоубийствами и ужасами, а также мгновениями нежности,

ственно Фомы Опискина и Степана Трофимовича и саркастическую реакцию повествователя в обоих романах на неуклюжие попытки литературного творчества, предпринимаемые его персонажем.

честности, эмоциональных раздумий и духовного возрождения, не говоря уже о сценах карнавального смеха, болезненных разоблачений, откровенного фарса, шутовства, комических поворотах сюжета и внезапных переменах, сами по себе приобретают пугающую серьезность².

Эти несовместимые элементы «Бесов» символизируют для Кейт Холланд роман Достоевского в муках преобразования. В своей работе Холланд анализирует творчество Достоевского (как художественную прозу, так и публицистику) 1870-х годов, т. е. пореформенного периода, когда последствия непродуманных преобразований 1860-х (не только касающиеся освобождения крепостных) привели к политическому обострению. Она полагает, что Достоевский искал новый подход к художественной прозе, который соответствовал бы задаче представления социального разложения в едином эстетическом ключе. Как она пишет, Достоевский пытался

представить на формальном уровне чувство дезинтеграции и атомизации, лежащее в основе переживания модернизма. (Он. — Л. Б.) полагает, что мир преисполнен случайностями, и пытается отразить эту его черту как можно более открытой и незаконченной структурой... Этому импульсу к фрагментации противостоит импульс, имеющий обратное направление — к формальному единству. Подход (Достоевского. — Л. Б.) состоит в попытке вновь объединить фрагменты мира, раздробленного модерном... (и. — Л. Б.) стремится к нарративному единству [Holland 2013: 5].

Предпринятый Достоевским поиск формы, которая бы позволила ему включить тему разъединения и раздробления в курс романа, не разорвав его на части с эстетической точки

² Большинство критиков замечают и «бесовские» темы романа, и их контрапункт, заключенный в искренних человеческих отношениях и эмпатии. Рима Якубова анализирует комические элементы в своей работе «Dostoevsky's Novel Demons and the Russian Balagan» [Iakubova 2010: 189–216]. Она соотносит балаганную традицию как с трагическими, так и с водевильными элементами текста.

зрения, привела к целому ряду решений, многие из которых до сих пор смущают читателей. Объединение главы первой и «Вместо введения» — самая незначительная из причин для беспокойства. Личность рассказчика, Антона Лаврентьевича Г-ва, трактовалась в литературе чрезвычайно разнообразно — не только потому, что он является самопровозглашенным «хроникером» развертывающихся в «Бесах» событий, но и потому, что он также является действующим лицом (хотя и, по-видимому, второстепенным), которое взаимодействует с основными персонажами драмы³. Именно Антон Лаврентьевич Г-в (не имплицитный автор) выбирает для романа эпиграф из Евангелия от Луки. Его роли в тексте многообразны: он хроникер событий, происходящих в романе, действующее лицо (оказавшееся в числе одуряченных), автор текста, который мы читаем, как эстетического объекта (включая обрамляющую структуру романа и его эпитекстуальные особенности), доверенное лицо одного из главных протагонистов (Степана Трофимовича Верховенского), сатирик, и даже, если верить одному из критиков, леворадикал, старающийся утаить свое участие в интриге самим фактом написания романа⁴. К этому последнему тезису мы вернемся ниже.

Вероятно, по той причине, что текст нагружен такими сложными вопросами, вступления к книгам Достоевского в этот момент его литературной биографии принимают удар на себя. Отметим, что характерные для первых слов романов Достоевского функции — объяснение, к какому жанру принадлежит произведение, которое нам предстоит прочитать, или указание читателям, как воспринимать высказанное слово (осторожно, постоянно обращая внимание на то, чей именно голос из хора

³ Мы также узнаем, что Антон Лаврентьевич Г-в по ходу действия романа вырастает. Малколм Джонс собрал многое из того, что нам известно, в работе «The Narrator and Narrative Technique in Dostoevsky's *The Devils*» [Jones 1983: 100–101].

⁴ Большинство критиков выступают с апологетикой рассказчика, заявляя, что он не был замешан в леворадикальном подрывном заговоре в губернском городе, где происходит действие романа. Адам Вейнер выражает противоположное мнение в своей работе «By Authors Possessed» [Weiner 1998: 93–137].

с нами говорит), и даже введение в заблуждение (т. е. тоже указание, как нужно было читать, только запоздалое) в «Бесах» отсутствуют. В противоположность ранее проанализированным нами произведениям, заглавие этого романа, возможно, более информативно, чем предисловие. Кроме того, эпиграфы из Пушкина и Евангелия от Луки определяют нашу реакцию на текст даже в большей степени, чем введение. «Вместо введения» претерпевает трансформацию как с точки зрения названия, так и с точки зрения функции, становясь чем-то вроде антивступления наподобие пролога к «Запискам из подполья».

Это не значит, что предисловие к «Бесам» не является камертоном. Первые слова текста все же имеют значение:

Приступая к описанию недавних и столь странных событий, происшедших в нашем, доселе ничем не отличавшемся городе, я принужден, по неумению моему, начать несколько издалека, а именно некоторыми биографическими подробностями о талантливом и многотимом Степане Трофимовиче Верховенском. Пусть эти подробности послужат лишь введением к предлагаемой хронике, а самая история, которую я намерен описывать, еще впереди [Достоевский 1974а: 7].

Если имплицитный автор озаглавливает свое предисловие «Вместо введения», Антон Лаврентьевич Г-в позиционирует его как «введение». Это реплика в сторону, обращенная к читателям, чтобы они оказались в состоянии воспринять текст на двух дискурсивных уровнях одновременно, отделяя идентичность аудитории автора (общность, которую составляют имплицитный автор и имплицитные читатели) от идентичности аудитории нарратива (Антон Лаврентьевича, его земляков и, возможно, следственных органов). Об этом мы поговорим более подробно ниже.

Антон Лаврентьевич пишет для нас свое введение для того, чтобы, как он утверждает, обустроить контекст его повествования. Он начинает на некоей временной дистанции от «истории... которая... еще впереди». Он вводит нас в свое повествование для того, чтобы задать его рамки. Здесь его замысел и замысел До-

стоевского совпадают. Он излагает нечто вроде биографии своего наставника Степана Трофимовича Верховенского. Ее никак нельзя считать хвалебной. Она представляет «человека 1840-х годов», культурный конструкт, имеющий важное значение для изображения «людей 1860-х годов», т. е. радикалов, которые погружают губернский город в смуту. Как заметил Джин Фицджеральд, «рассказчик Г-в», начиная с написанного им введения, представляет собой повествующее сознание, которое следует отличать от «персонажа / действующего лица Г-ва», который был замешан в катастрофических событиях, недавно потрясших его родной город⁵. «Переживающее я» и «повествующее я» занимают определенное психологическое и хронологическое положения относительно друг друга. Первый Антон Лаврентьевич Г-в изображается вторым Антоном Лаврентьевичем как некто, кого, возможно, ввели в заблуждение радикалы. На тот момент, когда он пишет свое повествование, он знает, что его одурачили. Он строит свой нарратив как некое самооправдание. Он основывает его на четырех элементах: диалогах с персонажами, которые остались живы после катастрофы; своих предположениях о совещаниях персонажей, на которых он не присутствовал; известных ему слухах и своем особом послезнании. Когда рассказчик начинает свое повествование с введения, он знает, куда он направляет свой нарратив. То есть он знает, как он хочет запечатлеть своего наставника, некогда любимого, а теперь являющегося объектом то его презрения, то печальной привязанности. Второй абзац фиксирует этот комплекс реакций:

Скажу прямо: Степан Трофимович постоянно играл между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль и любил эту роль до страсти, — так даже, что, мне кажется, без нее и прожить не мог. Не то чтоб уж я его приравнивал к актеру на театре: сохрани боже, тем более что сам его уважаю.

⁵ [Fitzgerald 1982: 121–134]. О том же пишет Слободанка Б. Владив, указывая на то, что первое предложение романа указывает в двух направлениях: во-первых, на события, о которых будет рассказано, а во-вторых, на оценивающую позицию повествователя [Vladiv 1979: 117].

Тут всё могло быть делом привычки, или, лучше сказать, беспрерывной и благородной склонности, с детских лет, к приятной мечте о красивой гражданской своей постановке. Он, например, чрезвычайно любил свое положение «гонимого» и, так сказать, «ссылного». В этих обоих словечках есть своего рода классический блеск, соблазнивший его раз навсегда, и, возвышая его потом постепенно в собственном мнении, в продолжение столь многих лет, довел его наконец до некоторого весьма высокого и приятного для самолюбия пьедестала [Достоевский 1974а: 7].

Не поздоровится от таких похвал! Постоянные оговорки рассказчика («так сказать», «некоторый») сами по себе указывают на его двойственное отношение к человеку, которого он так долго уважал. Развеивая наши последние сомнения, Антон Лаврентьевич продолжает свое описание, сравнивая Степана Трофимовича с Гулливером среди лилипутов — сравнение нелестное ни для самого Верховенского, ни для его паствы⁶. На протяжении всего введения рассказчик сам опровергает свои высказывания о самолюбии Степана Трофимовича. Указывая на свою двойную роль как действующего лица (в прошлом) и хроникера (в «настоящем»), Антон Лаврентьевич пишет:

Я только теперь, на днях, узнал, к величайшему моему удивлению, но зато уже в совершенной достоверности, что Степан Трофимович проживал между нами, в нашей губернии, не только не в ссылке, как принято было у нас думать, но даже и под присмотром никогда не находился. Какова же после этого сила собственного воображения! [Достоевский 1974а: 8] (курсив везде мой. — Л. Б.).

⁶ Это первая из множества ссылок на европейские и русские литературные произведения, которые Рассел Скотт Валентино каталогизирует в своей работе «Vicissitudes of Genre in the Russian Novel» [Valentino 2001: 123–124]. Подкрепляя доводы Кейт Холланд относительно предпринятого Достоевским поиска новых повествовательных средств, Валентино сосредотачивает внимание на попытке Достоевского дискредитировать «тенденциозный роман» 1860-х и 1870-х годов, соединяя вместе аллегорию и сатиру.

В ходе этого разоблачения Степана Трофимовича двойственные чувства Антона Лаврентьевича к нему образуют лейтмотив:

Он искренно сам верил всю свою жизнь, что в некоторых сферах его постоянно опасаются, что шаги его непрерывно известны и сочтены и что каждый из трех сменившихся у нас в последние двадцать лет губернаторов, въезжая править губернией, уже привозил с собою некоторую особую и хлопотливую о нем мысль, внушенную ему свыше и прежде всего, при сдаче губернии. Уверь кто-нибудь тогда честнейшего Степана Трофимовича неопровержимыми доказательствами, что ему вовсе нечего опасаться, и он бы непременно обиделся. А между тем это был ведь человек умнейший и даровитейший, человек, так сказать, даже науки, хотя, впрочем, в науке... ну, одним словом, в науке он сделал не так много и, кажется, совсем ничего. Но ведь с людьми науки у нас на Руси это сплошь да рядом случается [Достоевский 1974а: 8]⁷.

Даже попытки Антона Лаврентьевича найти в Степане Трофимовиче какие-то положительные черты терпят крах, о чем свидетельствует саркастическое замечание о русских ученых — характерная для творческой интеллигенции банальность, которая не может послужить Степану Трофимовичу оправданием.

Пребывая в замкнутом пространстве замечаний рассказчика, мы встречаем голословные утверждения (возможно, высказанные неволью), которые намекают на то, как нам лучше всего относиться к его хронике. Когда он заявляет: «Уверь кто-нибудь тогда честнейшего Степана Трофимовича неопровержимыми доказательствами, что ему вовсе нечего опасаться, и он бы непременно обиделся» [Достоевский 1974а: 8], мы оказываемся

⁷ Джин М. Мур считает, что этот паттерн весьма распространен в дискурсе рассказчика-хроникера: «С появлением Степана Трофимовича читатель <...> знакомится с характерным приемом рассказчика — неуверенные предположения или постоянные поправки в речи: сначала нечто утверждается, потом уточняется, потом опровергается, а затем снова уточняется в другом направлении...» [Moore 1985: 53]. Этот риторический прием у рассказчика «Бесов» общий с Человеком из подполья, хотя и не в такой степени.

намертво привязанными к дискурсу Антона Лаврентьевича. Он зачастую пользуется доказательствами, которые не бесспорны и даже могут быть опровергнуты. В конце концов, читателям трудно отрицать сведения, достоверность которых может подтвердить только сам рассказчик. Их можно лишь поставить под вопрос. Мало о чем можно судить с уверенностью.

Туниманов выделяет три нарративные стратегии, которыми пользуется Антон Лаврентьевич: выступая в роли хроникера, он пользуется методом каталогизирования; в описаниях сцен, произошедших в его присутствии, Антон Лаврентьевич прибегает к парафразам; в тех сценах, где рассказчик блистает своим отсутствием, господствует описание без объяснений или комментариев (Туниманов это называет «сценическими ремарками») [Туниманов 1972]. К этому следует добавить диалоги — услышанные рассказчиком, реконструированные на основании сведений, которые Антон Лаврентьевич, как он заявляет, получил из неназванных источников, или воссозданные с опорой на интуицию⁸. В своем всестороннем анализе «Бесов» Владив перечисляет тридцать девять сцен, которые произошли в отсутствие рассказчика, но которые он сумел описать, воссоздав диалоги, место действия и даже жесты⁹. Эти сцены происходят во второй и третьей частях романа и являются наиболее проблематичными с точки зрения критерия достоверности для реалистического текста, что лишает их статуса заслуживающего доверия источника. Важно, что рассказчик заранее предупреждает нас об этом. Полностью дестабилизируя нарратив, они, пожалуй, могут являться самым авангардным элементом в эксперименте Достоевского с нарративным дискурсом в «Бесах». Как впоследствии вспоминает рассказчик в своем введении:

⁸ Фитцджеральд заявляет, что рассказчик-хроникер — художник, который силой воображения воссоздает полные и подробные диалоги даже для сцен, в которых он не участвовал [Fitzgerald 1982: 127–128].

⁹ [Vladiv 1979: 170–172]. Анализ этих сцен, которые Достоевский в своих записных книжках к роману называет «сам-друг», см. [Туниманов 1972: 168–170].

Не знаю, верно ли, но утверждали еще, что в Петербурге было отыскано в то же самое время какое-то громадное, противоестественное и противогосударственное общество, человек в тринадцать, и чуть не потрясшее здание. Говорили, что будто бы они собирались переводить самого Фурье [Достоевский 1974а: 9] (курсив везде мой. — Л. Б.).

Из этой цитаты видно, что Антон Лаврентьевич не брезгует распространением слухов. Однако, полагаю, большее значение имеет степень, в которой неизвестное и непознаваемое фигурирует в его дискурсе. Дело не просто в слухах и откровенной реконструкции сцен на их основании. Это, как говорит Холланд, попытка Достоевского найти надлежащие средства для изображения явлений разложения в обществе с формальной и эстетической точки зрения¹⁰. Вопреки мнению Ивана Карамазова, факты, по-видимому, не имеют значения, особенно если у тебя есть скрытые мотивы для контроля над нарративом.

Основные впечатления, которые мы выносим из первой части Главы первой / «Вместо введения», — это манерная никчемность, мягкотелый либерализм, многословная пустота, возвышенные мечтания и романтическое позерство, присущие наставнику Антона Лаврентьевича, Степану Трофимовичу. И мы узнаем это от рассказчика, который когда-то воспринимал Степана Трофимовича совершенно иначе, который его боготворил, вслушивался в каждое его возвышенное слово и увидел его истинную сущность благодаря «недавним и столь странным событиям, происшедшим в нашем городе». Оказывается, согласно необъективному дискурсу рассказчика во введении к роману, эпитеты «недавние и странные» едва ли соответствуют постигшей город катастрофе, которая нанесла смертельные удары стольким его

¹⁰ Сам Достоевский в своих набросках к «Бесам» пишет, что эти сфальсифицированные, реконструированные или воображаемые сцены тем не менее «правдивы»: «...или я имею твердые данные, или, пожалуй, сочиняю сам — но знайте, что всё верно», — пишет Достоевский от лица своего рассказчика [Достоевский 1974б: 92]. Высказывания Достоевского указывают на то, что он ясно понимал экспериментальный характер своего нарратива.

жителям и потрясла самые основания восприятия реальности рассказчиком. Как подсказывают постоянные намеки во «Вместо введения», это повесть о глубоком разочаровании, грехопадении как объекта первоначального внимания рассказчика (Степана Трофимовича), так и самого Антона Лаврентьевича, который был одурачен бессмысленными мечтаниями, введен в заблуждение наивностью и пребывал в неведении, когда под самым его носом замышлялись и осуществлялись убийства и поджоги. Это важнейший момент, к которому мы ниже вернемся¹¹.

Мы разобрали только динамику нарратива, наблюдаемую в первых двух абзацах объемистого введения (одного из самых длинных во всем наследии Достоевского)¹². Поскольку оно одновременно называется «Глава первая», неудивительно, что в нем весьма подробно описывается Степан Трофимович, которого мы при первом прочтении должны считать (как позднее выясняется, необоснованно) центральным персонажем произведения. На самом деле многое во введении мы не можем понять, не просмотрев весь текст. Мы должны прочитать введение вторично для того, чтобы приобщиться к содержащимся в нем богатствам и понять, каким образом оно при первом прочтении незаметно готовило нас к правильной оценке парадоксального рассказчика-хроникера Достоевского. Такая ретроспекция, по-видимому, требуется от нас при чтении любого предисловия Достоевского.

¹¹ Малколм Джонс прямо заявляет, что в своей хронике Антон Лаврентьевич пытается «понять, почему и как весь его интеллектуальный, духовный и социальный мир рухнул, унося прочь его друзей и знакомых, тех, кто занимал более высокое положение в обществе, и людей, которые доверяли ему свои секреты, в одну из которых (Лизу (Тушину. — Л. Б.)) он даже некоторое время был влюблен, оставив на сцене груды трупов людей, с которыми он регулярно общался и чьи личности и взгляды приводили его в восхищение, и найти после этой катастрофы новые ориентиры» [Jones 1983: 109–110]. Нам следует задаться вопросом, такое ли впечатление Антон Лаврентьевич хочет произвести на нас. Можно ли ему доверять?

¹² «Вместо введения» составляет более пяти процентов всего текста романа. Единственное более длинное введение предпослано «Селу Степанчикову».

«Вместо введения» чем дальше, тем больше превращается в «Главу первую», сообщая нам важную справочного характера, на которой основывается основное повествование. Со второй по девятую подглавы введения включительно рассказчик разъясняет нынешние жизненные обстоятельства Степана Трофимовича и сообщает подробную биографическую информацию о нем — он двадцать лет жил на положении «приживальщика» в Скворешниках, поместье Варвары Петровны Ставрогиной. За эти два десятилетия он виделся со своим сыном только дважды. Он дважды был женат. После того как его вторая жена умерла, Варвара Петровна пригласила его стать воспитателем ее сына¹³. Он также сыграл роль воспитателя и наставника для многих других молодых людей в губернском городе, как женщин, так и мужчин, включая, конечно, и нашего рассказчика, Антона Лаврентьевича. Так в самом начале романа возникает тема учительства и наставничества. Тема разочарованного ученика и заблуждающегося наставника повторяется в случае двух учеников Степана — Николая Ставрогина и Петра Верховенского. Каждому из этих так называемых вождей предстоит сверзиться с пьедестала, на который его водрузили другие. Таким образом, по ходу действия разочаровывается не только Антон Лаврентьевич, но и Петр Верховенский, а также Шатов и Кириллов относительно Николая Ставрогина, а еще пять политических заговорщиков — относительно Петра Верховенского. Любой главный, второстепенный или третьестепенный персонаж, который не разочарован к концу романа, либо мертв, либо попал в тюрьму, либо скрывается от следственной комиссии, созданной для расследования заговора¹⁴.

¹³ Николай Всеволодович Ставрогин является главным героем романа, но мы не можем этого знать, когда читаем роман в первый раз.

¹⁴ Не случайно Антон Лаврентьевич спешит сделать свою «хронику» катастрофы достоянием гласности до того, как следственная комиссия опубликует свои выводы. Примечание: Шатов убит; Кириллов и Николай Ставрогин покончили с собой; Степан Трофимович умирает в дороге, а Петр Верховенский бежит за границу. За некоторыми исключениями, Антон Лаврентьевич Г-в оказывается последним выжившим.

Остальная часть главы первой посвящена описанию трагикомических перипетий взаимоотношений Степана Трофимовича с Варварой Петровной, их путешествий, их собственных разочарований (друг в друге и в том, как их принимают в городском светском обществе) и их отсталости. «Подводящий итог» нарративный режим (по определению Владив) дает нам понять, что Степан Трофимович — довольно забавный представитель 1840-х годов, который выглядит достаточно безвредным, пока на сцену не выходят его ученики: «Тогда было время особенное; наступило что-то новое, очень уж непохожее на прежнюю тишину, и что-то очень уж странное, но везде ощущаемое, даже в Скворешниках. Доходили разные слухи» [Достоевский 1974а: 20]. После этой ремарки вводный нарратив переходит от анекдота и сцены скандала к более зловещим предметам. Таким образом, она предвещает короткие месяцы, в течение которых разворачивается отвратительная и безумная интрига, выдаваемая за революцию.

Рассказчику известно, что именно произошло, когда он описывает этот переломный момент в жизни губернского города, но он утаивает информацию, чтобы создать интригу, подобно романисту:

Доходили разные слухи. Факты были вообще известны более или менее, но очевидно было, что кроме фактов явились и какие-то сопровождавшие их идеи, и, главное, в чрезмерном количестве. А это-то и смущало: никак невозможно было применить и в точности узнать, что именно означали эти идеи? [Достоевский 1974а: 20] (курсив везде мой. — Л. Б.)¹⁵.

¹⁵ Об условности неразглашения рассказчиком информации Дэвид Стромберг пишет: «Есть много подробностей, которые он знает в момент повествования, но не знал в тот момент, когда происходили события — что позволяет ему повествовать “осведомленно”. В “Бесах”, однако, эта условность имеет побочный эффект: она позволяет Г-ву тайком передавать бразды повествования другим персонажам для того, чтобы снова перехватить их в то время, как кажется, что он лишь “рассказывает” о событии тогда, когда оно происходило» [Stromberg 2012: 472].

Затем романист и одновременно рассказчик-хроникер выводит на сцену различных людей из окружения Степана Трофимовича, учеников, которые некогда собирались вокруг него, чтобы дискутировать о либеральных идеях. Большинство из них попадают в руки его сына Петра Верховенского. Он страшно злоупотребляет их доверием. Поэтому их появление во введении является целиком и полностью условным сюжетным ходом. Глава первая / «Вместо введения» завершается разглагольствованиями таинственного Шатова (персонаж, которого убивает Петр Верховенский) на две близкие Достоевскому темы — о почвенничестве и славянофильстве, которые хроникер высмеивает. Таким образом, во введении подведены итоги двадцати лет идеологической эволюции, от 1840-х годов до «нынешнего» момента.

II

Рамочный нарратив

Есть все основания полагать, что «Бесы» целесообразно рассматривать как рамочный нарратив, в котором вводный и заключительный разделы (введение и заключение) смыкаются, обрамляя центральную часть текста. Но определить параметры рамки в «Бесах» не так-то легко. Роман начинается с биографии Степана Трофимовича Верховенского. В последней главе повествование о нем завершается его прозрением и кончиной. В этом случае введение к роману, видимо, является первой половиной рамочного нарратива. На первый взгляд, первая и последняя главы полностью замыкают обрамление текста. Но в этой композиции есть одна шероховатость. Роман также имеет заключение, которое следует за последней главой, в которой рассказывается о Степане Трофимовиче. В заключении подводятся итоги судеб многих действующих лиц романа. Кроме того, драматическая развязка романа построена вокруг описания самоубийства Николая Ставрогина. Это, по-видимому, сводит к нулю обрамляющую способность последней главы.

Это типично для дебютных ходов, которые Достоевский разыгрывает в своей прозе: как мы видели на примере двойных заголовков начальной главы / введения к «Бесам», Достоевский изменяет параметры рамки. Он ее удваивает. На самом деле «Бесы» имеют две вводные и две заключительные главы. В первых двух главах первой части романа, «Вместо введения» и «Принц Гарри. Сватовство», рассказывается, главным образом, соответственно о Степане Верховенском и Николае Ставрогине. В последних двух главах романа — «Последнее странствование Степана Трофимовича» и «Заключение» — рассказывается о тех же двух персонажах в том же порядке. Они входят в текст и покидают его нераздельные, как сиамские близнецы. В главе второй первой части оба персонажа изображены вместе:

На земле существовало еще одно лицо, к которому Варвара Петровна была привязана не менее как к Степану Трофимовичу, — единственный сын ее, Николай Всеволодович Ставрогин. Для него-то и приглашен был Степан Трофимович в воспитатели [Достоевский 1974а: 34].

Тот факт, что глава вторая не менее комична, чем первая, сближает их еще больше. Как Степан Верховенский, так и Николай Ставрогин выглядят шутами, позерами и безобидными болтунами. Ставрогин кусает людей, таскает почтенного дворянина за нос и вообще ведет себя так, что это ставит в тупик всех персонажей романа, включая и рассказчика-хроникера. Читатель над ней смеется, но чувствует себя неловко, поскольку здесь перед нами край пропасти, готовой разверзнуться перед действующими лицами повествования, от которого невозможно отвести взгляд.

Заключение второй главы подводит нарратив к тому моменту, когда начинают происходить «недавние и столь странные события», упомянутые в первом предложении романа. Это объединяет соответствующие главы во вводную или вступительную рамку. Противопоставленные друг другу поколения, олицетворением которых служат Степан Трофимович и Николай Став-

рогин (явный ответ на «Отцов и детей» Тургенева, вышедших в 1862 году), представляются зрителю в момент времени, в двух отношениях отличный от момента событий, которые потрясли город. Во-первых, действие происходит в прошлом. Во-вторых, оба они подготавливают почву для предстоящей интриги.

История рамочных нарративов в России уходит корнями по меньшей мере в конец XVIII века. Примерами традиции, продолженной Достоевским, являются «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина (1792) и «Первая любовь» И. С. Тургенева (1860). Как мы уже видели, согласно концепции Чарлза Айзенберга, рамочные нарративы открывают автору и самому художественному повествованию целый ряд возможностей. Они возникают «в любой момент, когда одно речевое событие служит контекстом для другого, т. е. обрамляет его <...> (таким образом, чтобы создать. — Л. Б.) продукт — законченный текст, в котором структура рамки и вставки актуальна для всего произведения» [Isenberg 1993: 1]. Под «структурой рамки и вставки» он подразумевает введение и любой заключительный текст, которые составляют рамку, по отношению к собственно сюжету, заключенному между ними. Хотя предметом исследования Айзенберга являются только рассказы и повести, его тезисы сохраняют актуальность и для нашего анализа рамочной структуры «Бесов»¹⁶.

Айзенберг указывает, что простое наличие вставного повествования (например, «Повести о капитане Копейкине» в «Мертвых душах» Гоголя) является недостаточным основанием для того, чтобы считать остальной текст (составляющий основной объем повествования) его рамкой. Скорее «мы имеем дело с рамочным нарративом всякий раз, когда мы осознаем рамку как рамку, т. е. когда мы можем различить по крайней мере два разных повествования, а не простое воспоминание, в котором рассказчик обращается напрямую к читателю, описывая события

¹⁶ Айзенберг не настаивает на том, чтобы рамка была замкнутой. Ее замкнутая структура может быть имплицитной [Isenberg 1993: 1–21]. Он также ограничивает свое исследование рамочных нарративов повествованиями «отречения», на что указывает заголовок его книги — тема, которая по-своему раскрывается и в «Бесах».

прошлого» [Isenberg 1993: 2]. Определение Айзенберга актуально для «Бесов» в том смысле, что «между речевым событием и нарративным событием должна существовать разность потенциалов, достаточная для того, чтобы последнее, утратив полную прозрачность, превратилось в нечто вроде самостоятельной параллельной сюжетной линии» [Isenberg 1993: 2]. То есть нам дают понять, что в романе Достоевского, точнее, в его Главе первой / «Вместо введения» речь рассказчика является дискурсивным событием, которое занимает временное поле, отличное от поля вставного повествования о поколениях. Как мы уже видели, первые два предложения романа составляют дискурс, который привлекает к себе внимание.

Айзенберг также считает, что завершения рамок зачастую не совпадают с их началом, что в конце повествования происходят разнообразные нарратологические события, которые представляют собой всевозможные сдвиги. Как он пишет,

даже в нашем наиболее «традиционном» рамочном нарративе — «Первой любви» Тургенева — такие рассказы всегда являются факторами риска для повествования, хотя это более очевидно в нарративной ситуации (в данном случае, взаимоотношениях между повествователями и слушателями), чем внутри самих вставных рассказов [Isenberg 1993: 7].

Здесь имеется ценное наблюдение, которое мы могли бы использовать для анализа непоследовательности нарративной формы у Достоевского, замеченной критиками. «Бесы» начинаются в сказовой манере, затем возникает похожий на голос всеведущего повествователя объективный дискурс. Сатирическая интонация рамки, открывающей Главу первую / «Вместо введения», уступает место репортажу, который лучше отражает множество запечатленных в романе актов насилия. Насмешливый тон рассказчика подавляется абсолютной негативностью вставного повествования. Появляется новый голос, который сменяет тот, что звучит в начальной рамке. После «Вместо введения» возникает квазивсеведущий повествователь, который, если можно так выразиться, выступает «Вместо нашего перво-

начального повествователя». Айзенберг констатирует, что такая замена характерна для рамочных нарративов [Isenberg 1993: 12]. В последней главе романа и его заключении нарративный голос имеет больше общего со вставным повествованием, чем с голосом Антона Лаврентьевича в начальной рамке. В любом случае, вводная и заключительная часть нарратива совместно обрамляют вторую и третью части романа, которые содержат вставное повествование с интригой.

Более важно, чем наличие рамочного нарратива, хотя и уникального, в «Бесах» то, что мы встречаемся здесь с «третьей сюжетной линией» (как определяет ее Айзенберг) рамочного повествования: «Двойное действие, порожденное соприкосновением рамки и вставного сюжета, — это способ заставить два повествования рассказывать третье» [Isenberg 1993: 10]. Два повествования объединяются, чтобы породить третий, синтетический рассказ, к которому Достоевский относился чрезвычайно серьезно и который обосновывают внелитературные материалы (письма, черновики). Третье повествование является сердцевинной его нарратива и объяснением того, почему Достоевскому потребовалось столько времени для того, чтобы создать (опять перефразируя Кейт Холланд) эстетически цельный роман о раздробленном времени. Композиция этого повествования является результатом сочетания рамочного нарратива и вставного романа — урожай, который дали в 1860-х семена, посеянные в 1840-х годах.

В последней главе (перед тем, как умрут Степан Трофимович и Ставрогин) Степан Трофимович наглядно демонстрирует связь между рамочным и вставным нарративами, делая это, разумеется, на своем особом, уникальном языке (о чем рассказывает Антон Лаврентьевич, который и на этот раз не присутствовал). Как рассказывает Степан Трофимович, книгоноша Софья Матвеевна читает ему стих из Евангелия о бесах, вселившихся в свиней, которые затем бросились в море; рассказчик замечает, что это «то самое место, которое я и выставил эпиграфом к моей хронике» [Лк. 8:32–36] [Достоевский 1974а: 498]. Степан Трофимович реагирует на услышанное следующим образом:

— Друг мой, — произнес Степан Трофимович в большом волнении, — *savez-vous*, это чудесное и... необыкновенное место было мне всю жизнь камнем преткновения... *dans ce livre...* так что я это место еще с детства упомянул. Теперь же мне пришла одна мысль; *une comparaison*. Мне ужасно много приходит теперь мыслей: видите, это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, — это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века! *Oui, cette Russie, que j'ai jamais toujours*. Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся нечистота, вся эта мерзость, загноившаяся на поверхности... и сами будут проситься войти в свиней. Да и вошли уже, может быть! Это мы, мы и те, и Петруша... *et les autres avec lui*, и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит. Но больной исцелится и «сядет у ног Иисусовых»... и будут все глядеть с изумлением... Милая, *vous comprendrez apres*, а теперь это очень волнует меня... *Vous comprendrez apres... Nous comprendrons ensemble* [Достоевский 1974а: 499].

Выведа голос своего рассказчика на первый план («эпиграф к моей хронике») на последних страницах романа и дав ретроспективный ракурс на паратекстуальные явления своего повествования (заглавие, эпиграф и введения), Достоевский переосмыслил предисловие, дав ему новое обоснование¹⁷. Таким образом, он создал новую, уникальную для своего творчества форму — роман с обрамлением.

¹⁷ В какой-то момент в 1870-х годах, пытаясь найти форму для своего романа, Достоевский начал писать его от конца к началу, работая в обратном порядке, чтобы быть в состоянии, в конце концов, найти путь вперед. В конечном счете он отказался от этого метода, но это свидетельствует о том, что он с самого начала знал, что роман кончится странствованием и смертью Степана Трофимовича и самоубийством Ставрогина [Frank 1995: 430].

III

Третье повествование

Таким образом, тайное средоточие романа заключено в единственной фигуре, которая присутствует и в рамке, и во вставном повествовании и остается в живых, чтобы его написать, — Антоне Лаврентьевиче. Как уже указывалось выше, необычность его предисловия заключается в том, что оно одновременно является первой главой и чем-то еще, что одновременно претендует и не претендует на звание введения. Кроме того, это только первая часть сдвоенного вступления, которое также включает вторую главу романа. Такие игры с признанными литературными категориями напоминают Стерна или Гоголя, но это не должно нас удивлять: шутовство, бьющая наповал сатира и забывчивость играют решающие роли в изображении хроникером-рассказчиком почти всех персонажей и многих комических сцен в «Бесах». Сам подзаголовок к первой главе «Вместо введения» напоминает заголовки глав в романах XVIII века и, безусловно, должен восприниматься как шутка. Но шутка с серьезным подтекстом, поскольку комментарии, составляющие не-введение, относятся, как мы успели увидеть, к поднятой Достоевским теме поколений, а именно: как люди 1840-х годов развратили свое потомство. Тема «Отцов и детей» раскрывается с характерным для Достоевского поворотом к темной, заговорщической, нигилистской бессмыслице¹⁸. В «Бесах» мир видится как надвигающаяся пустота — тема, которая превосходит тревожный негативизм творчества Гоголя¹⁹. Но это взгляд на реальность, который рассказчик выражает совершенно сознательно. Третья сюжетная линия таится в его мотивах к тому, чтобы ошеломить нас своим трагикомическим мировоззрением.

¹⁸ Достоевский отлично осознавал, что создает антитезу достаточно оптимистическому роману Тургенева о конфликте поколений и нарождающемся нигилизме. Подробнее на эту тему см. [Frank 1995: 430–431].

¹⁹ Эту связь обнаружила Элизабет Уэлт Трэхэн [Trahan 1996: 397–418].

Дело не в том, что Достоевский был учеником Гоголя. Достоевский сам положил начало этому клише, вполне справедливому относительно его раннего творчества. Вместо этого, как мы видим, в первых же словах романа Антон Лаврентьевич заявляет, что он также воспитывался на Гоголе²⁰. Рассказчик, чье появление на свет пришлось на период между двумя действующими в «Бесах» поколениями (1840-х и 1860-х годов), представляет собой любопытное явление. Нам приходится учитывать его принадлежность к своему поколению [Martinsen 2003: 117]. Кроме того, есть нечто весьма подозрительное в рассказчике, который обращается к Гоголю как к дискурсивному источнику, не подражая ему, а скорее с намерением отвлечь внимание зрителей от тайных целей его подавляющего и даже обманчивого дискурса на менее значимые вопросы.

Как зачастую признают критики, тайна, которой рассказчик окружает свой текст, может иметь отношение к взглядам Достоевского на его молодость, ссылку и отказ от иллюзий. Подобно Степану Трофимовичу Верховенскому, в 1840-х годах Достоевский также был юным идеалистом, воспитанным на западных социалистических идеях. Он был стойким защитником «маленького человека», сторонником освобождения крепостных — иными словами, либералом-западником. К 1860-м годам идеалисты стали радикалами, затем — нигилистами, а к 1870-м годам — террористами и убийцами. Изначально «Бесы» должны были стать политическим памфлетом, целью которого было разгромить мировоззрение этих новых молодых мужчин и женщин, людей, готовых отрицать свободу других и их право на жизнь для того, чтобы утвердить фантазию о высшем добре. Однако памфлет Достоевского превратился в прозу, а затем в один из самых будоражащих из многих его переворачивающих душу и потрясающих разум романов.

²⁰ Как мы видели выше, как Фитцджеральд [Fitzgerald 1982: 122], так и Александров [Alexandrov 1984: 243–254] полагают, что Антон Лаврентьевич желает стать полноправным писателем. Помимо его тщеславия, для этого есть и другие причины.

У Достоевского Антон Лаврентьевич демонстрирует наличие связи между поколениями, прослеживая биографию Степана Трофимовича, которая отчасти, безусловно, основана на биографии Достоевского. В четвертом абзаце Главы первой / «Вместо введения», которая продолжается в гоголевском стиле, излагается резко отрицательное отношение Антона Лаврентьевича к своей былой наивности, свойственной его поколению:

(Степан Трофимович. — Л. Б.) воротился из-за границы и блеснул в виде лектора на кафедре университета уже в самом конце сороковых годов. Успел же прочесть всего только несколько лекций, и, кажется, об аравитянах; успел тоже защитить блестящую диссертацию о возникавшем было гражданском и ганзеатическом значении немецкого городка Ганау, в эпоху между 1413 и 1428 годами, а вместе с тем и о *тех особенных и неясных причинах, почему значение это вовсе не состоялось*. Диссертация эта ловко и больно уколола тогдашних славянофилов и разом доставила ему между ними многочисленных и разъяренных врагов. Потом — *впрочем, уже после потери кафедры* — он успел напечатать (так сказать, в виде отместки и чтоб указать, кого они потеряли) в ежемесячном и прогрессивном журнале, переводившем из Диккенса и проповедовавшем Жорж Занда, *начало одного глубочайшего исследования — кажется, о причинах необычайного нравственного благородства каких-то рыцарей в какую-то эпоху или что-то в этом роде*. По крайней мере *проводилась какая-то высшая и необыкновенно благородная мысль*. Говорили потом, что продолжение исследования было поспешно запрещено и что даже прогрессивный журнал пострадал за напечатанную первую половину. *Очень могло это быть, потому что чего тогда не было? Но в данном случае вероятнее, что ничего не было и что автор сам поленился закончить исследование*. Прекратил же он свои лекции об аравитянах потому, что перехвачено было *как-то и кем-то (очевидно, из ретроградных врагов его)* письмо к *кому-то* с изложением *каких-то «обстоятельств»*, вследствие чего *кто-то потребовал от него каких-то объяснений*.

Не знаю, верно ли... но утверждали еще, что в Петербурге было отыскано в то же самое время какое-то громадное, противоестественное и противогосударственное общество, человек в тринадцать, и чуть не потрясшее здание. Говорили, что будто бы они собирались переводить самого Фурье. Как нарочно, в то же

самое время в Москве схвачена была и поэма Степана Трофимовича, написанная им еще лет шесть до сего, в Берлине, в самой первой его молодости, и ходившая по рукам, в списках, *между двумя любителями и у одного студента*. Эта поэма лежит теперь и у меня в столе; я получил ее, не далее как прошлого года, в собственноручном, весьма недавнем списке, от самого Степана Трофимовича, с его надписью и в великолепном красном сафьянном переплете. Впрочем, она не без поэзии и даже не без некоторого таланта; странная, но тогда (то есть, вернее, в тридцатых годах) в этом роде часто пописывали [Достоевский 1974а: 8–9] (курсив везде мой. — Л. Б.).

Затем рассказчик пытается пересказать содержание «опасной» поэмы, но оказывается не в состоянии. Она совершенно недоступна его пониманию, поскольку аллегорична и написана метафорическим языком, который Антон Лаврентьевич с его мировоззрением не в состоянии осмыслить²¹. Может быть, дело в том, что рассказчик — отчасти также человек 1860-х годов, уверовавший в то, что сапоги ценнее поэзии? Именно Антон Лаврентьевич, равным образом принадлежащий к обоим поколениям, генерирует третью сюжетную линию романа.

В рамках нашего анализа почти невозможно остаться в пределах введения, поскольку оно переходит в собственно текст, становясь его составной частью. Отсюда его любопытный двойной заголовок: «Вместо введения» и «Глава первая». До сих пор предисловия Достоевского исполняли полезные функции подготовки читателей к тому, что они встретят в последующем нарративе. Нам дают представление о жанре произведения, знакомят с типом дискурса, с которым мы далее будем иметь дело в тексте, или дают возможность заранее увидеть некоторые взаимоотношения персонажей или нити сюжета, которые мы вскоре встретим в тексте. Будь то в предисловии от лица вымышленного автора / редактора к «Запискам из Мертвого дома» или гибридном, вынесенном в подстрочное примечание прологе Достоевского к «Запискам из подполья», вводный материал

²¹ Антон Лаврентьевич, разумеется, не ведает, что его нарратив представляет собой аллегорию Достоевского.

был отделен от художественного нарратива. Подобно животным, изображенным в миниатюрах на страницах «Чудес востока», которые композиционно заключены в рамки, они образуют связанное целое сами по себе. Они дают намеки относительно основного текста, их актуальность вытекает из сопровождающего дискурса. Однако в «Бесах», можно сказать, метафора о звере реализовалась. Чудовища бродят по страницам романа и пожирают все и вся, что попадаетеся им на глаза²². Здесь введение к роману напоминает миниатюры с разбитыми рамками в «Чудесах востока». Рамка разбита, и зверь беспрепятственно бродит по странице. В «Бесах» рассказчик бродит по страницам своей хроники. Он вездесущ. Он перешагнул пределы введения и появляется повсюду, даже, как ни парадоксально, там, где он отсутствует²³. Как следствие, и мы вынуждены бродить по тексту вместе с Антоном Лаврентьевичем, вырываясь из границ рамки (главы первая и вторая), чтобы обитать в тексте в целом и проследить третью сюжетную линию «Бесов».

В Главе первой / «Вместо введения» нас знакомят с нашим рассказчиком (что само собой разумеется), с объектом его пристального внимания — Степаном Трофимовичем и собравшимся вокруг него «Клубом». В число его членов входят Шатов, Липутин, Виргинский, Лебядкин, Лямшин и Антон Лаврентьевич Г-в. К концу повествования Шатов и Лебядкин оказываются убитыми. Липутин, Виргинский и Лямшин арестованы в связи с их соучастием в террористическом заговоре Петра Степановича. Степан Трофимович умирает в дороге (в заключительном рамочном нарративе). Шатов убит сыном Степана Верховенского, Петром. Лебядкин вместе с женой Марьей Тимофеевной и ее служанкой убиты наемным убийцей Федькой Каторжным, бывшим крепостным Степана Трофимовича. Федька также убит.

²² Например, убийца Петр Степанович Верховенский описывается как змей; Федька Каторжный убивает ради денег; Николай Ставрогин одобряет убийства.

²³ Этот оккультный тезис может объяснить, почему он в состоянии описывать события, встречи и диалоги, при которых не присутствовал.

Сестра и невестка Виргинского, а также еще один заговорщик и дурак, Толкаченко, арестованы. Но и дальше дело не идет на лад.

Хотя шут-губернатор Андрей Антонович фон Лембке погибает, пытаюсь спасти старуху на пожаре, являющемся плодом умысла Петра Степановича (на дубовую голову фон Лембке падает дубовая доска), другие умирают менее драматичным или мелодраматичным образом. Марья Шатова и ее новорожденный ребенок умирают от послеродовых осложнений, а Алексей Кириллов и Николай Ставрогин, два главных героя апокалиптической линии романа, кончают с собой, хотя и причины их поступка диаметрально противоположны: один — чтобы доказать, что он бог, другой — чтобы доказать, что он ничто. Таинственный и эксцентричный радикал Шигалев (который объясняет вслух извращенную логику движения)²⁴ исчезает со страниц романа без слов. Его конец, возможно, самый страшный²⁵.

Если не учитывать различных третьестепенных персонажей, нас ставят перед тем фактом, что последний из жителей города, оставшийся в живых, — это рассказчик-хроникер Антон Лаврентьевич Г-в. Возможно, он — самый хитрый черт из них всех: поскольку он наиболее образован литературно (он желает быть писателем, подтверждением чего служит текст, который мы читаем, и множество указаний на это стремление, встречающихся на его страницах). Его точка зрения доминирует. Возможно, впрочем, Антон Лаврентьевич по-своему еще более коварен, чем Петр Степанович²⁶. Нам известно, что Петр Верховенский виновен, но мы не можем знать этого о рассказчике, он оставляет нас в неведении по этому вопросу.

Как мы замечаем в начале повествования, в начальной части его рамки — Главе первой / «Вместо введения», Антон Лаврентьевич находится в близких отношениях и с главными деятеля-

²⁴ «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом» [Достоевский 1974а: 311].

²⁵ Аргументы в пользу того, что Шигалев является центральным персонажем тем бесовской одержимости и литературных претензий, см. [Weiner 1998: 101–106].

²⁶ Об этом см. [Weiner, 1998: 108–123].

ми старшего поколения, и с молодыми зачинщиками хаоса. Кроме того, он сохраняет достаточно бесстрастную нарративную позицию относительно событий и действующих лиц, включая тех, к кому он наиболее близок (например, Степана Трофимовича). Он заявляет, что стремится в своей хронике к объективности, что в достаточной степени объясняет то *чувство* всеведения, которым веет от его то кажущегося объективным, то сказового дискурса после завершения первой части. Но его объективность неоспорна, что доказывают первые слова текста.

Всеведение Антона Лаврентьевича зиждется на его способности создавать иллюзию собственного всеведения. Как указывает Александров, «...рассказчика в “Бесах”, возможно, лучше всего рассматривать как персонажа, осознающего себя *автором*, который, причем, использует романские приемы, аналогичные применяемым Достоевским при написании романа»²⁷. В своем анализе Александров «учитывает *металитературное измерение* нарративной стратегии романа, а именно: его сниженную сказовую установку, которая наиболее явно выражена в Главе первой / «Вместо введения», где задается этот паттерн (как обычно бывает в нормальном предисловии), и, что наиболее важно, «практически во всех сценах, которые рассказчик не видел» своими глазами [Alexandrov 1984: 244–245]. Большинство сцен, в которых главные заговорщики или носители идеологических или метафизических смыслов (Ставрогин, Шатов, Кириллов) действуют наедине друг с другом, по определению доступны для Антона Лаврентьевича только по косвенным сведениям. Это, как выражается Александров, «вероятные домыслы», которые едва ли могут быть истолкованы так, как это пытается сделать рассказчик, озаглавивший свое повествование «Хроника».

Описывая сцены, которые происходили в его отсутствие, Антон Лаврентьевич использует оговорки вроде «я думаю», «я полагаю», «по моим догадкам...» и «полагаю, я могу положительно утверждать». Они выполняют две функции. Они создают иллюзию его объективности, искренности и кажущегося всеведения. В то же

²⁷ [Alexandrov 1984: 244]. См. также [Fitzgerald 1982: 122] и [Frank 1995: 474].

время они показывают, насколько он необъективен и не всеведущ на самом деле. Как полагают Фицджеральд и Александров, рассказчик играет более значимую роль, чем самопровозглашенный «хроникер» описываемых им событий — обозначение, которое Вейнер полностью отвергает [Weiner 1998: 120]. Кроме того, он — автор текста. То есть он сочиняет, придумывает, реконструирует. Однако это мнение может быть чересчур лестным.

Перед нами встает вопрос: описаны ли на самом деле сцены, при которых Антон Лаврентьевич не присутствует, на основании сведений, сообщенных другими лицами (например, Степаном Трофимовичем), или они сочинены Антоном Лаврентьевичем на основе послезнания о развитии событий и знания характеров действующих лиц? Александров предполагает третью возможность — рассказчик умышленно описывает сцены, при которых он присутствовал, так, будто его там не было, поскольку он не хочет, чтобы читатель знал, что на самом деле он там присутствовал [Alexandrov 1984: 250]. Но к чему Антону Лаврентьевичу вычеркивать себя из ключевых сцен романа?

Александров предполагает, что рассказчик-хроникер манипулирует действием таким образом «с тем, чтобы читатель оказался втянут в роман как участник» [Alexandrov 1984: 251]. Это тоже чрезмерно лестное мнение. Как читатели, мы должны спросить себя, в какой степени рассказчик дурачит нас, в какой мере мы становимся жертвами дискурсивных манипуляций, цель которых на самом деле — усыпить нашу бдительность, внушив чувство уверенности относительно способностей Антона Лаврентьевича как рассказчика *на всем протяжении* нарратива и во всех его разнообразных нарратологических ролях (имя которым, по мнению Джина Мура, — «легион») ²⁸ [Moore 1985:

²⁸ Вейнер высказывает тот же тезис, что и я: «Г-в намеренно обманывает и вводит в заблуждение читателей, используя сцены, в которых участвуют он и Степан Трофимович, чтобы предстать заслуживающим доверия хроникером событий, которые он видел своими глазами, с тем, чтобы мы ему поверили и сочли достоверным хроникером сцен, при которых он отсутствовал — особенно сцен с участием Ставрогина и Петра, которых Г-в намерен выставить двумя величайшими “бесами” романа» [Weiner 1998: 121].

51–65]. Таким образом, введение и первая часть романа является рекламной кампанией, цель которой — убаюкать читателей. Благодаря характеру рассказчика, его добросовестности и редкой способности отождествлять себя с персонажами и одновременно дистанцироваться от них читатели заключают с ним договор о доверии, на котором он строит остальную часть нарратива.

Истинная хронология романа, тщательно реконструированная Джином Фицджеральдом из хаоса нелинейного повествования Антона Лаврентьевича, позволяет нам сделать то, что при первом знакомстве с «Бесами» практически невозможно, а именно: выяснить, что происходит в романе, выстроив события в хронологическом порядке — то, что Антон Лаврентьевич, если уж он взял на себя роль хроникера, должен был сделать прежде всего²⁹. Если он искажил хронологию (а это, безусловно, так), но правдиво описал происшедшее (хотя обратное также не исключено), его нельзя обвинить в фальсификации с целью обелить себя. Аналогичным образом, если он дословно описывает сцены, при которых не присутствовал, читатели также могут предположить, что он избегает домыслов или прямой лжи ради достоверности повествования. Можем ли мы стопроцентно доверять такому тексту? Сомнение побуждает нас задать вопрос: что мы можем сказать о степени его участия в заговоре, «хронику» которого он представляет нашему вниманию? Можем ли мы верить, что он действительно был простым свидетелем, каковым себя изображает?

Адам Вейнер полагает, что на самом деле Антон Лаврентьевич Г-в пребывает в самом сердце романной тьмы. Подобно многим другим героям «Бесов», принадлежащим к обоим поколениям, рассказчик также соблазнен или одержим злом [Weiner 1998: 121]. Можно утверждать это не просто потому, что наш хроникер находится на периферии событий в качестве пассивного свиде-

²⁹ Джин Фицджеральд реконструирует хронологию сюжета «Бесов» на основании туманных косвенных данных о времени действия тех или иных сцен, которые рассказчик сообщает нам на протяжении всего текста [Fitzgerald 1983: 19–46].

теля или что он играет роль проводника в созданном им самим нарративном лабиринте, но потому, что его сердце также билось во тьме заговора. В конце романа дураки и одураченные либо живут в изгнании, либо томятся в тюрьме, либо покоятся в могилах. Антон Лаврентьевич — единственный выживший, который не желает присоединиться ни к какой из этих трех категорий³⁰.

Настала пора оценить жанр «Бесов» по-новому. Это не просто детективный роман. Это также и не только роман о политической интриге. Для этого он слишком смешон, и главари заговорщиков слишком неумелые. Также его нельзя считать исключительно сатирой или аллегорией. Возможно, он в большей степени сродни тому жанру, который Достоевский весьма часто использовал в своем творчестве, — исповеди. Однако это исповедь другого рода, чем та, которую мы встречаем, например, у Руссо или в дневнике Печорина в «Герое нашего времени». С общественно-политической точки зрения это, по-видимому, политическая исповедь, очень похожая на пространные протоколы допросов декабристов 1825–1826 годов. Те из них, доказательства чьей вины были бесспорны, вожди заговора или те, чьи ответы на допросах следственной комиссии были самоизобличительными, были повешены. Другие, которые использовали жанр исповеди для того, чтобы уравновесить имеющиеся против них улики хитроумной риторикой, которой им удавалось затуманить истинный характер своего участия в заговоре, были сосланы либо в Сибирь, либо в солдаты на Кавказ, а иногда приговорены к весьма строгому заключению³¹. Возможно, Антон Лаврентьевич также следует их примеру. Однако против него нет улик, в отличие от декабристов, по той простой причине, что он —

³⁰ Некоторые критики, хотя их и немного, признают, что Антон Лаврентьевич, возможно, участвовал в заговоре. См. [Cravens 2000: 801]. Примечание: юный радикал Эркель и Шигалев остаются в живых хотя бы постольку, поскольку об их судьбе умалчивается.

³¹ Я имею в виду Бестужева-Марлинского и двух его братьев. См. мою работу [Bagby 1995], особенно главы «Тюрьма» и «Сибирская ссылка», с. 170–236. Друг и собрат Бестужева по перу, поэт Кондратий Рылеев, был одним из пяти заговорщиков, которых приговорили к повешению.

единственный источник информации для нас. Он вполне мог утаить некоторые факты.

Помимо процесса над декабристами, нам известно дело петрашевцев — заговорщиков, в число которых входил Ф. М. Достоевский. Он был радикалом 1840-х годов и, как ранее декабристы, приложил все усилия к тому, чтобы как можно тщательнее скрыть от следственной комиссии свою роль в заговоре и одновременно продемонстрировать свое раскаяние таким образом, чтобы это удовлетворило следователей и они позволили ему умолчать о фактах, которые безусловно разоблачали бы его вину³². Достоевскому жанр «исповеди на допросе» — наполовину правды и наполовину обмана — был не в новинку.

Критики с порога отметили любой намек на то, что Антон Лаврентьевич мог быть замешан в преступлениях, совершенных на страницах «Бесов». В. А. Туниманов в своем подробном исследовании рассказчика категорически заявляет, что Антон Лаврентьевич Г-в ни в чем не виновен: «Хроникер как герой — фигура пассивная и марионеточная, и хотя он часто суетится, в сущности почти никакого участия в действии не принимает; важно то, что он слышит, видит, и значительно менее важно, что он говорит во время событий и делает» [Туниманов 1972: 167–168]. Анализ «Бесов», сделанный Слободанкой Владив, также весьма убедительно подтверждает эту концепцию. Она восполняет лакуны в рассуждениях Туниманова относительно того, что именно наш рассказчик-хроникер знает наверняка, о чем знает понаслышке и что реконструирует на основании догадок. По ее (и Туниманова) мнению, Антон Лаврентьевич всецело принадлежит к лагерю старшего поколения, представленного Степаном Трофимовичем Верховенским, Варварой Петровной Ставрогиной, писателем Кармазиновым и губернатором фон Лембке с женой. Он относится к тому же общественно-экономическому классу, получил «классическое» образование (как снисходительно замечает заговорщик Липутин), говорит тем же языком (что убедительно показывает проведенный

³² Полный анализ того, что Достоевскому приходилось скрывать, см. [Frank 1986: 239–291] и [Frank 1984: 3–66].

Владив анализ) и сохраняет близкие отношения со Степаном Трофимовичем, несмотря на свое разочарование в нем³³. Как мы видели, фактически Антон Лаврентьевич и начинает, и заканчивает свою хронику Степаном Трофимовичем, обрамляя нарратив первыми словами романа об этом дворянине-идеалисте 1840-х годов и завершая последнюю главу (если не считать заключения) его одинокой смертью. Но он также является наиболее пристрастным критиком Степана Трофимовича и судит его более строго, чем даже Варвара Петровна Ставрогина, чьи обвинения и гневные тирады скорее выглядят комично, чем свидетельствуют о глубоком разочаровании. В конце концов, она также является его самой горячей сторонницей — по крайней мере до тех пор, пока ее, среди прочих, не вводят в заблуждение заговорщики.

В лице Варвары Петровны и четы фон Лембке текст являет нам примеры идеалистов 1840-х годов, которые оказываются вовлечены в радикальные кружки 1860-х. Хотя это их увлечение и поверхностно — как, например, у Юлии, жены губернатора (которая общается с радикалами, отдавая дань моде, а также потому, что Петр Верховенский заманивает ее в их лагерь), — все же ясно, что симпатия к современным радикальным идеям была вполне распространенным явлением³⁴.

Учитывая, что наш рассказчик-хроникер предстает перед нами в виде силуэта на горящей улице, вполне вероятно, что на первом этапе официального расследования пожара Антона Лаврентьевича должны были допросить о том, что он знает о заговорщиках, их организации, планах и любых представляющих интерес второстепенных лицах. Составляя свои письменные показания / исповедь в виде романа «Бесы», он сосредоточивает

³³ Дэвид Стромберг возражает Вейнеру, который считает, что рассказчик замешан в преступлениях. Его аргументация основывается главным образом на «нарративном доверии», которого Антон Лаврентьевич добивается у своих читателей. См. [Stromberg 2012: 481]. Ср. [Natov 1981: 79].

³⁴ Достоевский обличал за это И. С. Тургенева. Его сатирический портрет Тургенева, изображенного под именем Кармазинов, имеет печальную известность. Анализ того, как Петр Верховенский манипулирует Юлией фон Лембке (помимо прочих), см. [Martinsen 2003: 120–124].

внимание на ком угодно, кроме самого себя. Он описывает судьбу персонажей, кончину Степана Трофимовича и протоколирует самоубийство Николая Ставрогина. Но о себе он умалчивает. Он не фигурирует в двух главах заключительной рамки, в которых подводятся итоги судеб персонажей романа.

Как пишет Айзенберг в своем исследовании рамочных нарративов, важно принимать во внимание место или условия, сопровождающие обрамление. Где оно происходит? Где физически происходит действие, представленное в нарративе? Рамка и вставное повествование имеют различные времена действия: первое относится ко времени повествования, второе — ко времени, о котором повествуют. «Бесы» соответствуют модели Айзенберга. Однако место действия в их рамке и вставном повествовании одно и то же — губернский город и одно из поместий в его окрестностях. Рассказчик перемещается между городом и помещьем с той же быстротой, с которой меняет свои маски — хроникер, сатирик, романист — и дискурсивные режимы; и так же легко он перемещается между временем повествования и временем, о котором повествует. Но где же он находится, когда пишет свой роман, свою исповедь, свой облеченный в повествовательную форму ответ на вопросы властей и наверняка растерянных, хотя и безымянных жителей города, оставшихся в живых после пожара?

Наша наблюдательная позиция вряд ли мы позволяет делать обоснованные умозаключения о степени участия Антона Лаврентьевича в заговоре. Но есть психологические улики, которые подсказывают причину, побудившую рассказчика описать «недавние и столь странные события, происшедшие в нашем городе». Во-первых, мы должны помнить о психологическом феномене, так называемой вине выжившего³⁵. Поскольку из главных и пер-

³⁵ Вейнер объясняет весь нарратив Антона Лаврентьевича желанием последнего отомстить Петру Верховенскому и Николаю Ставрогину за соблазнение Лизы Тушиной. Эту мотивацию едва ли можно считать убедительной. Предположительно, рассказчик, скорее всего, невиновен и не является одним из фигурирующих в тексте чудовищ. Однако структура нарратива вынуждает нас задаться вопросом о степени его участия в заговоре.

востепенных персонажей хаос пережил только один, он наверняка должен страдать от чего-то более серьезного, чем разочарование в наставнике. Он был осведомлен о происходящем в городе и Скворешниках в течение нескольких месяцев, но ничего не заподозрил, пока не стало поздно. Он не в состоянии ничего предвидеть, что доказывает, что он — бестолковый провинциальный чиновник, которого дурачит сначала Степан Трофимович (в течение двадцати лет), а затем — какие-то непонятные личности, которые лишь недавно появились в городе [Lounsbury 2007: 213].

Кроме того, Антона, возможно, мучает того же рода укрепляющее в собственном величии отчаяние, в которое впадает под конец своих дней Степан Трофимович во время его странствований без руля и без ветрил. Можно ему верить, а можно нет, но Степан Верховенский открыто берет на себя ответственность за создание тех чудовищ, которые выползли из-под парт в его аудитории. Хотя, возможно, Антон Лаврентьевич не понимает или, подобно Юлии Михайловне фон Лембке, не верит в обращение Степана к абсолютному решению (Богу), он в состоянии понять желание Степана Трофимовича каким-то образом успокоить грызущее его чувство вины и стыда. Антон Лаврентьевич пишет для того, чтобы искупить свою вину, и в то же время делает все от него зависящее, чтобы скрыть истину о своем участии (пусть даже в качестве свидетеля) в бедах, постигших его город.

Мое предположение относительно степени виновности рассказчика, подобно выдвинутым другими авторами, разумеется, не может быть проверено, но оно остается возможным и логичным, если исходить из рамочной структуры текста. Сочинение Антона Лаврентьевича — это акт искупления, апология, представленная его землякам, герменевтическое упражнение, с помощью которого он должен осмыслить ужасные события, о которых рассказывает его повествование, и хитроумная попытка скрыть любое чувство вины, которое может его снедать, любой стыд, который он может чувствовать, даже если он и не был членом кружка заговорщиков.

Вступление в «Бесах» никак нельзя считать ненужным или возникшим из пустой прихоти довеском неопределенного рода.

Однако, по сравнению с разобранными выше произведениями, оно теряет былую самостоятельность. Во-первых, Глава первая / «Вместо введения» не автономна, составляя единое композиционное целое со второй главой и образуя таким образом более законченное предисловие. Кроме того, оно перекликается с заключительными двумя главами романа, порождая рамочный нарратив. Поэтому, если смотреть ретроспективно, возможности придания смысла тексту вступление делит с последней главой текста и заключением. Из-за этих сложностей композиции введения его значение снижено. В игру вступают другие элементы паратекста, а именно заголовок романа и эпиграфы к нему, которые более явно указывают на выбранные автором темы, чем тайные операции, из которых возникает третья сюжетная линия рамки. Тем не менее во введении к «Бесам» Достоевский в полной мере использует возможности предисловия взламывать вводные рамки и бродить по всему тексту. Одного предисловия достаточно для того, чтобы представить в миниатюре эстетически связанные, формально единые нарративные средства, с помощью которых Достоевский запечатлел всеобъемлющую неопределенность и всеохватный хаос.

Глава 5

Введения в новом контексте

Достоевский писал и издавал серию очерков, составляющую «Дневник писателя», в 1873 году, затем прервал, чтобы написать свой второй роман-эксперимент — «Подросток» (1875)¹. По завершении этого романа в 1876–1877 годах он возобновил «Дневника писателя», снова отложил его в сторону, чтобы написать «Братьев Карамазовых», и в 1880–1881 годах писал для «Дневника» лишь время от времени². В «Дневнике» мало собственно художественных произведений, однако достаточно часто встречаются их ближайшие родственники. Морсон называет эти произведения документально-художественными (*semi-fictions*). В их число входят репортажи, в которых появляются и исчезают плоды фантазии автора, в какой-то мере являющиеся художественными нарративами. Вследствие этого при изучении введений в «Дневнике писателя» сразу же возникает затруднение: здесь сложно понять, что является введением, а что — нет. Это можно показать преувеличением, если анализировать исключительно предисловия к художественным прозаическим произведениям Достоевского. Однако в контексте

¹ Первым романом-экспериментом являются «Бесы» [Holland 2013: 101–130].

² В «Дневнике» нет художественных произведений, написанных в эти два года. Помимо пространных публицистических статей, в «Дневнике» встречаются фельетоны, физиологические зарисовки и другие нарративные формы, представляющие собой нечто среднее между собственно прозой и художественными экзерсисами квазипрозаического характера [Morson 1994: 1–117].

«Дневника» некая аура предварительности окружает каждое из явно выраженных предисловий, сопровождающих новеллы, созданные Достоевским для него, а также произведения, у которых нет предисловия как такового. Роберт Луис Джексон кратко описывает взаимодействие текстов, предтекстов и посттекстов, ссылаясь на один пример, который может быть применен к каждому из трех случаев, анализируемых в этой главе:

(«Мальчик у Христа на елке». — Л. Б.) опубликован во второй главе «Дневника писателя» за январь 1876 года. Он обрамлен двумя другими очерками, посвященными печальной судьбе бедных, бездомных уличных мальчишек. Первый чрезвычайно краткий очерк «Мальчик с ручкой» образует нечто вроде пролога к «Мальчику у Христа на елке». Третий очерк в этом трио, «Колония малолетних преступников», посвящен описанию исправительного заведения и проблеме «переделки порочных душ в непорочные» [Jackson 1981: 260–261].

Есть три способа взаимодействия предисловий в «Дневнике писателя» с опубликованными в нем художественными произведениями. Во-первых, как пишет Морсон, предисловия включаются в текст, который они открывают, составляя скорее часть этих текстов, чем оставаясь за пределами их дискурсивного зонтика. Во-вторых, предисловие может соотноситься или объединяться с другими предисловиями, появляющимися в «Дневнике писателя». Они могут оцениваться в связи с дискурсом как публицистических, так и документально-художественных введений. А в-третьих, предисловия Достоевского, которые непосредственно предшествуют художественным произведениям в «Дневнике», можно рассматривать в пределах общего паттерна всей совокупности текстов, которые составляют «Дневник писателя».

Достоевский часто использует в «Дневнике» предисловия. Они не являются фикциональными. Случается, что нехудожественные тексты становятся или начинают восприниматься как вступительные к художественным. Во многих отношениях они поглощаются черной дырой жанровой неопределенности, поро-

жденной контекстом метаутопического дискурса. Было бы недопустимо, заявляет Морсон, отделять художественные произведения Достоевского, включенные в «Дневник», от всеобъемлющей концепции его целостности — целостности или (следует добавить) единого целого, которое возникает и эволюционирует с каждым новым выпуском. Так же точно, как

метаутопия берет на себя риски своего жанра: а именно то, что ее гетерогенность будет восприниматься как хаос, что присущее ей многообразие точек зрения будет рассматриваться как непоследовательность или сводиться к сингулярности, и что сеть аллюзий и повторений, которые соединяют его части, будут приняты всего лишь за повторяющиеся мотивы [Morson 1981: 175].

так что художественные произведения, размещенные в «Дневнике», целесообразно рассматривать в контексте «Дневника» как единого целого. Когда мы исследуем введения Достоевского к рассказам, опубликованным в «Дневнике писателя», мы можем анализировать их либо как отдельные объекты, сходные по своим свойствам с другими, рассмотренными ранее, или как часть единого замысла (например, метаутопического дискурса). Таким образом, эти рассказы являются отдельными произведениями, контексты которых образуются самим актом писательского творчества, и одновременно составными элементами метаутопии как жанра, в котором собственные жанровые импульсы рассказов представляют собой индивидуальные конкретизации единого целого³.

³ Морсон пишет: «Подобно другим произведениям этого жанра, “Дневник писателя” напрашивается на истолкование как “диалог разума с самим собой” или “путешествие души среди утопических вопросов”». И далее: «Антитезы металитературной игры и догматического утверждения (в Дневнике писателя. — Л. Б.) образуют метаутопическую амбивалентность — т. е. не синтез, а интенсифицированное диалектическое противоречие между утопическим “за” и антиутопическим “против”. Эта диалектика, в свою очередь, является отражением глубочайшей амбивалентности Достоевского по отношению к тому, что он считал важнейшими моральными, религиозными и политическими вопросами» [Morson 1981: 177].

Это сложное взаимодействие поверх жанровых границ вынуждает нас признать то, что нам не приходилось признавать ранее. Если бы мы по-прежнему отделяли предисловия Достоевского к его художественным произведениям, как мы поступали до сих пор, — позволяя им говорить из контекста, на который полагается художественный дискурс и который он воплощает в каждом конкретном случае, — мы бы, возможно, неправильно представили их место внутри эстетики содержащего их дискурса и внутри их структуры, действующей поверх жанровых границ. Поэтому мы действуем с осторожностью.

I «Бобок»

Доводы Морсона достаточно убедительны для того, чтобы принимать их всерьез при анализе всего «Дневника писателя» и опубликованных в нем художественных произведений, но они не обязательно однозначно верны в отношении прозаических произведений, опубликованных в «Дневнике» в первый год его издания — т. е. задолго до того, как общий замысел всего проекта стал ясен самому автору, или, возможно, до того, как импульсы его спонтанного творчества со временем сформировали этот замысел⁴. В 1873 году в «Дневнике писателя» за весь год появляется только одно художественное произведение. Большинство публикаций представляют собой ответы Достоевского на критику, анекдоты, фельетоны, физиологические зарисовки и особо обозначенные документально-художественные произведения. Следует заметить, что в этом последнем случае Достоевский явно использует технические приемы художественного дискурса, но делает это открыто, информируя на каждом шагу читателя о том, что он использует то, что попадает ему на глаза, когда он гуляет по петербургским улицам; сочиняя рассказы, которые

⁴ Общепринятое мнение состоит в том, что Достоевский изменил после 1873 года свой первоначальный замысел «Дневника писателя».

он впоследствии записывает, он не пытается создать иллюзию какой-то дискурсивной реальности, которая располагала бы читателя поверить рассказанному. С помощью таких приемов написан и «Бобок» — единственное художественное произведение, помещенное в «Дневнике писателя» за 1873 год.

Достоевский предпосылает этому безумному художественному произведению — диалогу мертвых, подслушанному на кладбище человеком, который скорее всего отсыпался после пьянки, — самое короткое вступление, которое мы встречаем во всем наследии Достоевского: «На этот раз помещаю “Записки одного лица”. Это не я; это совсем другое лицо. Я думаю, более не надо никакого предисловия» [Достоевский 1980: 41].

Прежде всего, обратим внимание на функцию этого предисловия. Как мы неоднократно видели, предисловия Достоевского обычно выполняют в том или ином сочетании три функции. Они указывают на жанр основного повествования, представляют главного персонажа или персонажей и содержат пояснение (явное или закамуфлированное) о зачастую не вызывающей доверия манере изложения рассказчика, поскольку именно в ней воплощается его точка зрения. Помимо общих для всех рассмотренных предисловий функций, между ними также имеется немало важных различий. Как мы видели, Достоевский постоянно меняет источник информации в каждом произведении. В «Селе Степанчикове» перед нами вымышленный автором (и в некотором роде акториальный) рассказчик, который представляет свой нарратив. В «Записках из Мертвого дома» первое, что мы слышим, — это голос вымышленного редактора, который присвоил представленный им текст. В «Записках из подполья» подпись Достоевского наводит на мысль, что перед нами аутентичное авторское вступление, но звучит речь Человека из подполья — и мы начинаем подозревать, что перед нами два голоса, ведущих между собой диалог, что создает гибридную форму фикционального и акториального авторского высказывания.

Трудно установить параметры вымышленности, авторитетности и надежности во вступлениях Достоевского, поскольку они оказываются то парадоксальными, то нелогичными, то от-

рицают сами себя. Каждое из них в конечном счете вынуждает читателей перенести фокус своего внимания с очевидного объекта изображения на субъекта, чей голос описывает персонажей и события, сцены и диалоги⁵. Таким образом, дискурс поднят на уровень скрытой темы, приглашая читателей воспринять последующий нарратив со всей дополнительной смысловой нагрузкой. Однако Достоевский изменяет этому подходу в введениях к художественным произведениям, опубликованным в «Дневнике писателя», где он, по-видимому, говорит с читателем непосредственно от своего имени и собственным голосом (такая иллюзия возникала в «Зимних заметках о летних впечатлениях»).

«Бобок» опубликован в пятой записи «Дневника писателя» за 1873 год. Каждая из предыдущих записей посвящена одной теме: Белинский; суды присяжных; Чернышевский; и поэма Некрасова «Влас». После этих эссе и фельетонов читателю представляется аллегория «Бобок» со знаменательным предостережением: «(Рассказчик. — Л. Б.) не я; это совсем другое лицо». Это «не я» начинает повествование о своих мрачных переживаниях, фантастический характер которых объясняется в первой же строке, которую рассказчик говорит от своего лица: «Семен Ардальонович третьего дня мне как раз: — Да будешь ли ты, Иван Иваныч, когда-нибудь трезв, скажи на милость?» [Достоевский 1980: 41]. Вместо того чтобы видеть зеленых чертей, Иван Иваныч слышит разговоры покойников. «Бобок» — это саркастическая аллегория о человеческих слабостях и мелочности — мы, очевидно, уносим их с собой в могилу для лучшей сохранности.

Достоевскому едва ли нужно предупреждать нас о том, что он и нетрезвый Иван Иванович — не одно и то же лицо. Однако поскольку все предыдущие (и к тому же первые) записи «Дневника» исходят от лица имплицитного автора, Достоевский,

⁵ В своем анализе «Кроткой» Майкл Холквист указывает на различие между субъектом и объектом, в частности «структурное сопротивление, которое повествование оказывает своей собственной явной теме, то, что наличие монолога рассказчика, его *собственного* голоса, подрывает высказанное им желание гармонии, *более* чем одного голоса» [Holquist 1971: 148].

возможно, счел необходимым указать на то, что он меняет паттерн и предлагает вниманию читателей художественное произведение, в котором повествование идет от другого лица. Однако какой читатель не мог обойтись этого без предостережения? Только самый наивный, который бы в таком случае был вынужден предположить, что Достоевский в роли рассказчика — это пьяный Семен Ардальонович. Но если отставить шутки в сторону, то Достоевский устанавливает здесь иерархию читателей. Тех, кто понимает его шутку, он допускает в число своих единомышленников и высмеивает других, менее понятливых читателей, которые, если снова вспомнить Лермонтова, «не чувствуют иронии».

Везде в «Дневнике писателя» Достоевский играет с понятием читающей публики, приписывая разные способности разным видам читателей. Однако во введении к «Бобку» важное значение имеет то, что Достоевский обнажает прием, который он использовал с этой целью в своем художественном творчестве: все тексты с предисловиями, которые мы анализировали выше, рассказаны от лица кого-то, «не являющегося Достоевским». Введение к «Бобку» с изрядным опозданием представляет инвариант, который был характерен для предисловий Достоевского с самого начала.

II

«Мальчик у Христа на елке»

Второе художественное произведение, помещенное Достоевским в «Дневнике писателя», опубликовано три года спустя в возобновленном «Дневнике» за 1876 год. «Мальчик у Христа на елке» содержит два авторских вступления, одно из которых предшествует тексту, а второе скрыто в нем самом. Они наглядно показывают нам механику творческого процесса Достоевского, который переходит от того, что видел на улицах Петербурга, к размышлениям о судьбе встреченных им людей *en masse* и затем сводит их в своем воображении к одному образу — маль-

чику из заголовка рассказа. Первое введение, дневниковая запись под названием «Мальчик с ручкой», представляет собой фельетон и одновременно физиологическую зарисовку:

Дети странный народ, они снятся и мерещатся. Перед елкой и в самую елку перед рождеством я всё встречал на улице, на известном углу, одного мальчишку, никак не более как лет семи [Достоевский 1981: 13].

Далее Достоевский в диккенсовском духе описывает этого ребенка, причины, по которым он просит подаяния (чтобы достать вина пьянствующей «шайке халатников»), приемы, которые использует мальчик для того, чтобы выпросить у прохожих несколько копеек, и его образ жизни, преисполненной преступлений и невзгод. Достоевский заканчивает свои наблюдения, имея ясное представление о том, куда эта зарисовка его ведет: «Это дикое существо не понимает иногда ничего, ни где он живет, ни какой он нации, есть ли бог, есть ли государь; даже такие передают об них вещи, что невероятно слышать, и, однако же, всё факты» [Достоевский 1981: 14]. И Достоевский рассказывает такую историю, перейдя к ней в два шага и сбросив при этом с себя свою авторскую персону. Сначала он сохраняет позицию автора:

Но я романист, и, кажется, одну «историю» сам сочинил. Почему я пишу: «кажется», ведь я сам знаю наверно, что сочинил, мне всё мерещится, что это где-то и когда-то случилось, именно это случилось как раз накануне рождества, в *каком-то* огромном городе и в ужасный мороз [Достоевский 1981: 14].

Затем он меняет собственно авторский голос, занимая позицию, промежуточную между авторской персоной и всеведущим повествователем:

Мерещится мне, был в подвале мальчик, еще очень маленький, лет шести или даже менее. Этот мальчик проснулся утром в сыром и холодном подвале. Одет он был в какой-то халатик и дрожал... ему очень хотелось кушать [Достоевский 1981: 14].

Делая третий ход, всеведущий повествователь перехватывает нить повествования и начинает:

Он несколько раз с утра подходил к нарам, где на тонкой, как блин, подстилке и на каком-то узле под головой вместо подушки лежала больная мать его. Как она здесь очутилась? [Достоевский 1981: 14].

Повествователь демонстрирует нам своих персонажей, их печальное положение и душераздирающую сцену смерти мальчика за поленницей, куда он забился, посмотрев через окно на роскошь и великолепие святок в высших слоях петербургского общества.

Краткое вступление к «Мальчику у Христа на елке» представляет собой первую часть рамки, которую всеведущий повествователь замыкает в конце рассказа. Он возвращается в положение, промежуточное между своей авторской персоной и голосом повествователя. В этом облике он произносит проповедь о месте, уготованном мальчику Христом на небесном рождественском празднике. У «Господа Бога в небе» мальчик встречает свою мать, которая «умерла еще прежде его» [Достоевский 1981: 17]. И теперь авторская персона Достоевского возвращается для того, чтобы завершить симметрию нарратива:

И зачем же я сочинил такую историю, так не идущую в обыкновенный разумный дневник, да еще писателя? А еще обещал рассказы преимущественно о событиях действительных! Но вот в том-то и дело, мне всё кажется и мерещится, что всё это могло случиться действительно, — то есть то, что происходило в подвале и за дровами, а там об елке у Христа — уж и не знаю, как вам сказать, могло ли оно случиться или нет? На то я и романист, чтоб выдумывать [Достоевский 1981: 17].

Нарративное обрамление «Мальчика у Христа на елке» представляет собой порядок дискурса, совершенно отличный от рамочных нарративов второй половины XIX века вообще и от примеров, которые мы анализировали выше в связи с созданными ранее произведениями Достоевского. Нормальным считалось создать рамку, в которой открывающая часть вымышле-

на, как и вставное повествование внутри нее. В качестве примера можно привести «Первую любовь» Тургенева (1860), если вспомнить более позднюю эпоху, чеховскую трилогию: «Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви» (1898). Однако открывающая часть у Достоевского не вымышлена. Следовательно, она лишает художественный дискурс богатств рамочных нарративов. Не возникает и третьего сюжета из взаимодействия между рамкой и вставным повествованием. Более того, тенденциозность Достоевского в «Мальчике у Христа на елке» выражена так откровенно, что «Мальчик» может наглядно демонстрировать, почему Достоевский при выстраивании нарратива чаще всего склонен говорить чужим голосом. Когда Достоевский говорит от своего имени, он оказывается склонен высказывать мораль своего нарратива чрезмерно прямолинейно. Он исключает альтернативные толкования и оставляет последнее слово за собой. По-другому дело обстоит, когда Достоевский использует фикциональные предисловия.

III

«Мужик Марей»

На следующий месяц, в первой записи февральского выпуска «Дневника писателя» за 1876 год, Достоевский сделал шаг вперед по сравнению с «Мальчиком». Нельзя сказать, чтобы он отказался от сентиментального тона. В «Мужике Марее» и апелляция к эмоциям читателя, и использование аутентичного авторского голоса напоминают о «Мальчике». Однако Достоевский сделал контекст нарратива более сложным и, следовательно, эстетичным. «Марею» предшествует публицистическая статья Достоевского, озаглавленная «О любви к народу. Необходимый контракт с народом»⁶. Она задает тему короткого рассказа, в котором

⁶ В соответствии с возникающей структурой «Дневника писателя», где рамки все чаще представляются внутри рамок, статье «О любви к народу» предпослана еще одна статья: «О том, что мы хорошие люди. Сходство русского общества с маршалом Мак-Магоном». См. [Достоевский 1981: 39–49].

Марей предстает конкретным воплощением абстрактных рассуждений Достоевского в предварительном предисловии «О любви к народу».

Достоевский еще более усложняет взаимоотношения между рамкой повествования и самим повествованием. После подготовительной статьи «О любви к народу» в «Мужике Марее» имеется краткое вступление от лица автора. За ним следует рамочный нарратив автобиографического характера, внутри которого и происходит вставное повествование об авторе и Марее. Это зал, полный зеркал, в отражениях которых можно найти более глубокое понимание цели, которую Достоевский ставит перед собой в «Дневнике писателя».

После предварительного знакомства читателей с одним из критических тезисов Достоевского об отечестве (отдаленность высших классов и интеллигенции от простого народа) им наглядно показывают, какую пользу можно извлечь из возобновления связи с народом. Свидетельством служит мужик Марей. Достоевский начинает в развлекательном ключе (критикуя свою собственную статью «О народе»), а затем переходит к представлению своих доказательств при помощи нарратива:

Но все эти *professions de foi*, я думаю, очень скучно читать, а потому расскажу один анекдот, впрочем, даже и не анекдот; так, одно лишь далекое воспоминание, которое мне почему-то очень хочется рассказать именно здесь и теперь, в заключение нашего трактата о народе. Мне было тогда всего лишь девять лет от роду... но нет, лучше я начну с того, когда мне было двадцать девять лет от роду [Достоевский 1981: 42].

Это достаточно нейтральное по тону высказывание, с помощью которого дневниковая персона Достоевского обращает внимание читателей на что-то более удобочитаемое, чем его пространные рассуждения о том, что не так с Россией и где лежит путь к исправлению. Он переходит к художественному повествованию. Не один, а два раза. Сначала он дает автобиографический очерк о том, как жил на каторге. Его воспоминания относятся к 1850 году, когда он впервые ступил за тюремный частокол.

Затем рамочный нарратив переходит к вставному повествованию, которое сдвигает время действия еще дальше назад — на сей раз в 1830 год. В этом случае, как и во многих других эпизодах в прозе Достоевского, этот переход делается для того, чтобы воссоздать текущий исторический момент⁷.

Был второй день светлого праздника... Я скитался за казармами, смотрел, отсчитывая их, на пали крепкого острожного тына, но и считать мне их не хотелось, хотя было в привычку [Достоевский 1981: 42].

Во время празднеств каторжника Достоевского окружают всевозможные картины порока:

Безобразные, гадкие песни, майданы с картежной игрой... под нарами, несколько уже избитых до полусмерти каторжных, за особое буйство, собственным судом товарищей... несколько раз уже обнажавшиеся ножи, — всё это, в два дня праздника, до болезни истерзало меня [Достоевский 1981: 42].

Здесь Достоевский указывает на фундаментальное противоречие, к которому обращался в предварительной статье о «народе», подкрепляющее его основную аргументацию. Эта испорченность оказывается «шелухой», скрывающей великолепный плод. Как он пишет в «О любви к народу», «в русском человеке из простонародья нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства» [Достоевский 1981: 43]. Достоевский подробно описывает некоторые примеры этого варварства, которые он, испытывая непрестанное потрясение, встретил на каторге. Он отключается от жуткой картины человечества, забравшись на свою койку и перестав видеть и слышать окружающее его безумие:

Я любил так лежать: к спящему не пристанут, а меж тем можно мечтать и думать... Мало-помалу я и впрямь забылся и не приметно погрузился в воспоминания. Во все мои четыре года ка-

⁷ Нам, например, *приходят на ум* сны Раскольникова или первые две главы первой части «Бесов», не говоря уже о месте и времени действия «Братьев Карамазовых» (за пятнадцать лет до момента повествования).

торги я вспоминал непрерывно всё мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил всю мою прежнюю жизнь снова. Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле [Достоевский 1981: 43].

В этот момент в рамочном нарративе Достоевский обращается к одному особому воспоминанию и к тому, как оно тогда подействовало на его обостренные чувства. Передняя рамка (сцена в каторжном бараке) закрывается и начинаются воспоминания о мужике Марее.

Это идиллическое время и место — деревня на исходе лета, прекрасная природа окружает девятилетнего Федю, который исследует свое семейное поместье в поисках букашек, жучков, ящериц, грибов, ягод, ежей и белок. Эта идиллия прерывается, когда он слышит чей-то крик: «Волк бежит!» Напуганный до полусмерти ребенок подбегает к мужику, пашущему в поле рядом с чащей, где он играл. Вместе с повествователем мы наблюдаем красоту под грубой крестьянской оболочкой:

— Что ты, что ты, какой волк, померещилось; вишь! Какому тут волку быть! — бормотал он, ободряя меня. Но я весь трясся и еще крепче уцепился за его зипун и, должно быть, был очень бледен. Он смотрел на меня с беспокойною улыбкою, видимо боясь и тревожась за меня [Достоевский 1981: 48].

Теперь Достоевский представляет нам свои главные свидетельства. Марей трижды касается мальчика рукой, что каждый раз является либо материнским жестом, либо благословением священника: сначала «он протянул руку и вдруг погладил меня по щеке». Сказав еще несколько успокаивающих слов, Марей «протянул тихонько свой толстый, с черным ногтем, запачканный в земле палец и тихонько дотронулся до вспрыгивавших моих губ». Мальчик успокаивается, и Марей говорит: «Ну, Христос с тобой, ну ступай, — и он перекрестил меня рукой и сам перекрестился. Я пошел» [Достоевский 1981: 48].

Возвращаясь назад, мальчик оглядывается на Марей и машет ему рукой. На этом вставное повествование кончается.

Рамка занимает свое место, и мы возвращаемся к описанию Достоевским себя самого в возрасте двадцати девяти лет, лежащего на каторжных нарах в окружении мира хаоса и порока. Но буйное поведение каторжников уже не производит на него прежнего впечатления:

...припомнилась эта нежная, материнская улыбка бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой: «Ишь ведь, испужался, малец!» И особенно этот толстый его, запачканный в земле палец, которым он тихо и с робкою нежностью прикоснулся к вздрагивавшим губам моим [Достоевский 1981: 49].

Марей — это зерно и полова, кожура и плод:

Конечно, всякий бы ободрил ребенка, но тут в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое, и если б я был собственным его сыном, он не мог бы посмотреть на меня сияющим более светлую любовью взглядом, а кто его заставлял? [Достоевский 1981: 49].

Вот свидетельства Достоевского: загорбелая, грязная рука; прикосновение любви и утешения; благословение.

Встреча была уединенная, в пустом поле, и только бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою тонкою, почти женственной нежностью может быть наполнено сердце иного грубого, зверски невежественного крепостного русского мужика, еще и не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе [Достоевский 1981: 49].

Освежив в памяти воспоминание о Марее, Достоевский оказывается в состоянии «смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем» [Достоевский 1981: 49]. Прозрение Достоевского совершилось, и рамочное повествование также заканчивается. Предполагается, само собой, что читатели последуют примеру Достоевского и уверятся в том,

что простой народ действительно прекрасен и способен на все, о чем писал Достоевский в предыдущих двух дневниковых записях.

Как и в случае с «Мальчиком у Христа на елке», нарратив не оставляет нам выбора — ни эмоционального, ни, возможно, идеологического⁸. Достоевский, который, по-видимому, говорит от своего собственного лица, снова пытается добиться однозначной реакции читателей. Вопрос о том, будет ли реакция читателей соответствовать ожиданиям Достоевского, несуществен. Важно то, что у Достоевского аутентичное авторское предисловие неизбежно превращается в монолог. Рамочный и вставной нарративы взаимодействуют друг с другом лишь как побудительный прием, который соединяет состояние отделенности от простого народа и воссоединение с ним. В остальном рамочное и вставное повествование не взаимодействуют таким образом, чтобы создать третье повествование — скрытый рассказ под коркой поверхностного нарратива. При всей трогательности «Мужика Марая», в нем нам не дают возможности диалога. Как и в «Мальчике», текст воздействует на нас однозначно, побуждая занять позицию имплицитного автора.

Ощущая некую несообразность или догадываясь о ней, Достоевский больше не вернется к написанию монологических предисловий. Однако в «Кроткой», которая является вершиной художественной прозы, представленной на страницах «Дневника», — он тем не менее снова использует в предисловии форму прямого авторского обращения. На этот раз Достоевский не приводит нам сентиментальную картину несправедливости или трогательное воспоминание о встрече с добросердечным человеком и не объясняет, как их нужно толковать. В «Кроткой» он возвращается к приемам, которые ранее использовал во вступлениях к своим художественным произведениям. Этому расска-

⁸ Эта идеология — национальная самобытность («почвенничество»), символическими знаками которой служат черные ногти и запачканные в земле руки Марая. См. [Dowler: 1982]; [Jackson 1966: 71–91]; [Jackson 1993] и [Jackson 2013: 211–225].

зу Достоевский предпосылает многофункциональное и несущее множество зашифрованных смыслов предисловие, которое он озаглавливает «От автора». Его дискурс наглядно демонстрирует, что язык может порождать смыслы в процессе их активного поиска. Для этого требуется нечто более сложное, чем кладбищенская аллегория, избитая сентиментальная история или воспоминание о добром крестьянине.

IV «Кроткая»

Используя заглавие «От автора», Достоевский тем самым явным образом отделяет эту запись от остальных, пусть и только формально. Нам известно, что в «Дневнике писателя» все без исключения записи исходят «от автора». Заголовок предисловия указывает на то, что назревает перемена — нам собираются предложить рассказ. Не просто рассказ, но такой, который отличается от предыдущих попыток Достоевского подобного рода. По-видимому, намерения автора изменились, а вместе с ними изменилась и структура его нарратива, поскольку ноябрьский номер «Дневника» он начинает этим рассказом, а не предпосланной ему статьей, которая могла бы быть включена в рамочную структуру, тем или иным образом подготавливая нарратив и некотором смысле формируя его.

Попросив у читателей извинения за то, что он включает в эту часть дневника художественное произведение (не блещущее оригинальностью начало), Достоевский немедленно обращается к двум литературным проблемам, которые его сильно заботят, — зачастую фантастическому характеру реальности и связанным с этими проблемами, возникающими при попытке достоверно описать ее в художественной литературе. «Теперь о самом рассказе. Я озаглавил его “фантастическим”, тогда как считаю его сам в высшей степени реальным» [Достоевский 1982: 5]. Достоевский не желает сразу же разъяснить свой внутренне противоречивый тезис, а вместо этого пытается с самого начала

увлечь читателей осмыслением текста, создавая и поддерживая определенный уровень когнитивного диссонанса.

Следует заметить, что использование Достоевским этого кажущегося парадокса в самом начале предисловия не только ловит его читателей на интеллектуальный крючок, но и повторяет тот самый тип речи, которые читатели вскоре услышат в монологе рассказчика-закладчика. Как сам Достоевский ниже пишет во вступлении, давая характеристику своему вымышленному рассказчику: «Несмотря на кажущуюся последовательность речи, он (рассказчик-закладчик. — Л. Б.) несколько раз противуречит себе, и в логике и в чувствах» [Достоевский 1982: 5]. То же самое можно сказать и об имплицитном авторе предисловия. Иными словами, есть сходство между нарративом рассказчика и дискурсом Достоевского во вступлении к нему. Это сходство не только в логике (или ее отсутствии), но и в чувствах. Чтобы снять противоречие, которое автор считает поверхностным, Достоевский дважды, в третьем и четвертом абзацах вступления, пытается объяснить: «Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно» [Достоевский 1982: 5].

Обещав своим читателям дать объяснение видимого парадокса, Достоевский для обоснования своего утверждения не представляет нам ни (например) силлогизма, ни ряда рациональных аргументов⁹. Вместо этого он рисует перед своим читателем сцену, персонажа и ставит проблему их истолкования. Иными словами, в третьем абзаце введения Достоевский переходит от проблемы жанров (фантастических и реалистических) к вопросу нарративных приемов, вкратце излагая свой рассказ и затем представляя вниманию читателей информацию как о рассказчике, как и об особенностях его речи. Отложив анализ общей проблемы до последнего (четвертого) абзаца вступления, Досто-

⁹ В. А. Сидоров давно заметил, что нам не следует искать в «Дневнике писателя» логических аргументов в какой-либо форме. Он считает (и вполне справедливо), что «Дневник» — это прежде всего художественное произведение [Сидоров 1924: 109–116].

евский в этот момент сосредоточивает внимание читателя на проблеме языка и высказывания. Таким образом, третий абзац приобретает важное значение при любом анализе языка Достоевского как объекта. Под верхним уровнем нормативной речи этот язык преисполнен скрытыми смыслами. Достоевский и его рассказчик используют язык как средство исследования и вместилище потенциальных смыслов. Предполагается, что читатели будут поглощать и то, и другое одновременно. В «Кроткой» мы имеем дело с процессом, посредством которого имплицитный автор и рассказчик представляются как искатели истины, содержащейся в выразительных, деавтоматизированных средствах языка¹⁰.

Читателям предлагают присоединиться к автору и повествователю в том, что касается их понимания сюжета и характеров. Один уровень, который они делят между собой, — временной, и связан с основным противопоставлением, существующим в тексте: «до» и «после». Что же касается темы и сюжета, то *после* самоубийства своей жены закладчик обнаруживает, что не заметил множества *предвестий* надвигающейся трагедии. На авторском уровне Достоевский *заранее* подготавливает читателя в общих вопросах, тематически и на уровне дискурса к тому, что *последует* за введением. В зависимости от наклонностей читателей, их опыт воспроизводит либо тот опыт, на который указывает в своем введении Достоевский, либо опыт закладчика. Если читатели воспользуются подсказками, которые им предлагает Достоевский, они будут вполне подготовлены *заранее* к монологу рассказчика со всей его психологической и диалогической сложностью. Если же нет, после завершения повествования их призывают вместе с рассказчиком пройти путь понимания и обнаружить мириады подробностей сюжета и психологии персонажей, которые вводят в замешательство самого рассказ-

¹⁰ Айзенберг ставит вопрос, может ли язык выполнить эту задачу как для рассказчика, так и для Достоевского. Он считает, что роль тишины в рассказе имеет истолковательное значение [Isenberg 1993: 68–76]. Я выдвигаю тезис о том, что деавтоматизированное высказывание томов премногих тяжелей.

чика, и пуститься в запоздалый поиск истины, которую он пытается обрести.

Временная оппозиция между *до* и *после* незаметно вводится в текст во введении Достоевского:

Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить *предварительно*. Это безобидное временное наречие не имеет значения, поскольку, с точки зрения повествователя, всё зависит от его понимания причин самоубийства его жены. Если бы повествователь рассказа был в состоянии понять тайные причины того, почему его жена вот-вот бросится из окна с иконой в руке, как он в самообольщении рассказывает нам впоследствии, эту трагедию можно было бы предотвратить [Достоевский 1982: 33–34].

Аналогичным образом, если читатели разгадают временные и пространственные подсказки, помещенные в тексте введения (о существовании которого рассказчик, разумеется, не ведает), им будет легче осмыслить трагедию, чем рассказчику.

Рассказчик предается размышлениям рядом со своей покойной женой, «несколько часов перед тем выбросившейся из окошка» [Достоевский 1982: 5]. Он пытается понять, почему его жена, Кроткая, свела счеты с жизнью. Вводя в предисловие вопрос о причинности, Достоевский включает читателей в истолкование этой проблемы еще до начала монолога. Фактически рассказчик и его читатели пытаются истолковать случившееся вместе, даже одновременно. Вследствие этого отношения между субъектом и объектом затуманиваются, автор, рассказчик и читатель теснее сближаются между собой.

Повторение играет во введении к «Кроткой» важную роль — наиболее откровенно оно выражено в словах «собрать мысли в точку». Оно происходит три раза в третьем абзаце введения, и каждый раз в иной форме. Сначала звучит собственный голос имплицитного Достоевского со сказуемым в отрицательной форме и дополнением в родительном падеже: «Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей» [Достоевский 1982: 5].

В следующих двух предложениях Достоевский представляет эту идею, заключив слова в кавычки. Это указывает на перемещение субъекта речи от Достоевского к рассказчику-закладчику. Сначала Достоевский дает определение тому, что он имеет в виду, следующей фразой: «Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, “собрать свои мысли в точку”» [Достоевский 1982: 5]. Заключив последнее выражение в кавычки, как прямую речь, Достоевский фактически цитирует закладчика, который в первой главе сам использует эту фразу еще три раза [Достоевский 1982: 6–10]. Употребляя собственное выражение закладчика, Достоевский предваряет встречу читателя с текстом, вновь указывая на оппозицию «до / после». Цитируя речь закладчика до того, как она появится в тексте, Достоевский применяет сложную во временном отношении форму двухголосой речи¹¹. Писатель и рассказчик опять связаны друг с другом.

Используя эту фразу в третий раз, Достоевский предсказывает, что произойдет во время поиска истины рассказчиком: «Мало-помалу он действительно уясняет себе дело и собирает “мысли в точку”» [Достоевский 1982: 5] (курсив автора. — Л. Б.). Эта фраза повторяется здесь уже в третьем варианте. На этот раз глагол не заключен в кавычки, но остальная цитата заключена. Таким образом, глагол «собрать» произносит сам Достоевский, а речь рассказчика является при нем прямым дополнением. Итак, этот глагол встречается во вступлении три раза и два из них — в фактических пределах прямой речи Достоевского. С этой точки зрения можно связать глагол «собрать» не только с поисками истины, которыми занят рассказчик, но и с предпринятым Достоевским поиском средств выразительного описания его поисков. Оба поиска привлекают читателей и вынуждают их приложить аналогичные усилия для того, чтобы осознать совпадающие истины нарратива. Сами процессы интерпретации

¹¹ Бахтин назвал бы это «активной» формой двухголосой речи, которую он определяет как «слово с ориентацией на чужое слово». Активная разновидность обозначает «скрытую внутреннюю полемику», «всякое слово с оглядкой на чужое слово», «реплику», «скрытый диалог» [Бахтин 2000: 220–223].

собраны в точку — усилия закладчика понять, что произошло, борьба Достоевского за художественное воплощение усилий закладчика и попытки читателей понять, если не осмыслить, и то, и другое.

Для накладывающихся друг на друга форм, которые связывают код и расшифровку дискурсов, вопросы истолкования и взаимного проникновения играют главные роли. Достоевский указывает на ценность этих герменевтических принципов дважды в третьем абзаце, оба раза повторяя глагол «уяснить». Чтобы привлечь наше внимание к важности этого глагола, Достоевский при каждом использовании печатает его курсивом. Это все равно, что махать со страницы флагом. Единственная лексическая единица кроме этого, которая удостоена такого же внимания, — это существительное «правда». Тематические, психологические и интеллектуальные связи между процессом познания и существительным, обозначающим его цель («правда»), должны быть достаточно очевидными. Однокоренное с этим глаголом слово (с другой приставкой) используется и в третий раз, связывая комментарий Достоевского с комментарием, содержащимся в повествовании от лица закладчика. Мы уже процитировали эту фразу: «Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно» [Достоевский 1982: 5].

Семантическое различие между «пояснить» и «уяснить» достаточно хорошо прослеживается в рамках оппозиции «автор — рассказчик». Первый глагол является синонимом «объяснить» (который имеет тот же корень и другую приставку). Второй, с приставкой «у-», обозначает усилие личности осмыслить нечто для себя и других. Слово «уяснить» звучит от лица закладчика, постольку поскольку оно указывает на его попытки понять себя и то, что произошло с ним и его женой, а также объясниться перед воображаемыми собеседниками.

Между тем глагол «пояснить» звучит от лица авторской персоны Достоевского. Несмотря на различие между значениями этих однокоренных глаголов, Достоевский указывает на сходство между своей целью и целью своего рассказчика и их вообража-

емыми собеседниками (имплицитными читателями Достоевского и воображаемыми «господами» рассказчика). Рассказчик представляет своих имплицитных собеседников как судей. Он пытается «уяснить» для себя, что же произошло с ним и Кроткой, и таким образом оправдаться перед своей совестью, проецируемой на читателей. Достоевский также предстает перед аудиторией — своими читателями, которые имеют возможность оценивать его текст как эстетический объект. Будучи читателями общих текстов двух шифровальщиков, мы, как ожидается, должны оценить их обоих на двух разных риторических уровнях. Автор, рассказчик и читатель встречаются в рамках коммуникационной парадигмы, каждый из них имеет отдельные роли, заданные в пределах текста и его предтекста «От автора».

Как я уже говорил, повторение во введении имеет функцию подсказки, указывающей читателю, как воспринимать последующий текст. Мы также видели, что во введении есть элементы, которые повторяются и в основном повествовании, а именно фраза «собрать в точку». Но есть еще один вид повторения — морфологический, — который имеет значение для интерпретаций, которые писатель, рассказчик и читатель вкладывают в текст или извлекают из него. Эта морфологическая форма выражена в оппозиции теме «собираения». Как говорилось выше, центростремительная идея «собрать мысли в точку» имеет первостепенное значение для кодирования и декодирования повествования. Но не менее важно и обратное — центробежное движение. Глагол, который наиболее драматическим образом воплощает эту оппозицию, — «выброситься». Нет нужды говорить о том, что этот глагол играет в повествовании ключевую роль. Он описывает событие, породившее монолог рассказчика. Принимая во внимание причинно-следственные связи (и помня о желании рассказчика понять причины трагедии), мы можем сказать, что самоубийство жены заставляет его начать размышлять о своем поведении, своей личности и своем прошлом. Мы, разумеется, замечаем, что в этом случае движение направлено не к центру, а от него. В пространственном отношении «выброситься» — это та загадка, которую рассказчик пытается разре-

шить. Точно так же, как в тексте имеется временная оппозиция «до / после», имеется и соответствующий ей пространственный конфликт «внутри» и «наружу».

Напряжение, созданное оппозицией «внутри / наружу», представлено как в физическом, так и в метафорическом плане. Закладчик полагает, что, когда он приведет Кроткую к себе в дом, она уже из него не выйдет: «Дело в том, что выходить из квартиры она не имела права» [Достоевский 1982: 17]. Ее драматический выход через окно, преисполненный символизма порог, который на мгновение помещает Кроткую в пространство между небом и землей, полностью прекращает конфликт, инициатором которого был закладчик, что, в свою очередь, запускает временную оппозицию «до / после».

Действующая пространственная оппозиция «внутри / наружу» воплощена в двух глаголах «собрать» и «выходить». Первый имеет приставку «со-», которая, помимо иных значений, указывает на движение «к центру». Второй, «выходить», имеет приставку «вы-», которая указывает на движение изнутри наружу. Рассказчик пытается «собрать свои мысли в точку», чтобы понять самоубийство Кроткой, которое она совершила, выбросившись из окна их квартиры. Центробежная сила представляет собой вызов любому возможному единству, которое могло бы возникнуть в результате тщетных центростремительных усилий рассказчика. В оппозиции «внутри / наружу» фрагментация сталкивается с желанием единообразного понимания. Эти два движения имеют противоположные направления. И тем не менее они находятся в причинно-следственной связи. Его непростительное поведение становится причиной ее самоубийства, а ее самоубийство (выход) заставляет его собраться с мыслями и, возможно, додуматься до понимания своей причастности к ее смерти.

Но нигде значимость направления «наружу» не обозначается более явно, чем в пятой главе повествования («Кроткая бунтует»), где глаголы движения имеют приставку «вы-» в 74 % случаев. Мы вспоминаем, что в этой главе Кроткая предлагает закладчику признать совершенный им ранее трусливый поступок.

В беседе между ними закладчик умышленно избегает использования глаголов движения, которые Кроткая снабжает приставкой «вы-»:

— А правда, что вас из полка выгнали за то, что вы на дуэль выйти трусили? — вдруг спросила она, с дубу сорвав, и глаза ее засверкали.

— Правда; меня, по приговору офицеров, попросили из полка удалиться, хотя, впрочем, я сам уже перед тем подал в отставку (рассказчик в своих ответах избегает повторять глаголы с приставкой «вы-». — Л. Б.).

— Выгнали как труса?

— Да, они присудили как труса (он опять избегает глагола с приставкой, который использовала она. — Л. Б.) [Достоевский 1982: 18].

В этом диалоге буквальное и метафорическое находится в конфликте. Кроткая называет вещи своими именами: офицеры-сослуживцы мужа выгнали его из полка за то, что он не смог защитить свою и их честь. Закладчик использует альтернативные описания, книжные и приличные по форме. Его отказ от ее определений показывает проблему монолога, в котором рассказчик хотел бы подменить правду ее обвинения расплывчатыми синонимами. Интересно, что амбивалентному движению закладчика к истине (как описывает это Достоевский в своем введении) предшествует центробежная сила приставки «вы-», повторения которой он старательно избегает¹². Она возникает в его словах в свою защиту во втором возражении на обвинение Кроткой:

— Но я отказался от дуэли не как трус, а потому, что не захотел подчиниться их тираническому приговору и вызывать на дуэль, когда не находил сам обиды. Знайте, — не удержался я тут, — что восстать действием против такой тирании и принять все по-

¹² Он использует приставку «вы-» с другими глаголами, кроме глаголов движения и глаголов, подразумевающих движение. Возобновив использование этой приставки, он пытается перестроить свою защиту на более позитивных основаниях. Как это ни невероятно, идет символический поединок за значение приставки «вы -», который является отражением главного поединка.

следствия — значило выказать гораздо более мужества, чем в какой хотите дуэли... Она злобно рассмеялась [Достоевский 1982: 18].

В этом тексте сила приставки «вы-» (выйти) превосходит силу приставки «со-» (собрать). Однако надежда, возникающая при этом мучительном монологе, основывается на его потенциальной способности поменять местами действующие в повести экзистенциальные силы, которые обозначают эти приставки. Как констатирует во введении Достоевский,

Мало-помалу он (рассказчик. — Л. Б.) действительно уясняет себе дело и собирает «мысли в точку». Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к правде; правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его. Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого [Достоевский 1982: 5].

Слова Достоевского «по крайней мере для него самого» проводят черту между истиной, которую рассказчик «открыл довольно ясно и определительно» для себя, и другой истиной, к которой мы продвигаемся, ведомые Достоевским. «По крайней мере» представляет собой лазейку, через которую исчезает, как в черной дыре, сродство любого вида между подготовительной речью Достоевского (функция которого состоит в обучении читателей декодированию монолога) и текстом рассказчика. Достоевский, по всей видимости, знает другую истину, которой служит его рассказ. Рассказчик пытается воссоздать ее, за этими попытками следят читатели. По всей видимости, рассказчик терпит неудачу, хотя считает, что преуспел. Читателям нужно быть бдительными.

Четвертый (последний) абзацы введения к «Кроткой» снова привлекают наше внимание к фантастическим элементам в прозе Достоевского. Дав нам урок остранения языка с целью декодирования текста, Достоевский теперь обращается к «как» своей повести. Он пытается представить дополнительное обо-

снование для того элемента в ней, который он называет фантастическим. Он начинает с того, что заявляет: «процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и пережками и в форме сбивчивой: то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье» [Достоевский 1982: 6]. Затем, как это свойственно для его подхода к искусству, Достоевский касается проблемы правдоподобности монолога рассказчика, обращенного ни к кому:

Да так всегда и бывает в действительности. Если б мог подслушать его и всё записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем всё стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим. Но отчасти подобное уже не раз допускалось в искусстве: Виктор Гюго, например, в своем шедевре «Последний день приговоренного к смертной казни» употребил почти такой же прием и хоть и не вывел стенографа, но допустил еще большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту. Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения — самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных [Достоевский 1982: 6]¹³.

Апеллируя к прецеденту Гюго, Достоевский фактически просит своих читателей сдержать свое недоверие. Как и в случае с произведением Гюго, читатели готовы на это пойти, если эстетические достоинства повествования имеют тот уровень, который мы встречаем в этих двух монологических повестях¹⁴.

¹³ Возможно, предисловие к «Кроткой» имеет обратное действие и способно указать нам, как читать такое сложное повествование, как «Бесы». Я благодарю Джина Фицджеральда за это прозорливое замечание.

¹⁴ Интересно, что «Последний день приговоренного к смерти» Гюго имеет два предисловия: первое написано от лица вымышленного персонажа в виде диалога для первого издания 1827 года, а второе — прямое обращение от лица автора в издании 1832 года. См. [Гюго 1953: 195–293].

Но важно также заметить, что предпринятая Достоевским интеграция фантастического элемента в реалистическое искусство («в высшем смысле») имеет больше отношения к литературной стилистике, чем к содержанию повести.

В своем предисловии Достоевский делает все от него зависящее, чтобы убедить читателей не ощущать никакой неловкости в том, что касается технической недостоверности повести. Как мы уже видели, третий абзац предисловия вовлекает имплицитного автора, рассказчика и читателей в сложные отношения взаимного участия в кодировании и декодировании текста. Достоевский в частном письме сформулировал требования, которым должен соответствовать писатель, чтобы завоевать доверие читателя: «...фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что Вы должны *почти* поверить ему»¹⁵. Это «почти» представляет собой уступку рациональности читателей. Однако до того, как начнется монолог закладчика, мы уже подготовлены Достоевским к тому, чтобы отбросить то «почти», которое он переносит на нас.

Данное Достоевским пространное описание предпринятого закладчиком самоанализа наставляет читателей в том, как анализировать этот текст. Однако требуется нечто большее, чем добровольный отказ от недоверия. Читатель также должен быть готов принять язык Достоевского как замкнутую на саму себя систему кодов, которая соединяет введение и монолог в сложный единый замысел. Это значит, что читатели будут рассматривать язык и как средство, и как объект. Всегда помня о способности языка к внушению, Достоевский фактически советует своим читателям настороженно относиться к внешнему содержанию высказывания и смотреть глубже, помня о его способности как создавать, так и раскрывать парадоксы. Фактически, «Кроткая» имеет ту же

¹⁵ Цит. по [Jackson, 1966: 88]. Говоря о фантастическом в творчестве Достоевского, Джексон далее пишет: «Таким образом, роль художника — это, в конечном счете, роль провидца, который пытается примирить реальное и идеальное в изображении людей, в которых реальное и идеальное соединяются» [Jackson, 1966: 91].

особенность, которую мы уже заметили в «Записках из Мертвого дома». Читая предисловия Достоевского, мы должны быть готовы увидеть в его языке больше, чем нам видится на первый взгляд.

Язык его вступлений требует такого же пристального внимания, с которым Бахтин рассматривал художественные тексты Достоевского. Фактически нам следует рассматривать его предисловия как поджанр, пусть и второстепенный. Внутренние правила этого поджанра требуют читателя, который способен понять одновременно и язык текста, и заложенный в него комментарий к его языку. Чтобы вовлечь читателя в эти упражнения в герменевтике, Достоевский в своем введении к «Кроткой» исподволь дает читателю указания, как следует читать основной текст. В результате читатели рассматривают введение как нечто большее, чем пустую условность и простое техническое упражнение, начинают видеть в нем важнейший компонент творческого процесса, в который их стремится вовлечь Достоевский. В сущности, помогая читателям переключать внимание с текста на предтекст, а затем на контекст, Достоевский делает творческий процесс темой своего дискурса. И, как мы ранее видели, цель этого дискурса состоит в том, чтобы бороться с фрагментацией, с силами разъединения, которые выражает приставка «вы-», чтобы противостоять ей при помощи силы приставки «со-». Рассказчику это может не удастся, но главное — чтобы это удалось нам, читателям. В конечном счете, эта глубоко гуманистическая цель меняет взаимоотношения между автором, читателем и рассказчиком и таким образом реализует способность эстетического слова собирать людей в ту точку, которая существует на границе литературы и реальности. В 1870-е годы, в период разъединения и социального хаоса, Достоевский обнаружил объединяющую способность эстетического языка в «Кроткой» в первых же словах текста.

Возвращаясь к первым замечаниям о «Дневнике писателя» и его жанровому смешению — где неоднократно одна дневниковая запись ведет к другой, затем следует тематический поворот к еще одной записи, — заметим, что вопрос о том, что именно является введением, а что нет, оказывается несущественным. Синхронический подход к первым словам повествования обна-

руживает достаточно дискретные прочтения отдельных текстов. Только в одном случае — с «Мальчиком у Христа на елке» — сочетание предтекста, текста и посттекста, по-видимому, имеет значение. Однако «Бобок» и «Кроткая», по-видимому, стоят отдельно как мысленные эксперименты с самостоятельными авторскими введениями и последующими повествованиями.

Предисловие к «Бобку» содержит инструкцию к чтению практически всех художественных произведений Достоевского. Проблема, как пишет Джон Джонс, состоит в том, что «...Хочется разоблачить Достоевского, спросив: “Кто это говорит?”» [Jones 1983: 250]. Этот вопрос относится ко всей прозе Достоевского. Таким образом, вступление указывает в двух направлениях: с одной стороны, на художественное произведение Достоевского, а с другой — на «Дневник». В «Бобке» Достоевский, во всяком случае, разъясняет, что и в его художественной прозе, в написанных им от другого лица предисловиях мы слышим не его голос. Как это ни парадоксально (и это до некоторой степени показывает, какое удовольствие Достоевскому доставляло кодирование текстов), Достоевский объясняет нам это в аутентичном авторском введении. Поэтому следует предположить, что мы можем ему поверить (подтверждением служит та серьезность, с которой Достоевский обращается с текстами, — серьезность, которая объясняется договором, который он заключил со своими такими разными читателями). Поэтому я не уверен, что нам следует связать введение к «Бобку» с какой-либо метатекстовой темой. Основываясь на выдвинутом Сидоровым тезисе, что «Дневник писателя» — это прежде всего эстетическое явление [Сидоров 1924: 109], мы можем заключить, что предисловие к «Бобку» может считаться лишь зарисовкой на полях, например, как внетекстовый комментарий, к которому мы обращаемся в затруднительной ситуации, подобно тому, как мы цитируем письма, записки или публицистику Достоевского.

«Мальчик у Христа на елке», безусловно, выражает бинарную оппозицию дистопия — утопия в «Дневнике» и является эстетическим артефактом (рассказом). Однако это введение распределено в пространстве. Сначала сюжет подкрадывается к Досто-

евскому в «Мальчике с ручкой». Затем он становится темой для художественного произведения, о котором Достоевский в своем введении прямо заявляет, что его вряд ли можно считать вымыслом, поскольку дети-нищие — это социальная реалья. Это введение опять-таки озвучено собственным голосом Достоевского. Здесь нет никакой беллетризации — он представляет довод, подтверждающий правдивость изложенного ниже сюжета. Предполагается, что печальная судьба мальчика разорвет наши сердца. В этом Достоевский не оставляет своим имплицитным читателям особого выбора.

По всей видимости, когда Достоевский пишет введения к художественным произведениям от собственного лица (аутентичное авторское введение), он предлагает читателям следовать его непосредственным наставлениям и повиноваться им. Это вряд ли предполагает открытые концы, сопротивление окончательно высказанному мнению или диалогичность. Неудивительно, что Достоевский писал предисловия от лица вымышленных персонажей, поскольку такие установки едва ли соответствуют его обычной склонности давать читателям некоторую возможность для независимого истолкования текста. Вследствие этого в «Кроткой», последнем художественном произведении с предисловием, опубликованном в «Дневнике», мы, как и во всех записях «Дневника писателя», снова слышим голос авторской персоны Достоевского. Предисловие выполняет все функции, которые мы ранее видели в его творчестве (за исключением «Бобка» и «Мальчика»). Голос имплицитного автора произносит вставное предисловие, которое подготавливает нас к восприятию монолога закладчика.

Возможно, опыт написания «Дневника писателя» научил Достоевского остерегаться выраженной от собственного лица позиции при разработке художественного сюжета. Именно об этом говорит его возврат к практике написания введений от своего лица в «Кроткой», как и то, что он обходится без введения в «Сне смешного человека» (1877). Почему же тогда он снова решит озаглавить «От автора» предисловие к своему последнему художественному произведению — «Братьям Карамазовым»?

Глава 6

Обеспокоен до конца

I

«Братья Карамазовы»

Предисловие к «Братьям Карамазовым» (1880), озаглавленное «От автора», иногда упоминается при критическом анализе романа, но чаще всего лишь вскользь. Приведем поразительное суждение Авраама Ярмолинского: «Из короткого и косноязычного предисловия к “Братьям Карамазовым” видно, что Достоевский был намерен написать к этому роману продолжение» [Yarmolinsky 1957: 391]. Есть и другие авторы, которые считают введение к «Братьям Карамазовым» скорее вводящим в заблуждение, чем просто неэффективным или, по счастью, кратким:

И хотя сам Достоевский во вступлении «От автора» подчеркивает, что, по его замыслу, самое важное — «жизнеописание» Алексея Федоровича и что именно Алеша самый «примечательный» герой романа, тем не менее не он, а Иван оказался объективно, т. е. художественно, наиболее убедительным героем [Белкин 1959: 274].

В этих и аналогичных случаях единственная информация, которую можно извлечь из предисловия, — это, по-видимому, три заявления «автора» о том, что: 1) Алеша — герой романа; 2) предполагаемые два романа представляют собой биографию или жизнеописание Алеши; и 3) «Братья Карамазовы» — это лишь подготовительный этап ко второму роману, где Алеша должен был фигурировать как безусловный герой [Достоевский 1976: 5–6]. На

этом месте относительная ценность введения для критика исчезает, а оставшаяся часть его считается не более чем плавучим мусором на поверхности моря никому не нужного пустословия. Но именно такой материал делает предисловие предисловием¹. Уберите из текста нарратива подробности о событиях и характерах — и останутся лишь абстракции, силуэты и мало что еще. Нечто подобное можно сказать о введении к «Братьям Карамазовым». Если обращать внимание только на основные заявления, оно выглядит косноязычным и сильно затянутым².

Однако дискурс предисловия еще не подвергался критическому анализу. Исключением является работа Максимилиана Брауна, который изучал его в связи с типом романа. Поскольку основное повествование является, как пишет повествователь-хроникер, «вступительным» и представляет «лишь один момент из первой юности моего героя», Браун называет «Братья Карамазовы» эспозиторным романом [Braun 1972: 199]³. Важно, что Браун обосновывает свой тезис не только написанным «от автора» введением, но и 2-й главой 1-го тома его 1-й части, где квазиперсонализированный рассказчик-хроникер произведения анонсирует выход второго романа: «Вот это-то обстоятельство (то, что отец несправедливо обошелся с Дмитрием. — Л. Б.) и привело к катастрофе, изложение которой и составит предмет моего первого вступительного романа или, лучше сказать, его внешнюю сторону» [Достоевский 1976: 12]⁴.

¹ Достоевский дважды называет его «предисловием».

² Женетт бы назвал подход Достоевского к этому предисловию «уклонением» (*esquive*) в виде извинения за продолжительность, скучность, неуместность, бесполезность или самоуверенный тон предисловия [Genette 1997: 230–231].

³ Объяснительный (эспозиторный) тип изложения — один из выделенных Лонгейкром в работе 1992 года типов нарратива. Предполагает различного рода разъяснения, рекомендации, обоснованность которых усиливается с помощью языковых средств [Longacre 1992].

⁴ Заметьте, что рассказчик определяет роман как свой — т. е. он является его автором, — что наводит на мысль о том, что он, возможно, является и автором введения к этому тексту, благодаря чему аутентичное авторское предисловие превращается в фикциональное авторское.

Хотя Браун обращает основное внимание на жанр, а не на риторику введения, его анализ весьма полезен. Однако, затушевывая совпадение заявлений «автора» относительно романа во введении и аналогичных заявлений рассказчика-хроникера в основном повествовании, он упускает возможность проанализировать нарративную технику введения. Именно совпадением предисловия и текста Достоевский указывает, как нам следует перечитывать его⁵. Есть и дополнительные намеки. Если принять во внимание смущенный и даже оправдывающийся голос «от автора», — он беспокоится, что первый том может содержать недостаточно доказательств, подтверждающих его тезис о том, что Алеша является героем этого романа, — можно заметить, что он привлекает к себе внимание как маркированная форма дискурса. То, что Достоевский вступил в мучительную дискуссию от имени своего нарратива, особенно на этом этапе карьеры, которую в тот момент можно было считать блестящей (1879 год), должно броситься нам в глаза как достаточно странный и привлекающий внимание факт. Кроме того, поскольку невозможно проверить, является ли Алеша героем романа, без доказательств, содержащихся в продолжении «Братьев Карамазовых» (Достоевский умер, не успев его написать), замысел «Братьев Карамазовых» — во всяком случае, судя по содержащимся в предисловии заявлениям, — оставлен в незаконченном виде. Объявление о том, что у романа будет продолжение, повлекло за собой предположения о его возможном развитии⁶. При всем несомненном интересе, который представляют собой содержащиеся в нем подсказки, мне неизвестны случаи, когда бы предисловие к «Братьям Карамазовым» анализировалось как особая форма дискурса, которая на риторическом уровне сильно отличается от собственно романских.

⁵ В. Е. Ветловская указывала на ценность ретроспекции в том, что касается любой интерпретации романа, в [Ветловская 1971: 195–203]; ретроспекция связана с памятью — это подход Дайаны Томпсон в [Thompson 1991].

⁶ См., в частности, разбор таких предположений в [Гроссман 1965: 569–572], [Thompson 191: 338], [Frank 2002: 484] и [Волгин 2017: 36–56].

Однако констатация того факта, что предисловие находится на ином дискурсивном уровне, чем художественный текст, не означает, что оно выражает авторскую позицию. Вполне возможно, что выраженная в нем риторическая позиция не совпадает с позицией его имплицитного автора, чей голос, поскольку предисловие озаглавлено «От автора», мы вынуждены считать голосом литературной или авторской персоны Достоевского. Вполне возможно, что это не обычное авторское предисловие вроде того, что мы видели в «Герое нашего времени» Лермонтова, но такое, в котором имплицитный автор обращается к имплицитным читателям напрямую. С другой стороны, вполне возможно, что его нельзя воспринимать как обычную образную форму речи (где персонаж в качестве рассказчика излагает предисловие собственным голосом), т. е. как часть воображаемого автором мира, а не как его прямое обращение. Вспомним еще раз примеры акториальных предисловий: написанное от лица вымышленного редактора предисловие к пушкинским «Повестям покойного Ивана Петровича Белкина» и гоголевского Рудого Панька в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Промежуточное между этими двумя очень разными моделями положение занимает еще один вариант идентификации голоса, который говорит с нами в предисловии «От автора» в «Братьях Карамазовых», известный нам благодаря исследованию поэтики Достоевского, принадлежащему Бахтину, — двухголосие. Полагаю, именно на такую речь обращает наше внимание Достоевский с помощью странного дискурса предисловия.

II

Свободная косвенная речь

Прежде чем приступить к анализу явления двухголосия (или его варианта), сначала освежим наши знания о самом предисловии. Достоевский опубликовал свой роман в журнале с января 1879 года по ноябрь 1880-го. Важно отметить то, что на момент первой журнальной публикации была написана лишь небольшая

часть романа — только главы 1-й и 2-й части 1-го тома⁷. Писатели редко пишут предисловие к роману до того, как он в значительной степени оброс плотью или даже был завершен, поскольку в этом случае предисловие потребовало бы от авторов большой дальновидности или готовности рисковать. Если смелые авторы должны быть дальновидными, читателям таких рискованных предисловий требуется хорошая память. Когда, наконец, будет опубликован эпилог романа (у «Братьев Карамазовых» это произошло в конце 1880 года), кто из его первых читателей вспомнит о напечатанном два года назад предисловии? Легко предсказуемый провал в памяти любого реального читателя ничуть не поколебал решимости Достоевского, включившего в первую журнальную публикацию предисловие, где намечался весь сюжет не только «Братьев Карамазовых», но и их продолжения. Вот основные компоненты предисловия, которые чаще всего комментируют в критической литературе:

От автора

Начиная жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова, нахожусь в некотором недоумении. А именно: хотя я и называю Алексея Федоровича моим героем, но, однако, сам знаю, что человек он отнюдь не великий, а посему и предвижу неизбежные вопросы вроде таковых: чем же замечателен ваш Алексей Федорович, что вы выбрали его своим героем? Что сделал он такого? Кому и чем известен? Почему я, читатель, должен тратить время на изучение фактов его жизни? <...> <...> беда в том, что жизнеописание-то у меня одно, а романов два. Главный роман второй — это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент. Первый же роман произошел еще тринадцать лет назад, и есть почти даже и не роман, а лишь один момент из первой юности моего героя... [Достоевский 1976: 5–6].

⁷ Как заметил Уильям Миллс Тодд III, «Братья Карамазовы» были «романом, сюжет которого Достоевский к моменту начала журнальной публикации продумал в наименьшей степени»; Достоевский «написал лишь несколько томов романа» к тому моменту, когда он начал его публикацию [Todd 1986: 87–88]. Однако очевидно, что он давно вынашивал замысел этого романа и глубоко его обдумал, по крайней мере в общих чертах [Frank 2002: 390–391].

Эта цитата по объему занимает менее четверти всего предисловия. Однако здесь разъясняются ключевые временные элементы с точки зрения общего замысла романа. Предисловие содержит информацию, имеющую важнейшее значение для истолкования нарратива, и один из главных ее элементов — время действия «жизнеописания» Алеши с исторической точки зрения. Предисловие вышло в свет в 1879 году — это «наш теперешний текущий момент» (скорее всего, этот момент совпадает с датой журнальной публикации первых глав романа); следовательно, «тринадцать лет назад», когда происходит действие романа, — это 1866 год. Таким образом, мы узнаем, что время действия «Братьев Карамазовых» — то десятилетие, когда были изданы «Преступление и наказание» и «Записки из подполья». Их время действия почти перекрывает друг друга. Жерар Женетт пишет: «...бесспорный факт: знание исторического контекста той эпохи, в которую было написано произведение, редко не имеет значения при прочтении этого произведения» [Genette 1997: 7]. Таким образом, если бы не предисловие, мы, возможно, не сумели бы сразу более или менее точно определить временную рамку романа, которая имеет такое важное значение для его истолкования как части наследия Достоевского.

Кроме того, если бы не заявление «автора» о том, что героем двухтомной биографии, в рамках которой «Братья Карамазовы» не более чем «один момент» его жизни, является Алеша, мы, возможно, были бы склонны, подобно многим, сделать вывод, что на самом деле главными действующими лицами этого первого тома являются Иван и Дмитрий. Заранее зная предполагаемую конфигурацию сюжета романа (если не в подробностях, то хотя бы в общих чертах)⁸, «автор» утверждает Алешу в центре его

⁸ После того как Достоевский публиковал часть произведения в журнале, он проводил огромную подготовительную работу, прежде чем создать следующую часть. Подробности, касающиеся множества персонажей и мест действия (например, Зосимы и монастыря), выписывались постепенно. Предпринятая Достоевским подготовительная работа замедлила сочинение романа, которое заняло примерно два года вместо одного, как он предполагал первоначально. Эта задержка создала затруднения для Достоевского

композиции, но считает, что читатели, знакомясь с публикуемым в журнале романом, не согласятся с этим тезисом. Таким образом, предисловие указывает нам направление движения, которое мы, читатели, могли бы в другом случае и не заметить. Это странно, поскольку сказанное «автором» об Алеше противоречит драматической сосредоточенности его собственного нарратива на других братьях. Кроме того, если «автор», от лица которого написано предисловие, является не имплицитным автором «Достоевским», не самим историческим Достоевским, а рассказчиком-хроникером, и тогда дело приобретает еще более запутанный характер⁹.

Большая часть предисловия имеет другую интонацию. «Авторские» примечания в других местах предисловия звучат фальшиво, если сравнить их с цитированными выше декларативными фразами и риторическими вопросами. Это говорит о том, что их источник также меняется. Однако переход от прямого обращения к чему-то более образному происходит не внезапно. Вопросы, которые «автор» вкладывает в уста читателя в первом абзаце предисловия, указывают на изменение тона («чем же замечателен ваш Алексей Федорович?.. Что сделал он такого?» и т. д.) по той простой причине, что эти вопросы не являются необходимыми — их может задать практически любой

и Каткова, издателя журнала «Русский вестник», где печатались «Братья Карамазовы»; вышедшая в декабре 1879 года часть романа сопровождалась письмом Достоевского Каткову с извинениями за то, что публикацию романа не удалось завершить в течение одного подписного года, что в принципе могло быть сочтено нарушением договора. Очевидно, что это извинение исходит от исторической личности Достоевского, а не от его авторской персоны или повествователя текста.

⁹ Женетт приводит много примеров, когда в предисловии делается попытка обосновать или объяснить заголовок основного повествования [Genette 1997: 156–170]. Возможно, поскольку Достоевский предвидел, что Дмитрий и Иван, среди других персонажей, займут в сюжете его романа центральное положение, он счел необходимым как можно раньше объяснить смысл заглавия романа — первый том посвящен Ивану и Дмитрию (и Смердякову?), второй — Алеше. Ср. тезис. Я. Голосовкера о том, что Иван и Зосима являются главными героями [Голосовкер 1963: 35–45].

читатель в отношении почти любого повествования, — эти вопросы являются сигналом: нас призывают к бдительности. В обычных условиях мы, читатели, исходим из презумпции невиновности имплицитного автора, создатель которого знает, что во благовремени на эти вопросы будут даны надлежащие ответы. В рамках условностей, связанных с неписанным или предполагаемым соглашением между автором и читателем, Достоевскому в принципе вообще не требовалось задавать такие вопросы. Так почему же Достоевский столь неловко обошелся со своей авторской персоной? Ни разу в годы после ссылки он не считал себя обязанным так поступить. Почему именно сейчас?

Как объясняет Доррит Кон, прямая и косвенная речь персонажа, представленная как дискурс рассказчика, т. е. без пунктуационных знаков или слов автора (глаголов типа «он сказал», используемых при прямой речи), требует подсказок для того, чтобы читатели ее опознали [Cohn 1978: 106]. Такие подсказки подталкивают читателей к поиску особой формы речи, которая в литературе о той или иной языковой группе и / или языке того или иного автора получала разнообразные названия: особенно свободный косвенный стиль, *style indirect libre*, *erlebte Rede*, квазикосвенный дискурс, двухголосие или, по терминологии Кон, пересказанный монолог¹⁰. Риторические вопросы в первом абзаце предисловия создают впечатление, что в самом начале прямого обращения «автора» в него вторгается еще один голос. Подготовленные этими вопросами к изменению в интонации, мы более внимательно читаем странные высказывания, которые следуют сразу же за ними:

Последний вопрос (т. е. «Почему я, читатель, должен тратить время на изучение фактов его жизни?». — Л. Б.) самый роковой, ибо на него могу лишь ответить: «Может быть, увидите сами из романа». Ну а коль прочтут роман и не увидят, не согласятся с примечательностью моего Алексея Федоровича?

¹⁰ [Cohn 1978: 99–140]. Об *erlebte Rede*, квазикосвенном дискурсе, двухголосии см. соответственно [Pascal 1977: 8–12], [Волошинов 1993: 153–174] и [Бахтин 2002: 181–269].

Говорю так, потому что с прискорбием это предвижу. Для меня он примечателен, решительно сомневаюсь, успею ли это доказать читателю. Дело в том, что это, пожалуй, и деятель, но деятель неопределенный, невыяснившийся. Впрочем, странно бы требовать в такое время, как *наше*, от людей ясности. Одно, пожалуй, довольно несомненно: это человек странный, даже чудак. Но странность и чудачество скорее вредят, чем дают право на внимание, особенно когда все стремятся к тому, чтоб объединить частности и найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи. Чудак же в большинстве случаев частность и обособление. Не так ли? [Достоевский 1976: 5].

Это сложный дискурс, вряд ли соответствующий первому декларативному предложению «от автора», которое открывает предисловие. Одно дело — смущение, другое — затуманенная логика. Еще более бросаются в глаза сдвиги во времени, внезапная замена личных местоимений на притяжательные в отношении одних и тех же воображаемых читателей / персонажей, безличные глагольные формы второго и третьего лица и кажущееся немотивированным смешение прямой и косвенной речи. Если принять во внимание эти подсказки, то при чтении этого абзаца на границе нашей слышимости прозвучат едва внятные вопросы и ответы, которые влекут за собой каждый последующий ответ не попад. Эти метки, расположенные настолько плотно, представляют собой ряд авторских сигналов, которые указывают на наличие двухголосой речи.

Как пишет Паскаль в своем исследовании по двойному дискурсу, «...свободная косвенная речь никогда не является воплощением мысли и восприятия персонажа в чистом виде; в своем словаре, интонации, синтаксической композиции и других стилистических особенностях, в своем контексте или каком-либо сочетании указанных факторов она всегда несет на себе отпечаток личности повествователя» [Pascal 1977: 43]. Но это голос, вместе с которым мы слышим другой, фоновый голос из-за кулис, — тот голос, что произносит приговор, открывает перспективу или произносит моральное увещание. Эти два голоса сливаются, взаимодействуют, играют совместно и друг против

друга, в одном месте один из них вытесняет другой, в другом они говорят поочередно, в третьем снова сливаются. Паскаль замечает, что свободная косвенная речь встречается в прозе Достоевского в переломные моменты в жизни его персонажей.

Достоевский <...> в полной мере использует более старые методы воспроизведения внутренних движений души — повествование от лица рассказчика, прямую речь и монолог в кавычках, — а также свободную косвенную речь.

Последняя обычно возникает в моменты сильного внутреннего напряжения, борьбы и обеспокоенности — в «Преступлении и наказании», например, это момент, когда Раскольников подходит к дому старухи-процентщицы перед самым убийством, или когда в части шестой он идет к Свидригайлову [Pascal 1977: 124].

Раскольников стоит на пороге. Вместе с ним стоит и наш рассказчик / автор. В предисловии к «Братьям Карамазовым» автор, по-видимому, обеспокоен тем, что, как он предполагает, его роман не будет оценен по достоинству, а его главный герой — сочтен второстепенным. Однако вряд ли Достоевский сам испытывал такое беспокойство относительно своего текста. Будучи опытным писателем, он вряд ли испытывал по этому поводу настолько сильные чувства, чтобы они вынудили его опубликовать такой странный элемент дискурса без некоей цели¹¹.

Однако, по всей вероятности, здесь говорит не имплицитный автор (или говорит не он один). Вообще-то, беспокойство относительно своего произведения и того, как оно будет принято публикой, скорее, под стать новичку. На самом деле рассказчик-хроникер текста заявляет, что он отбирает информацию для представления своего произведения о братьях Карамазовых в короткий, но трагический период их жизни в 1866 году. Его повествование основано на воспоминаниях и других неназванных источниках. В первой журнальной публикации января

¹¹ В своих письмах Достоевский иногда выражает озабоченность относительно тех или иных частей романа. См., в частности, его письма Победоносцеву [Достоевский 1988: 66–156].

1879 года именно он, как указывает Браун, заявляет, что это произведение является прологом ко второму роману. Таким образом, по-видимому, у нас есть два автора, претендующих на то, что они являются создателями «Братьев Карамазовых», — имплицитный автор и его рассказчик-хроникер (не имеющий имени и биографии, но, по-видимому, ровесник Алеши). Хотя они находятся на разных дискурсивных уровнях, вместе они творят тот дискурс, который следует за предисловием. Таким образом, «От автора» имеет тройного референта. Во-первых, это на самом деле реальный автор, Достоевский, который его пишет. Во-вторых, оно представлено через посредство его авторской персоны, которая разделяет вербальное поле с третьим референтом — рассказчиком-хроникером, «биографом» Алеши. Первый является историческим лицом; второй — производное от нарративной ситуации, а третий — умышленное творение первого. Авторская персона и рассказчик появляются в предисловии вместе, с собственными отчетливыми голосами и объемом личного опыта¹².

Этот тройной эффект не имеет целью аннулировать независимость голосов персонажей, которая считается достоинством Достоевского (хотя среди критиков есть некоторые разногласия). Скорее мы видим во введении к «Братьям Карамазовым» четкое распределение обязанностей, каждая из которых закреплена за своим риторическим уровнем текста и паратекста. Во-первых, позицию исторического Достоевского можно установить — хотя и не без споров, — исходя как из паратекстовых (заголовков, эпиграф, предисловие, подзаголовки и т. д.), так и эпитекстовых (письма Достоевского, комментарии для других лиц, речи, публичные лекции, апологии, опубликованные статьи)¹³. Во-вторых, имплицитный автор остается целиком побочным продуктом нарратологической ситуации. Мы делаем вывод о его позиции, убеждениях, моральных ценностях и отношении к конкретным персонажам романа через посредство дискурса

¹² Описание повествовательских / авторских слоев см. [Meijer 1971: 7–15].

¹³ Об эпитексте см. [Genette 1997: 344–403].

романа, его архитектонику, голоса его персонажей, возможно даже эпиграфа (хотя это и небесспорно), а также привилегированного положения, которое отводится эпилогу. Таким образом, полуобезличенный образ рассказчика-хроникера остается расплывчатым на протяжении всего текста. Однако с учетом условностей реалистического персонализированного рассказчика, говорящего в третьем лице, его следует рассматривать как первый и первичный фильтр всех элементов произведения — он ведет повествование. Мы слушаем его даже тогда, когда его голос сливается с фоном и функция всеведения переходит к нарративу. С технической точки зрения это по-прежнему его голос, хотя мы ощущаем вторжение имплицитного автора, наблюдающего за событиями с более высокого ракурса (относительно рассказчика). Важнейшее значение для нас в предисловии имеет их (имплицитного автора и рассказчика-хроникера) взаимодействие.

Имплицитному автору принадлежит инициатива написания предисловия. Его тон нейтральный, деловитый, просвещенный и светский. Его высказывания претендуют на некий уровень упорядоченности, логичности, разумности и основываются на его (подразумеваемом) профессиональном опыте в области литературы. В предисловии суть его идеи можно также интуитивно почувствовать за высказываниями обеспокоенного рассказчика-хроникера. Последний нам практически незнаком — едва лишь представившись в первой журнальной публикации романа, он исчезает из поля зрения читателей. Как замечает Паскаль:

Авторы часто пытаются извлечь пользу из той аутентичности, которую предоставляет создание персонализированного повествователя, не замечая ограничений, которые он накладывает. Например, и «Госпожа Бовари», и «Братья Карамазовы» начинаются как повествования от лица конкретного рассказчика, который вскоре совершенно исчезает у Флобера и которого Достоевский воскрешает лишь изредка, поскольку основные аспекты обоих романов противоречат характеру повествования от первого лица [Pascal 1977: 68].

Однако мы узнаем кое-что о рассказчике Достоевского в предисловии через посредство присущего ему дискурса¹⁴. Он мыслит свободными ассоциациями, паника лишает его речь логичности, он петляет, дает противоречивое описание способностей своих читателей и возможной реакции критиков на его произведения и с неохотой защищает достоинства своего повествования. Уверенность он получает только благодаря поддержке своего наставника, который играет роль имплицитного автора. Как отмечает Паскаль,

...предложения и эпитеты, которые с позиции нарратива показались бы расплывчатыми и неуклюжими, выглядят точными и пронизательными, когда мы считаем их мыслями персонажа (т. е. рассказчика-хроникера); т. е. они точны и пронизательны, когда описывают его мысли и истолкование его опыта [Pascal 1977: 129].

Анализ Паскаля эффективно описывает взаимоотношения между двумя речевыми актами в предисловии к «Братьям Карамазовым» и указывает нам, как их можно различить.

Текст доходит до нас через посредство рассказчика-хроникера, однако нам ничего о нем не говорят (в отличие от, например, предисловия от лица редактора или вымышленного редактора)¹⁵. Если бы не предисловие, характер рассказчика привел бы нас в замешательство. Я полагаю, что предисловие знакомит нас с рассказчиком — однако не напрямую, а путем демонстрации потока его мыслей и эмоций, его сознания и в особенности того, что его беспокоит. Иными словами, свободная косвенная речь в предисловии является до какой-то степени отражением характера рассказчика. Эта часть играет важную роль в нашем восприятии романа. В таком случае туманность предисловия может многое прояснить для читателя — если не полностью, то в значительной степени. Здесь мы понимаем, в чем состоит намерение

¹⁴ Анализ речевой характеристики рассказчика-хроникера см. [Ветловская 1977: 13–51]

¹⁵ Как мы видели выше, Пушкин и Гоголь пародируют эту условность.

исторического Достоевского (без учета добросовестных заблуждений), и находим ответ на полные сомнения в себе и, возможно, даже смешные вопросы относительно степени полезности «подготовительного» романа, заданные в предисловии.

III Диалог авторов

Повторное прочтение первых двух абзацев предисловия позволяет нам увидеть, как взаимодействуют образная и прямая («авторская») речь, т. е. соответственно речь рассказчика-хроникера и имплицитного автора. Как ни странно, выглядит это как диалог между двумя голосами о том тексте, который они намерены совместно создать¹⁶. Именные местоимения, поставленные в начале вступления, дают ключ к этому повторному прочтению. Они распределены между «автором» и рассказчиком таким образом, что кажется, будто эти двое являются собеседниками, которые общаются друг с другом, чередуя свои реплики. Мы можем представить разделение труда в диалоге по следующему принципу (для ясности первоначальный текст в некоторых местах изменен, а кроме того, к нему добавлены сценические ремарки):

Р а с с к а з ч и к - х р о н и к е р (имплицитному автору, выступающему в качестве его наставника). Начиная жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова, нахожусь в некотором недоумении. А именно: хотя я и называю Алексея Федоровича моим героем, но, однако, сам знаю, что человек он отнюдь не великий, а посему и предвижу неизбежные вопросы вроде таковых: чем же замечателен ваш Алексей Федорович, что вы выбрали его своим героем? Что сделал он такого? Кому и чем

¹⁶ Предисловия в виде драматических сцен встречались во времена Достоевского и использовались в некоторых из его любимых литературных произведений — например, «Последнем дне приговоренного к смерти» Виктора Гюго.

известен? Почему я, читатель, должен тратить время на изучение фактов его жизни?

Имплицитный автор (рассказчику-новичку). Последний вопрос (для вас. — Л. Б.) самый трудный; я могу только ответить (вашим читателям и от вашего имени. — Л. Б.): «Может быть, увидите сами из романа».

Рассказчик-хроникер (обеспокоенно). Ну а коль прочтут роман и не увидят, не согласятся с примечательностью моего Алексея Федоровича? Говорю так, потому что с прискорбием это предвижу. Для меня он примечателен, но решительно сомневаюсь, успею ли это доказать читателю. Одно, пожалуй, довольно несомненно: это человек странный, даже чудак.

Имплицитный автор. Но странность и чудачество скорее вредят, чем дают право на внимание, особенно когда все стремятся к тому, чтоб объединить частности и найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи.

Рассказчик-хроникер. (Да, но. — Л. Б.) чудак же в большинстве случаев частность и обособление. Не так ли?

Имплицитный автор. (Я. — Л. Б.) не согласен с этим последним тезисом и отвечаю: «Не так» или «Не всегда так».

Рассказчик-хроникер (с некоторым облегчением). (Тогда. — Л. Б.) я, пожалуй, и ободрюсь духом насчет значения героя моего Алексея Федоровича.

Имплицитный автор. Ибо не только чудак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого.

Рассказчик-хроникер. (Да, действительно. — Л. Б.), остальные люди его эпохи на время почему-то от него оторвались...

Имплицитный автор (перебивая). (Вот именно. — Л. Б.), <...> каким-нибудь наплывным ветром.

Дойдя до конца третьего абзаца предисловия, мы, читатели, достаточно подготовлены (или должны быть подготовлены) к тому, чтобы отличать голос рассказчика-хроникера и следовать всем извилам его пронизанной беспокойством логики, которая диктует четвертый абзац. Здесь его свободная косвенная речь представлена в виде ряда шагов, благодаря чему наложение на голос имплицитного автора или взаимодействие с ним то возникает, то исчезает. Здесь мы начинаем понимать рассказчика более глубоко, чем где-либо в тексте романа.

Переход от двухголосой речи к внезапному соло рассказчика-хроникера происходит постепенно. Он начинается с продолжения монофонической гармонии имплицитного автора и рассказчика-хроникера: «Я бы, впрочем, не пускался в эти весьма нелюбопытные и смутные объяснения и начал бы просто-запросто без предисловия: понравится — так и так прочтут; но беда в том, что жизнеописание-то у меня одно, а романов два». Помня, что «Братья Карамазовы» наступают на пятки шедевру прямого обращения (имплицитного) автора к читателям, воплощенному в «Дневник писателя», и что Достоевский прервал работу над «Дневником», чтобы начать писать свое последнее, как оказалось, художественное произведение, вполне правдоподобно будет предположить, что в предисловии «От автора» Достоевский сам предстает перед читателями — по меньшей мере в той же степени, что и в «Дневнике». Хотя бы потому, что два романа задумал не рассказчик, он сам является персонажем первого романа, плодом воображения Достоевского. Внезапно оказывается, что в предисловии начинает звучать третий голос, исходящий непосредственно (перефразируя заголовок предисловия) «от имплицитного автора Ф. М. Достоевского».

Далее нас уведомляют, что

Главный роман второй — это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент. Первый же роман произошел еще тринадцать лет назад, и есть почти даже и не роман, а лишь один момент из первой юности моего героя [Достоевский 1976: 6].

Похоже, в описании Достоевского проступает и его собственная биография. 1879 год был временем всеобщей нестабильности, социальной дезориентации и политического насилия — Достоевский назвал бы его «безбожным временем». Он полагает, что понимает, как ситуация приняла такой зловещий оборот, и желает объяснить причины этого в романе. (Только два года отделяют нас от смерти Достоевского и убийства царя Александра II.) «Наше время» — это действительно 1879 год. Второй роман — будь то написанный от лица рассказчика-хроникера

или Достоевского — должен быть полностью посвящен современности, что для Достоевского не редкость. Действие большинства его произведений происходит в настоящем времени или быстро переносится из прошлого в настоящее. Следовательно, получается, что «Братья Карамазовы» на этом фоне представляют нечто вроде аномалии: этот роман с начала и до конца текста посвящен прошлому¹⁷.

Смещение во времени, «тогда» «Братьев Карамазовых» и «сейчас» так и не написанного второго романа, может быть главной причиной двухголосия предисловия к роману. Разноголосица в первых словах романа отражает смещение временных пластов в двух романах, которые замыслил Достоевский. Вместе они указывают на одно и то же — на силы хаоса, которые действуют с 1860-х до конца 1870-х годов в социальной, политической, духовной и экономической сферах. Наши повествователи ясно представляют себе эстетическое единство, которое может иметь своим источником всяческий хаос. «Обойтись мне без этого первого романа невозможно, потому что многое во втором романе стало бы непонятным» [Достоевский 1976: 6]. Между этими двумя текстами имеется причинно-следственная связь. Если созданное рассказчиком-хроникером жизнеописание успешно донесет смысл повествования до читателя, преуспееет в этом и роман Достоевского. Опасения, которые рассказчик-хроникер высказывает в первых абзацах, и агрессивная реакция на предполагаемый скептический прием «Братьев Карамазовых» читателем обнаруживают перед нами и беспокойство автора. Таков человек.

Однако в этот момент автор, ненадолго представший перед нами без маски, вновь скрывается под завесу дискурса, с которого началось предисловие:

¹⁷ Проза Достоевского часто имеет ретроспективный, но не исторический в обычном смысле этого слова характер. В произведениях, которые мы анализировали до «Братьев Карамазовых», время действия почти непосредственно предшествует времени повествования. То же самое можно сказать о «Преступлении и наказании», «Идиоте» и «Подростке» — произведениях, которые не имеют четко выделенных предисловий. Но в «Братьях Карамазовых» описание отделяет от описываемой эпохи более десятилетия.

Но таким образом еще усложняется первоначальное мое затруднение: если уж я, то есть сам биограф, нахожу, что и одного-то романа, может быть, было бы для такого скромного и неопределенного героя излишне, то каково же являться с двумя и чем объяснить такую с моей стороны заносчивость? [Достоевский 1976: 6].

Здесь мы снова возвращаемся в затруднительное положение снедаемого беспокойством о судьбе романа рассказчика-хроникера, которого, по-видимому, только имплицитный автор способен ободрить. Мы замечаем, что в этом высказывании говорящий назван «биографом». Именно им является имплицитный автор — фрагмент реально существующей личности, представленный в драматизированной, художественной форме в предисловии как собеседник и наставник рассказчика. Сам Достоевский — романист, т. е. нечто большее, чем биограф. Высказываемая им в данном месте текста тревога ощущается рассказчиком-хроникером.

В пятом абзаце опять начинает звучать голос имплицитного автора, постепенно переключая наше внимание с сознания рассказчика-хроникера (и внезапного возникновения рядом с ним Федора Достоевского) на собственную точку зрения. Целесообразно проанализировать, как именно нас возвращают к двухголосию первых трех абзацев предисловия. Первый этап этого процесса происходит в первом предложении пятого абзаца: «Теряясь в разрешении сих вопросов, решаюсь их обойти безо всякого разрешения» [Достоевский 1976: 6]. Кому принадлежит это высказывание? Возможно, имплицитный автор говорит от собственного имени. Но эти слова вполне могли прозвучать и из уст рассказчика-хроникера. Однако такое мышление в стиле «или — или» здесь не подходит. Скорее всего, местоимение первого лица единственного числа представляет оба голоса. Дело выглядит так, будто они поют в унисон — два вокалиста, одни и те же ноты и один и тот же текст (поэтому оба справедливо используют местоимение «я»). Если бы этот момент был представлен на сцене, рассказчик-хроникер и имплицитный автор произнесли бы эту строку в унисон.

Однако мы не должны принимать это единство реплики и двух голосов за слияние их функций. В этом смысле их интонации различны, хотя произносимый ими текст совпадает слово в слово. С одной стороны, рассказчик-хроникер (чей голос доминирует, поскольку только что его слышали выступающим соло) продолжает свой сбивчивый дискурс, накал его эмоций растет, он то уходит в оборону, то становится агрессивным. С другой стороны, имплицитный автор снова вмешивается и протягивает новичку руку помощи. Имплицитный автор начинает деловито отвоевывать свою часть дискурса у партнера. Мы можем представить себе внутреннюю суть высказываемой им идеи: «Я позволил моему неопытному другу сбиться с пути (в четвертом абзаце), разобраться в его формулировках невозможно, так что давайте просто забудем об этом и продолжим».

На втором этапе процесса слияния голосов, — который выглядит как разъяснение, недоступное для рассказчика-хроникера, — тайный смысл предисловия выносится на всеобщее обозрение. Диалог продолжается в соответствии с распределенными ролями, рассказчик подхватывает реплику имплицитного автора:

Об а (в унисон). Разумеется, прозорливый читатель уже давно угадал, что я с самого начала к тому клонил...

Р а с с к а з ч и к-х р о н и к е р (смущенно цитируя раздраженного читателя). ...и только досадовал на меня, зачем я даром трачу бесплодные слова и драгоценное время.

И м п л и ц и т н ы й а в т о р (цитируя гипотетическое высказывание своего собеседника). На это отвечу уже в точности: тратил я бесплодные слова и драгоценное время, во-первых, из вежливости, а во-вторых, из хитрости: все-таки, дескать, заранее в чем-то предупредил.

Р а с с к а з ч и к-х р о н и к е р (цитируя ранее прозвучавшее высказывание своего собеседника). Впрочем, я даже рад тому, что роман мой разбился сам собою на два рассказа «при существенном единстве целого»...

И м п л и ц и т н ы й а в т о р ... (Да. — Л. Б.), познакомившись с первым рассказом, читатель уже сам определит: стоит ли ему приниматься за второй?

Р а с с к а з ч и к - х р о н и к е р (*великодушно*). Конечно, никто ничем не связан; можно бросить книгу и с двух страниц первого рассказа, с тем чтоб и не раскрывать более.

И м п л и ц и т н ы й а в т о р (*саркастически*). Но ведь есть такие деликатные читатели, которые непременно захотят дочитать до конца, чтобы не ошибиться в беспристрастном суждении; таковы, например, все русские критики.

Р а с с к а з ч и к - х р о н и к е р (*перенимая ту же интонацию*). Так вот перед такими-то все-таки сердцу легче: несмотря на всю их аккуратность и добросовестность, все-таки даю им самый законный предлог бросить рассказ на первом эпизоде романа. О б а (*в унисон*). Ну вот и всё предисловие. Я совершенно согласен, что оно лишнее, но так как оно уже написано, то пусть и останется. А теперь к делу [Достоевский 1976: 6].

Можно распределить дискурс иначе, чем это выше сделал я. Например, возможно, было бы точнее свести голоса воедино там, где я их развел, или распределить содержание предисловия по голосам иным образом, или обойтись без введенной мной иерархии ролей. Главное, однако, в том, что в первом же приближении в предисловии звучит не менее двух голосов. А кроме того (несмотря на нежелание с этим согласиться), это сделано реальным автором, вставившим эти голоса в дискурс в начале крупного проекта — журнальной публикации романа с определенной целью. Но здесь возникают немаловажные вопросы. Каков практический смысл предисловия? Обогащает ли оно в чем-либо текст или остается архитектурным излишеством, несмотря на индивидуализированные речевые характеристики? Дать на эти вопросы определенный ответ трудно и едва ли возможно (слава Богу), однако в заключение мы можем сделать несколько полезных замечаний¹⁸.

Перефразируя Женетта, можно сказать, что чтение текста с введением (эпиграфом, посвящением или другим паратекстовым материалом) и чтение того же текста без него производит

¹⁸ Отметим, что на уровне сюжета иерархические отношения введения (наставник-автор / новичок-автор) повторяются и расширяются в самом романе: Зосима / Алеша; Алеша / мальчики; Иван / Смердяков; Федор Павлович / сыновья; Дмитрий грешный / Дмитрий раскаявшийся; и т. п.

совершенно разные впечатления [Genette 1997: 10–12]. Паратексты влияют на наше дальнейшее восприятие текстов, прочитанные после паратекстов тексты отбрасывают на них свою длинную тень. Они всегда в той или иной мере влияют друг на друга, хотя это влияние и непропорционально. В нашем случае предисловие влияет на наше первое прочтение текста одним образом, а на последующие — совершенно по-другому. На прочтение в январе 1879 года влияют первоначально вынесенные на обсуждение вопросы: образ Алеши, герой романа и продолжение. Предисловие предназначено для того, чтобы подробно разъяснить замысел последующего текста на примере заголовка романа: он действительно рассказывает о братьях Карамазовых, но в будущем предполагается обширное повествование только об одном из них — Алеше. В «Братьях Карамазовых» основное внимание сосредоточено на других братьях: Дмитрие, Иване, в важных для темы вопросах — на Смердякове (хотя он приходится им всего лишь сводным братом) и, разумеется, духовном отце Алеши Зосиме. При первом прочтении кажется, что цель предисловия — разъяснить все это. Но так ли это на самом деле? Анализ звучащего в предисловии двухголосия (или представленного мной обмена репликами) делает возможными и альтернативные толкования.

Предисловие является отличным примером двухголосия в творчестве Достоевского, поскольку оно воспроизводит основные особенности свободной косвенной речи — повествование от первого лица, дающее импрессионистский образец голоса первого лица, лишенный признаков как косвенной, так и прямой речи, т. е. слов автора или кавычек. Вполне возможно, что оба ракурса и типа речи, представленные нам имплицитным автором и рассказчиком-хроникером, на самом деле воплощают глубинное беспокойство Достоевского относительно судьбы романа и одновременно воодушевление, которое он испытывает при мысли о масштабе тематики, которую ему предстоит осветить в ходе журнальной публикации романа. Эпитекст, безусловно, указывает на наличие таких противоположных эмоций, в особенности письма, написанные Достоевским во время сочинения

и публикации романа в журнале — со случавшимися время от времени перерывами [Todd 1986a: 97]. Свободная косвенная речь позволяет Достоевскому несколько дистанцироваться от ответственности, которую налагает прямое авторское обращение согласно договору между автором и читателем, который мы уже наблюдали в «Дневнике писателя»¹⁹.

Странности, звучащие в высказываниях рассказчика-хроникера, должны заставить нас задуматься о том образе мышления, который породил на свет «Братьев Карамазовых» и предисловие к ним, причем обещание продолжения не обязательно принимать на веру. Этот роман пользуется заслуженной славой, его глубины неизмеримы, поставленные в нем вопросы вечны, его проблемы трудноразрешимы, а его влияние на умы незабываемо. И поэтому вдвойне достойно удивления то, что новичок-рассказчик оказывается в состоянии вручить нам «свой» первый том таким, каким мы располагаем на сегодня. Само собой разумеется, такой успех рассказчика был бы немислим без активного участия автора. Он обрамляет свой роман с учетом ограниченности своего рассказчика-хроникера, а затем взрывает эту ограниченность своим виртуозным мастерством. Как заметили многие критики, Достоевский достигает этого эстетического эффекта благодаря тому, что расстаётся с условностями полубезличенного рассказчика, закончив первые страницы романа. Я говорю «полу-», поскольку большую часть своих представлений о рассказчике-хроникере, его мыслях и эмоциях мы получаем из предисловия к роману²⁰. Попадающиеся иногда в тексте ремарки рассказчика, либо предвосхищающие второй

¹⁹ Свободная косвенная речь может также скрывать под собой желания Достоевского, одним из которых могло быть создание многотомного романного сериала по примеру Бальзака, Гюго и Золя. Женетт полагает, что мотивом для создания сложного художественно оформленного предисловия, подобного тому, что предпослано «Братьям Карамазовым», может быть либо скромность, либо ее противоположность [Genette 1997: 207]. В случае Достоевского мы видим одновременно застенчивость и заносчивость.

²⁰ Ветловская делает некоторые заключения о характере рассказчика на основании жанров его речи [Ветловская 1977: 13–51].

том (например, фразы вроде «Алеша запомнил это на всю жизнь»), либо указывающие на его неспособность точно запомнить сцены и события, сбивают нас во время чтения с толку. На гоголевский манер они и дают нам, и отнимают у нас всякое доверие, которое мы хотели бы к нему испытывать прежде всего как к посреднику. Как минимум предисловие дает нам намек относительно склада его личности. А заглотив эту наживку, мы проглотим и крючок.

Но способна ли эта наживка нас накормить? Не оказывается ли единственным нашим впечатлением то, что нужно с осторожностью относиться к рассказчикам и их претензиям, особенно у Достоевского? Или банальность, согласно которой тексты всегда передаются через чье-то посредство? Не оказываемся ли мы вынужденными согласиться с кратким суждением, высказанным имплицитным автором и рассказчиком совместно: «Я совершенно согласен, что оно (предисловие. — Л. Б.) лишнее...» Входит автор. Его ирония видна невооруженным глазом.

Чтобы оценить, насколько необычно предисловие Достоевского — не только для его собственного творчества, но и вообще для литературы, — обратимся опять к Женетту, который покажет этот вопрос в надлежащем контексте. В своей книге он дает неформальную двойную типологию предисловий. Мы анализировали их в начале настоящего исследования: авторские, аллографические и акториальные, а также аутентичную, фикциональную и апокрифическую форму каждого из этих трех типов²¹. Достоевский почти повсеместно использует фикциональную разновидность авторского предисловия. Один раз (в «Записках из Мертвого дома») мы встречаем в его творчестве аллографическое вступление, а акториальная форма исподволь задействована во многих его произведениях, в которых рассказчик также

²¹ Женетт считает «фикциональное акториальное» предисловие тавтологией [Genette 1997: 178–179]. Однако я не использую термин «фикциональное авторское предисловие», поскольку считаю, что «фикциональное акториальное» — также вполне уместная характеристика для рассказчика-хроникера «Братьев Карамазовых». В этом он напоминает Антона Лаврентьевича в «Бесах».

играет какую-то неопределенную роль в сюжете. В своем обзоре литературы Женетт ни разу не обнаружил предисловия, которое бы относилось одновременно к этим двум типам. Но именно к ним относится предисловие Достоевского. В нем перед читателями предстает сочетание авторского пролога, в котором автор снимает с себя ответственность за дальнейший текст, фикционального аллографического предисловия и даже фикционального акториального вступления. Как указывает Женетт, все эти подтипы обычно представляют собой четко различающиеся поджанры введений, которые не пересекаются между собой [Genette 1997: 184–188]. Во вступлении к «Братьям Карамазовым» Достоевский вывел свою литературную персону и вымышленного рассказчика-хроникера, которые совместно совершают речевые акты в диалогической форме, т. е. в виде сценографированной свободной косвенной речи. Это уникальный случай среди предисловий, поскольку в нем звучит двух- и даже трехголосие.

Однако будет недостаточно отдать предисловию Достоевского к «Братьям Карамазовым» чисто формальную дань. В нем есть нечто большее, чем виртуозное исполнение на несколько голосов. Сущность предисловия «От автора» требует большего, чем анализ скрытого в нем диалога между типами авторов — мастером и новичком. Важное значение имеет то, по ходу действия, что маска имплицитного автора (мастера) спадает. У нас закрадывается подозрение, что беспокойство бедного новичка на самом деле испытывает не кто иной, как сам Достоевский. Авторы идут на значительный риск, когда отдают свои произведения на суд разношерстной и независимой аудитории. Оказывается, великие писатели тоже могут испытывать такое беспокойство даже в своих самых последних «первых словах».

Заключение

Мы начали это исследование с рассмотрения разнообразных заголовков, которыми Достоевский снабжал свои предисловия. Мы заканчиваем его анализом разнообразия форм этих предисловий и размышлениями о том, почему они столь разнообразны. Многообразие типов введений бросается в глаза. Они могут быть вынесены в подстрочное примечание. Иногда они включены в первую главу. Они могут быть отгорожены от последующего повествования, будучи самостоятельными законченными повествованиями. Поначалу они могут выглядеть как соответствующие принятым правилам, но внезапно порывают с ними. Внутри дискурса звучат несколько голосов. Читателей (с помощью заголовка предисловия или подписи к нему) наводят на мысль, что говорит авторская персона, но затем они обнаруживают приметы, которые указывают на другие голоса.

Три произведения Достоевского, написанные от первого лица, не содержат введений: «Униженные и оскорбленные», «Игрок» и «Подросток»¹. Три романа, написанные от первого лица, имеют обычные введения — обычные в том смысле, что при первом их прочтении читатель может найти информацию, полезную для понимания некоторых основных элементов последующего текста: «Село Степанчиково», «Записки из Мертвого дома» и «Бесы». А три романа имеют необычные предисловия — каждое из них необычно по-своему: «Записки из Мертвого дома»,

¹ В «Подростке» рассказчик-протагонист Аркадий Макарович Долгорукий называет свои первые высказывания «предисловием». Достоевский не дает первым словам этого романа никакого заголовка.

«Записки из подполья» и «Братья Карамазовы»². Во всех трех романах Достоевский экспериментирует с поджанром предисловия каждый раз на новый лад. Результаты этих экспериментов отличаются друг от друга.

Трудность с помещением предисловий в прокрустово ложе единой теории, которая сможет надлежащим образом отразить их разнообразие, является следствием его экспериментов. Тем не менее все предисловия к произведениям Достоевского имеют несколько неизменных общих черт. Во-первых, в «Дневнике писателя» Достоевский говорит голосом своей авторской персоны в четырех случаях, когда он предпосылает введение (или вводный текст) художественному произведению; во всех остальных предисловиях он не выступает от своего лица. Во-вторых, предисловия Достоевского построены на сбивающем с толку дискурсе. Кто именно говорит и почему именно они — загадка, и не только при первом прочтении. В-третьих, все эти предисловия обманывают ожидания читателя относительно предисловий в реалистической литературе. В-четвертых, всякий раз, когда Достоевский публиковал отдельным изданием произведение, которое ранее публиковалось в журнале, он всегда сохранял первоначальное предисловие. При этом он никогда не добавлял предисловие к произведению, у которого оно в журнальном издании отсутствовало. Если Достоевский использовал предисловия, он считал, что они должны сохраняться навсегда. Если не считать этих констант, Достоевский склонен разнообразить свои предисловия.

Достоевский использовал предисловия только для повествований от первого лица. Бросая вызов самому себе и своим читателям, он всякий раз менял их форму в попытках избежать однообразия. Например, видимое на первый взгляд сходство между «Вступлением», оно же первая глава «Села Степанчикова», и «Вместо введения», оно же «Глава первая» «Бесов», носит

² «Записки из Мертвого дома» включены в оба перечня из-за их двойного характера. В аллографическом предисловии от лица редактора нет ничего необычного; скрытое в тексте предисловие Достоевского уникально.

чисто косметический характер. В «Бесах» Достоевский изменил функцию предисловия, которое в «Степанчикове» несет двойное назначение. Он связал введение к роману с его последними главами и таким образом изменил его контуры так, чтобы намекнуть нам на возможное наличие третьей сюжетной линии (участие рассказчика в описываемых им событиях). Возможность третьей сюжетной линии в «Степанчикове» не была реализована, но Достоевский использовал ее впоследствии. В другом случае Достоевский взял из «Кроткой» заголовок «От автора» и повторно использовал его в «Братьях Карамазовых». Однако значение существительного «автор» в этих произведениях различно; в первом имплицитный автор обращается к читателям, а во втором действует разделенная надвое авторская персона. Отношения между означающим и означаемым размываются. В «Бесах», предисловие к которым Достоевский озаглавил «Вместо введения», что уже указывает на тот факт, что оно функционирует иначе, чем можно было бы ожидать, оно стало первой главой. А в еще одном случае вынесенное в подстрочное примечание введение к «Запискам из подполья» вдохновлено множеством других примечаний, которыми Достоевский снабжал чужие художественные и публицистические произведения во «Времени» и «Эпохе». Подписав примечание своим именем, он создал иллюзию, будто в «Записках из подполья» он говорит от своего имени. Но это не так. В целом формы нарратива от первого лица в предисловиях Достоевского так разнообразны, что даже те, которые выглядят похоже, имеют важные различия.

Все проанализированные нами тексты представляют собой повествования от первого лица — от «Села Степанчикова» до «Братьев Карамазовых». Но из этого факта невозможно вывести никакого определенного правила. «Униженные и оскорбленные» (1861), «Игрок» (1866) и «Подросток» (1875) — повествования от первого лица, однако не имеют предисловий. Таким образом, введения появляются в прозе при одном нарратологическом условии: дискурсе от первого лица, однако это не значит, что повествование будет непременно снабжено введением. «Унижен-

ные и оскорбленные» и «Подросток» принято считать второстепенными произведениями в наследии Достоевского, но не потому, что в них отсутствуют предисловия. Если бы это было так, «Село Степанчиково» обошлось бы без предисловия, а у «Игрока» оно бы обязательно появилось. Нет, в повествованиях от первого лица, снабженных предисловиями, творится нечто иное. Использование предисловий в творчестве Достоевского определяет иная нарративная стратегия. Эта стратегия состоит из трех взаимосвязанных факторов: словесного эквивалента рамы, в которую заключена картина, риторического обрамления и рамочных нарративов.

Одно из важнейших последствий выбора Достоевским типа художественного вступления определяется его способностью обрамлять основное повествование. И наоборот: выбор Достоевским рамки для того или иного произведения диктовал, какое предисловие он создаст для этого произведения. Разные произведения требовали различных подходов. Более того, взаимодействие между предисловием и рамкой носит динамический характер. Из каждой своей попытки Достоевский извлекал уроки. Как мы только что увидели, он в полной мере использовал возможности любой формы и изменял ее для новых целей — чаще всего в направлении полифоничности, большей риторической сложности и нарратологической глубины.

Например, как мы уже видели, возможность использовать рамочный нарратив для создания третьей сюжетной линии, которая была упущена в «Селе Степанчикове», была реализована в «Бесах». Только в случаях этих двух романов повествование заключено в замкнутую рамку. Начальная и конечная части текста смыкаются, создавая рамочный нарратив. Во всех остальных произведениях, имеющих вступления, Достоевский обращался к иным моделям рамки.

В «Записках из подполья» Достоевский хотел представить ряд предварительных замечаний, которые бы обрамляли его нарратив. В них он дает контекст — доказательный и исторический — для последующего повествования. В результате получается

пролог — средство, которое Достоевский использует редко, если не считать его публицистику. В «Записках из подполья» речь своими риторическими особенностями напоминает театральный пролог. Некто рассказывает о месте действия и персонажах драмы, которая вскоре начнется, причем на той же сцене, с которой Человек из подполья произносит свой монолог. Некоторые из своих реплик «автор» произносит голосом протагониста, предвосхищая тем самым речевой стиль Человека из подполья. Это риторическое обрамление соответствовало замыслу Достоевского в выстраивании обстановки нарратива, и введение в форме подстрочного примечания соответствовало замыслу такой рамки.

В «Записках из Мертвого дома» мы видим самостоятельную рамку, подобную тем, в которые заключают картины. Образ вымышленного редактора, который представляет читателям воспоминания Горянчикова о «мертвом доме», почти целиком соответствует литературным условностям. Вступление полностью отделено от текста Горянчикова в нарратологическом и хронологическом отношении. Однако наглухо отделенная от основного повествования рамка дискурса редактора (который неудачно пытается показать контекст, в котором появились на свет мемуары Горянчикова) оказывается разбита имплицитным автором, который опровергает позицию редактора в первых же предложениях вступления. Здесь Достоевский противопоставил друг другу две точки зрения: мещанское самодовольство и стремление к познанию себя и духовному росту. Он выбрал отделенную от основного текста рамку, которая в конечном счете говорит о редакторе больше, чем о Горянчикове. Таким образом, вступление выглядит скорее как самостоятельный короткий (даже можно сказать, кратчайший) и законченный рассказ о мировоззрении редактора. Фикциональное аллографическое предисловие, аналогичное предисловию Пушкина к «Повестям Белкина», полностью соответствовало цели Достоевского.

Достоевский делал выбор в пользу одного из этих трех типов вступления при создании нарратива от первого лица, который

он считал необходимым заключить в рамку: рамочный нарратив с возможностью третьей сюжетной линии, обрамляющее предисловие с риторической позицией и заключенное в рамку вступление, которое представляет собой отдельный самостоятельный текст. Достоевский делал выбор рамки, размышляя, как ввести читателей в пространство своего повествования. Но он не удовлетворялся какой-либо одной формой. Поскольку ни одно его предисловие нельзя назвать нормативным, читатели должны относиться к ним как к отдельным элементам нарратива. Похоже, Достоевский не был удовлетворен достигнутым результатом и поэтому продолжал творческий поиск. Поэтому ни одно его предисловие не похоже на предыдущее. Будучи склонным мистифицировать читателей в начале каждого нового произведения, Достоевский далее развил эту форму в своем последнем художественном произведении.

Связь между предисловием и рамкой, которая была для него существенным фактором все годы после ссылки, в «Братьях Карамазовых» исчезает, вновь ставя читателей в тупик. Достоевский опять предлагает нам забыть все выработавшиеся у нас читательские стереотипы и братья за предисловие к «Братьям Карамазовым» по-новому, а как именно — нам предстоит разгадать. Создавая свое предисловие, Достоевский вновь обратился к опыту предыдущих произведений. Это предисловие «От автора» похоже на предисловие к «Кроткой» своим заголовком, на предисловие к «Запискам из подполья» — двухголосием, а на предисловие к «Запискам из Мертвого дома» — тем, что текст вступления отделен от основного повествования. Но Достоевский перерабатывает уже знакомые формы и достигает уникальных результатов. В «Братьях Карамазовых» предисловие «От автора» становится предисловием «от двух авторов». Свободная косвенная речь вынесенного в подстрочное примечание введения к «Запискам из подполья» становится драматическим диалогом между двумя различными персонажами. В «Братьях Карамазовых» возможность заключить в предисловие скрытый смысл, как это было сделано в «Записках из Мертвого дома», была отброшена.

Игра смыслов и предположений, которой Достоевский занимался во многих своих предисловиях до «Братьев Карамазовых», в его последнем романе почти полностью отвергнута. Нет никаких лингвистических или структурных «закладок», которые могли бы помочь нам в усвоении текста, не выдвигаются никакие идеологические тезисы, не объясняется жанр основного повествования (кроме указания на будущее продолжение романа) и практически отсутствуют аллюзии на темы последующего повествования. Читая первые слова последнего произведения Достоевского, мы слышим метадиалог автора с другим автором, опытного писателя, беседующего с новичком, персону зрелого Достоевского, создающего новое произведение, со спроецированным образом самого себя, страдающим от множества тревог, порождаемых актом творчества. Вместо того чтобы быть «кратким и непонятным», это введение выглядит пугающе честным и откровенным.

Подводя итог: Достоевский использовал для своих предисловий различные заголовки для того, чтобы привлечь к ним наше внимание. Он создал разнообразные формы предисловий, чтобы подчеркнуть важность неавтоматического восприятия. Он ставил и продолжает ставить перед нами трудные задачи для того, чтобы мы сумели не только воспринять текст, но и проникнуть в сам процесс творчества. Избегая повторения очевидного, отметим: нас просят понять, что предисловие необходимо прочитать первым, поскольку Достоевский решил начать свое произведение именно с этих предложений. В сделанном им выборе мы видим самого художника-творца.

Чтобы оценить, что именно это значит в случае такого ограниченного по возможностям и узконаправленного средства, каким является введение к прозаическому художественному произведению, вспомним альтернативы, которые имелись у Достоевского, когда он публиковал новое произведение или начинал его публикацию в журнале с продолжением. Если говорить о нарративе от лица всеведущего повествователя или о «Дневнике писателя», у Достоевского было ясное, возможно, даже

чрезмерно прямолинейное представление о том, какими он хотел бы видеть первые слова своего текста: нарративы от лица всеведущего повествователя были лишены предисловий, записям в «Дневнике писателя» предпосылалось аутентичное обращение от лица имплицитного автора. Однако в большинстве своих произведений, написанных после ссылки, он отдал предпочтение нарративам от первого лица, в которых авторская речь ненадежна, поскольку рассказчики Достоевского имеют довольно ограниченный кругозор, они склонны впадать в заблуждение и им присуща субъективность — зачастую настолько, что им просто невозможно доверять.

Рассматривая решение Достоевского снабдить какое-либо из своих произведений предисловием (или, в зависимости от обстоятельств, обойтись без него), следует помнить, что в момент создания Достоевский располагал всеми возможностями. Он мог, например, воспользоваться одной из канонических форм предисловия (следуя примеру Пушкина, Гоголя или Лермонтова) — именно так он поступил в «Селе Степанчикове» и «Записках из Мертвого дома»; во всех остальных случаях он пошел своим путем, либо используя гибриды описанных Женеттом типов предисловий, либо отделяя предисловие от дискурса основного повествования или, наоборот, соединяя с ним.

Достоевский избегал наиболее распространенных в литературе аутентичных авторских предисловий; единственным исключением является «Дневник писателя», где такая форма была обусловлена характером самого повествования, граничащего с публицистикой. Достоевский не хотел открыто связывать читателя в выборе и возможности декодирования своего текста. Но он также не желал и «высовывать нос из своего захолустья в большой свет» на манер гоголевского Рудого Панька. Подобно его любимому Пушкину, Достоевский предпочитал оставаться в тени и позволять другим голосам высказывать свою точку зрения. Мы могли бы назвать это работой под прикрытием. Но я полагаю, такой взгляд страдает упрощенчеством. Лучше назвать этот прием Достоевского диалогизмом — диалогизмом, который начинается с первых слов текста.

Нам известно, какую антипатию испытывал Достоевский к любому окончательному мнению и безапелляционному суждению — это позволяет нам воспользоваться свободой, которую дает нам автор, и в дарованный художником-творцом миг открытости и свободы воссоединиться с ним. Во вступлениях к своим произведениям, в их начальных предложениях Достоевский всякий раз фиксировал на бумаге свой первый и окончательный эстетический выбор. И он добился того, чтобы этот выбор остался на века. Для него вступления имели решающее значение.

Источники

Бестужев-Марлинский 1847 — Бестужев-Марлинский А. А. Второе полн. собр. соч.: в 4 томах. СПб.: Тип. Министерства государственных имуществ, 1847.

Булгарин 1990 — Булгарин Ф. В. Иван Иванович Выжигин // Ф. В. Булгарин. Сочинения. М.: Современник, 1990. С. 23–366.

Герцен 1955 — Герцен А. И. Кто виноват? // А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 4. М.: Издательство Академии наук СССР, 1955. С. 5–307.

Герцен 1956–1957 — Герцен А. И. Былое и думы // А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 8–11. М.: Издательство Академии наук СССР, 1956–1957.

Гоголь 1940 — Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки // Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. в 14 томах. Т. 1. М.: Издательство Академии наук СССР, 1940. С. 103–316.

Гоголь 1951 — Гоголь Н. В. Мертвые души // Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. в 14 томах. Т. 6–7. М.: Издательство Академии наук СССР, 1951. С. 7–587.

Гончаров 1998 — Гончаров И. А. Обломов // И. А. Гончаров. Полн. собр. соч. и писем в 20 томах. Т. 4. СПб.: Наука, 1998.

Гюго 1953 — Гюго В. Последний день приговоренного к смерти / Пер. с фр. Н. Касаткиной // Виктор Гюго. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. С. 195–294.

Достоевский 1861–1863 — Время / Ред. М. М. Достоевский и Ф. М. Достоевский. СПб., 1861–1863.

Достоевский 1864–1865 — Эпоха / Ред. М. М. Достоевский и Ф. М. Достоевский. СПб., 1864–1865.

Достоевский 1864 — Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Эпоха. 1864. № 1. С. 497–519; № 2. С. 293–367.

Достоевский 1972а — Достоевский Ф. М. Слабое сердце // Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 2. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. С. 16–48.

Достоевский 1972б — Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели // Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 3. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. С. 5–168.

Достоевский 1972в — Достоевский Ф. М. Записки из Мертвого дома // Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 4. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. С. 5–232.

Достоевский 1973а — Достоевский Ф. М. Зимние заметки о летних впечатлениях // Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 5. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1973. С. 46–98.

Достоевский 1973б — Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 5. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1973. С. 99–179.

Достоевский 1974а — Достоевский Ф. М. Бесы // Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 10. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1974.

Достоевский 1974б — Достоевский Ф. М. Бесы. Подготовительные материалы // Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 11. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1974. С. 58–332.

Достоевский 1976 — Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 14–15. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1976.

Достоевский 1980 — Достоевский Ф. М. Дневник писателя. 1873 // Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 21. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1980. С. 5–136.

Достоевский 1981 — Достоевский Ф. М. Дневник писателя. 1876, январь — апрель // Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 22. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1981. С. 5–135.

Достоевский 1982 — Достоевский Ф. М. Дневник писателя. 1876, ноябрь — декабрь // Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 24. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1982. С. 5–135.

Достоевский 1988 — Достоевский Ф. М. Письма // Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 30 (I). Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1988. С. 66–156.

Карамзин 2005 — Карамзин Н. М. Письма русского путешественника // Н. М. Карамзин. Полн. собр. соч. в 18 томах. Т. 13. М.: Терра, 2005.

Лермонтов 1957 — Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // М. Ю. Лермонтов. Сочинения в 6 томах. Т. 6. М., Л.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 202–347.

Лесаж 1957 — Лесаж Ален Рене. Похождения Жиль Бласа из Сантьяны / Пер. с фр. Г. Ярхо. Минск: Издательство Академии наук БССР, 1957.

Нарежный 1956а — Нарежный В. Т. Российский Жилблас // В. Т. Нарежный. Избранные сочинения в двух томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956.

Одоевский 1981 — Одоевский В. Ф. Русские ночи // В. Ф. Одоевский. Соч. в 2 томах. М.: Художественная литература, 1981. С. 31–246.

Пушкин 1950 — Пушкин А. С. Повести покойного Ивана Петровича Белкина // А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 т. Т. 6. М., Л.: Издательство Академии наук СССР, 1950. С. 77–170.

Скотт 1962 — Скотт В. Айвенго / Пер. с англ. Е. Г. Бекетовой // Вальтер Скотт. Собр. соч. в 20 т. Т. 8. М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962.

Чернышевский 1939 — Чернышевский Н. Г. Что делать? // Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15 т. Т. 11. М.: Художественная литература, 1939. С. 5–336.

Eliot 1910 — Eliot C. W. Prefaces and Prologues to Famous Books // The Five Foot Shelf of Books, vol. 37. New York: Collier and Son, 1910.

Greshman 1962 — Greshman H. S., Kernan B. W., Jr., eds. Anthology of Critical Prefaces to the Nineteenth Century French Novel. Columbia: University of Missouri Press, 1962.

James 1934 — James H. The Art of the Novel: Critical Prefaces by Henry James. Ed. by R. P. Blackmur. New York: C. Scribner's Sons, 1934.

Marvels of the East (British Library, Cotton MS Vitellius A XV). URL: https://imagesonline.bl.uk/?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=Marvels+of+the+East (дата обращения: 29.04.2019).

Scott 1978 — The Prefaces to the Waverley Novels by Sir Walter Scott / Ed. by Mark A. Weinstein. Lincoln: University of Nebraska Press, 1978.

Библиография

Альтман 1961 — Альтман М. С. Гоголевские традиции в творчестве Достоевского // *Slavia*. 1961. Vol. 30, No 3. P. 443–461.

Андреева 2005 — Поэтика заглавия / ред. А. Н. Андреева. М.; Тверь: Лилия Принт, 2005.

Анненков 1960 — Анненков П. В. Литературные воспоминания. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960.

Бахтин 1975 — Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.

Бахтин 2002 — Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // М. М. Бахтин. Собр. соч. в 7 т. Т. 6. М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. С. 7–299.

Белкин 1959 — Белкин А. А. «Братья Карамазовы» (социально-философская проблематика) // Творчество Ф. М. Достоевского / ред. Н. Л. Степанов, Д. Д. Благой, У. А. Гуральник, Б. С. Рюриков. М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. С. 265–292.

Бицилли 1966 — Бицилли П. М. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // О Достоевском. Статьи / Ed. by Donald Fanger. Providence: Brown UP, 1966. P. 3–71.

Бочаров 1974 — Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: очерки. М.: Наука, 1974.

Бочаров 1999 — Бочаров С. Г. Бездна пространства // «Повести Белкина». К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина / ред. Н. К. Гей, И. Л. Попова. М.: Наследие, 1999. С. 461–479.

Буланов 1944 — Буланов А. М. Статья Ивана Карамазова о церковно-художественном суде в идейно-художественной структуре последнего романа Достоевского // Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования / ред. А. С. Долинин. Л.: Наука, 1944.

Ветловская 1971 — Ветловская В. Е. Развязка в «Братьях Карамазовых» // Поэтика и стилистика русской литературы: памяти академика

Виктора Владимировича Виноградова / ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1971. С. 195–203.

Ветловская 1972 — Ветловская В. Е. Риторика и поэтика (утверждение и опровержение мнений в «Братьях Карамазовых» Достоевского) // Исследования по поэтике и стилистике (сборник статей) / ред. В. В. Виноградов. Л.: Наука, 1972. С. 163–184.

Ветловская 1977 — Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л.: Наука, 1977.

Ветловская 1981 — Ветловская В. Е. Об одном из источников «Братьев Карамазовых» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1981. № 40. С. 436–445.

Виноградов 1922 — Виноградов В. В. Стиль петербургской поэмы «Двойник» // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / ред. А. С. Долинин. Пг.: Мысль, 1922. С. 209–254.

Виноградов 1925 — Виноградов В. В. Гоголь и натуральная школа. Л.: Культурно-просветительное трудовое товарищество «Образование», 1925.

Виноградов 1972 — Виноградов В. В. Из анонимного фельетонного наследия Достоевского // Исследования по поэтике и стилистике: сборник статей / ред. В. В. Виноградов. Л., 1972. С. 185–211.

Виролайнен 1979 — Виролайнен М. Н. Мир и стиль («Старосветские помещики» Гоголя) // Вопросы литературы. 1979. № 4. С. 125–141.

Волошин 1933 — Волошин Г. Пространство и время у Достоевского // *Slavia*. 1933. Vol. 12, No 1–2. P. 162–172.

Волошинов 1930 — Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1930.

Гаврилова 1999 — Гаврилова Ю. Ю. Непрерывность повествования // Повести Белкина. К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина / ред. Н. К. Гей, И. Л. Попова. М.: Наследие, 1999. С. 555–575.

Гей 1999 — Гей Н. К. Мир «Повестей Белкина» // Повести Белкина. К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина / ред. Н. К. Гей, И. Л. Попова. М.: Наследие, 1999. С. 384–460.

Гиппиус 1924 — Гиппиус В. В. Гоголь. Л.: Мысль, 1924.

Гиппиус 1966 — Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М., Л.: Наука, 1966.

Голосовкер 1963 — Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант. М.: Издательство Академии наук СССР, 1963.

Гришин 1971 — Гришин Д. В. Достоевский-человек, писатель и мифы: Достоевский и его «Дневник писателя». Melbourne: Melbourne UP, 1971.

Гроссман 1925а — Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М.: Государственная академия художественных наук, 1925.

Гроссман 1925б — Гроссман Л. П. Стилистика Ставрогина // Поэтика Достоевского. М.: Академия наук, 1925. С. 144–163.

Гроссман 1961 — Гроссман Л. П. Достоевский. М.: Молодая гвардия, 1962.

Демин 1981 — Демин А. С. и др. (Ред.). Тематика и стилистика предисловий и послесловий. М.: Наука, 1981.

Долинин 1924 — Долинин А. С. (Ред.). Достоевский. Статьи и материалы: Сборник статей. Л., М.: Мысль, 1924.

Долинин 1925 — Долинин А. С. «Кроткая» // Достоевский. Статьи и материалы. Т. 2 / ред. А. С. Долинин. Л.: Мысль, 1925. С. 423–438.

Долинин 1934 — Долинин А. С. К истории создания «Братьев Карамазовых» // Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования / ред. А. С. Долинин. Л.: Издательство Академии наук СССР, 1934. С. 9–80.

Евнин 1959а — Евнин Ф. И. Роман «Бесы» // Творчество Ф. М. Достоевского / ред. Н. Л. Степанов, Д. Д. Благой, У. А. Гуральник, Б. С. Рюриков. М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. С. 215–264.

Евнин 1959б — Евнин Ф. И. Роман «Преступление и наказание» // Творчество Ф. М. Достоевского / ред. Н. Л. Степанов, Д. Д. Благой, У. А. Гуральник, Б. С. Рюриков. М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. С. 128–172.

Егоренкова 1986 — Егоренкова Г. И. Сюжетность композиции (некоторые особенности художественной структуры романа Достоевского «Братья Карамазовы») // Филологические науки. 1976. № 6. С. 14–24.

Живолупова 2000 — Живолупова Н. В. «Кроткая» и эволюция жанра исповеди антигероя в творчестве Достоевского // *Dostoevsky Studies*. 2000. Vol. 4. P. 129–142.

Заславский 1959 — Заславский Д. О. Заметки о юморе и сатире в произведениях Достоевского // Творчество Ф. М. Достоевского / ред. Н. Л. Степанов, Д. Д. Благой, У. А. Гуральник, Б. С. Рюриков. М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. С. 445–471.

Захаров 1985 — Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1985.

Иванчикова 1979 — Иванчикова Е. А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. М.: Либроком, 1979.

Караулов 2001 — Караулов Ю. Н., Гинзбург Е. Л. (Ред.). Слово Достоевского. М.: Азбуковник, 2001.

Карлова 1974 — Карлова Т. С. О структурном значении образа Мертвого дома // *Достоевский: Материалы и исследования* / ред. Г. М. Фридендер. М.: Наука, 1974. С. 135–146.

Карякин 1983 — Карякин Ю. Ф. Зачем хроникер в «Бесах»? // *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 5. Л.: Наука, 1983. С. 113–131.

Кирай 1974 — Кирай Д. Достоевский и некоторые вопросы эстетики романа // *Достоевский: Материалы и исследования* / ред. Г. М. Фридендер. М.: Наука, 1974. С. 83–99.

Кирай 2000 — Кирай Н. Достоевский: «Кроткая» — театр памяти // *Dostoevsky Studies*. 2000. Vol. 4. P. 61–70.

Кирали 1977 — Кирали Г. Недекларированный автор в романах Достоевского // *Bulletin of the International Dostoevsky Society*. 1977. Vol. 7. P. 100–112.

Кирпотин 1959 — Кирпотин В. Я. Записки из Мертвого дома // *Творчество Ф. М. Достоевского* / ред. Н. Л. Степанов, Д. Д. Благой, У. А. Гуральник, Б. С. Рюриков. М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. С. 101–127.

Кирпотин 1964 — Кирпотин В. Я. «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского // *Русская литература*. 1964. № 1. С. 27–48.

Кирпотин 1966 — Кирпотин В. Я. Достоевский в шестидесятые годы. М.: Художественная литература, 1966.

Кирпотин 1972a — Кирпотин В. Я. Достоевский-художник: Этюды и исследования. М.: Советский писатель, 1972.

Кирпотин 1972b — Кирпотин В. Я. У истоков романа-трагедии: Достоевский, Пушкин, Гоголь // *Достоевский и русские писатели: Традиции, новаторство, мастерство: сборник статей* / ред. В. Я. Кирпотин. М.: Советский писатель, 1972. С. 43–120.

Кирпотин 1983 — Кирпотин В. Я. «Братья Карамазовы» как философский роман // *Вопросы литературы*. 1983. № 12. С. 106–135.

Ковач 1981 — Ковач А. Проблема повествователя и автора романов Достоевского в современной советской поэтике // *Canadian-American Slavic Studies*. 1981. № 15. P. 545–553.

Ковач 1984 — Ковач А. Принципы поэтической мотивации в романе «Бесы» // *Dostoevsky Studies*. 1984. Vol. 4. P. 49–62.

Ковач 1985 — Ковач А. Память как принцип сюжетного повествования: «Записки из подполья» // *Weiner slawistischer almanach*. 1985. Bd. 16. S. 81–97.

Ковсан 1982 — Ковсан М. Л. Художественное время в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // *Филологические науки*. 1982. № 5. С. 24–30.

Комарович 1966 — Комарович В. Л. «Мировая гармония» Достоевского // О Достоевском / Ed. by D. Fanger. Providence: Brown University Slavic Reprint, 1966. С. 119–149.

Левин В. И. Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1972. № 3. 142–156.

Лежнев 1966 — Лежнев А. Проза Пушкина: Опыт стилового исследования. М.: Художественная литература, 1966.

Лихачев 1971а — Лихачев Д. С. Летописное время у Достоевского // Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1971. С. 319–334.

Лихачев 1971б — Лихачев Д. С. «Предисловный рассказ» Достоевского // Поэтика и стилистика русской литературы: памяти академика Виктора Владимировича Виноградова / ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1971. С. 189–194.

Лихачев 1976 — Лихачев Д. С. «Небрежение словом» у Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 2 / ред. Г. М. Фридендер. Л.: Наука, 1976.

Манн 1996 — Манн Ю. Поэтика Гоголя: вариации к теме. М.: Кода, 1996.

Машинский 1979 — Машинский С. Художественный мир Гоголя. М.: Просвещение, 1979.

Мочульский 1947 — Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж: YMCA-PRESS, 1947.

Натов 1981 — Натов Н. Роль философского подтекста в романе «Бесы» // Записки русской академической группы в США. 1981. № 14. С. 69–100.

Натова 2000 — Натова Н. Новелла «Кроткая» как синтез многих предшествующих тем и характеров в произведениях Достоевского // *Dostoevsky Studies*. 2000. No 4. P. 5–34.

Нечаева 1974 — Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время». 1861–1863. М.: Художественная литература, 1974.

Нечаева 1975 — Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». 1864–1865. М.: Художественная литература, 1975.

Первушин 1981 — Первушин Н. Эпиплоги в произведениях Достоевского // Записки русской академической группы в США (*Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the USA*) / Ed. by A. P. Obolensky, N. Natov. New York: New York Association of Russian-American Scholars in the USA, 1981. P. 158–168.

Петрунина 1987 — Петрунина Н. Н. Проза Пушкина: пути эволюции. Л.: Наука, 1987.

Попова 1999а — Попова И. Л. Смех и слезы в «Повестях Белкина» // «Повести Белкина». К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина / ред. Н. К. Гей, И. Л. Попова. М.: Наследие, 1999. С. 480–509.

Попова 1999б — Попова И. Л. Творческая история «Повестей Белкина» // «Повести Белкина». К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина / ред. Н. К. Гей, И. Л. Попова. М.: Наследие, 1999. С. 181–206.

Розенблюм 1981 — Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. М.: Наука, 1981.

Сазонова 1999 — Сазонова Л. И. Эмблематические и другие изобразительные мотивы в «Повестях Белкина» // Повести Белкина. К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина / ред. Н. К. Гей, И. Л. Попова. М.: Наследие, 1999. С. 510–534.

Сараскина 1990 — Сараскина Л. И. «Бесы». Роман-предупреждение. М.: Советский писатель, 1990.

Сараскина 1996 — Сараскина Л. И. (Ред). «Бесы»: Антология русской критики. М.: Согласие, 1996.

Серман 1971 — Серман И. З. Достоевский и Аполлон Григорьев // Достоевский и его время / ред. В. Г. Базанов и Г. М. Фридлиндер. Л.: Наука, 1971. С. 33–66, 130–142.

Сидоров 1924 — Сидоров В. О «Дневнике писателя» // Достоевский: Статьи и материалы (сборник второй) / ред. А. С. Долинин. Л., М.: Мысль, 1924. С. 110–116.

Сквозников 1999 — Сквозников В. Д. Жизненные уроки поведения дворянина // Повести Белкина. К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина / ред. Н. К. Гей, И. Л. Попова. М.: Наследие, 1999. С. 535–554.

Струве 1980 — Струве Г. Кое-что о языке Достоевского // *Revue des etudes slaves*. 1980. Vol. 58. P. 608–618.

Струве 1981 — Струве Г. Заметки о языке Достоевского // Записки русской академической группы в США (*Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the USA*) / Ed. by A. P. Obolensky, N. Natorov. New York: New York Association of Russian-American Scholars in the USA, 1981. P. 314–323.

Тоичкина 2012 — Тоичкина А. В. Образ ада в «Записках из Мертвого дома». К теме «Достоевский и Данте» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2012. № 29. С. 52–66.

Туниманов 1965 — Туниманов В. А. Приемы повествования в «Кроткой» Ф. М. Достоевского // Вестник Ленинградского университета. 1965. № 2. С. 106–115.

Туниманов 1966 — Туниманов В. А. Сатира и утопия: «Бобок» и «Сон смешного человека» Ф. М. Достоевского // Русская литература. 1966. № 4. С. 70–87.

Туниманов 1971 — Туниманов В. А. Некоторые особенности повествования в «Господине Прохарчине» Ф. М. Достоевского // Поэтика и стилистика русской литературы: памяти академика Виктора Владимировича Виноградова / ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1971. С. 203–212.

Туниманов 1972 — Туниманов В. А. Рассказчик в «Бесах» Достоевского // Исследование по поэтике и стилистике: сборник статей / ред. В. В. Виноградов. Л.: Наука, 1972. С. 86–162.

Туниманов 1980 — Туниманов В. А. Творчество Достоевского: 1854–1862. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1980.

Туниманов 2002 — Туниманов В. А. «Подполье» и «живая жизнь» // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества / ред. К. Степанян. М.: Грааль, 2002. С. 11–22.

Тынянов 2002 — Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Ю. Н. Тынянов. Литературная эволюция: избранные труды / ред. В. И. Новиков. М.: Аграф, 2002. С. 300–339.

Фортунатов Н. М. Черты архитектоники Достоевского // Пути исканий: о мастерстве писателя. М.: Советский писатель, 1974. С. 84–104.

Фридлендер 1964а — Фридлендер Г. М. Новые книги о Достоевском // Русская литература. 1964. № 2. С. 179–190.

Фридлендер 1964б. — Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. М., Л.: Наука, 1964.

Фридлендер 1988 — Фридлендер Г. М. Путь Достоевского к роману-эпопее // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 8 / отв. ред. Г. М. Фридлендер. Л.: Наука, 1988. С. 159–176.

Чичерин 1959 — Чичерин А. В. Поэтический строй языка в романах Достоевского // Творчество Ф. М. Достоевского / ред. Н. Л. Степанов, Д. Д. Благой, У. А. Гуральник, Б. С. Рюриков. М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. С. 417–444.

Шкловский 1957 — Шкловский В. За и против: заметки о Достоевском. М.: Советский писатель, 1957.

Шмид 2001 — Шмид В. Нарратология Пушкина // Пушкинская конференция в Стэнфорде: Материалы и исследования / ред. Д. М. Бе-

теа, А. Л. Осповат, Н. Г. Охотин, Л. С. Флейшман. М.: ОГИ, 2001. С. 300–317.

Этов 1968 — Этов В. И. Достоевский: Очерк творчества. М.: Просвещение, 1968.

Якубович 1926 — Якубович Д. П. Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта // Пушкин в мировой литературе: сборник статей. Л.: Государственное издательство, 1926. С. 160–187.

Abbott 2002 — Abbott H. P. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Aitken et al. 1983 — Aitken G., Budgen D. *Alexander Pushkin: The Tales of Belkin*. London: Angel Classics, 1983.

Alexandrov 1984 — Alexandrov V. E. The Narrator as Author in Dostoevskij's *Besy* // *Russian Literature*. 1984. Vol. 15. P. 243–254.

Alkire 1969 — Alkire G. H. Gogol' and Bulgarin's *Ivan Vyzhigin* // *Slavic Review*. 1969. Vol. 28, No 2. P. 289–296.

Allain 2000 — Allain L. «Кроткая» и самоубийцы в творчестве Ф. М. Достоевского // *Dostoevsky Studies*. 2000. Vol. 4. P. 43–52.

Altman 1981 — Altman J. G. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State UP, 1982.

Altshuller 1989 — Altshuller M. The Walter Scott Motifs in Nikolay Gogol's Story *The Lost Letter* // *Oxford Slavonic Papers*. 1989. Vol. 22. P. 81–88.

Andersen 2000 — Andersen Z. B. The Concepts of Domination and Powerlessness in F. M. Dostoevsky's *A Gentle Spirit* // *Dostoevsky Studies*. 2000. Vol. 4. P. 53–60.

Anderson 1997 — Anderson N. K. *The Perverted Ideal in Dostoevsky's The Devils*. New York: Peter Lang, Middlebury Studies in Russian Language and Literature, 1997.

Apollonio 2010 — Apollonio C., ed. *The New Russian Dostoevsky: Readings for the Twenty-First Century*. Bloomington: Slavica, 2010.

Apollonio 2014 — Prophecy in *The Peasant Marei* // *Dostoevsky Studies*. 2014. Vol. 18.

Bagby 1986 — Bagby L. Dostoyevsky's *Notes from a Dead House* // *The Modern Language Review*. 1986. Vol. 81, No 1. P. 139–152.

Bagby 1988 — Bagby L. Введение в «Кроткую»: Писатель / Читатель / Объект // *Dostoevsky Studies*. 1988. Vol. 9. P. 127–135.

Bagby 1995a — Bagby L. Alexander Bestuzhev-Marlinsky and Russian Byronism. University Park: Pennsylvania UP, 1995.

Bagby 1995b — Bagby L. Chronotopoi of Pre-Conversion: *Notes from a Dead House* // California Slavic Studies. 1995. Vol. 18, No 3. P. 39–53.

Bagby 2002 — Bagby L., ed. Lermontov's *Hero of Our Time*: A Critical Companion. Evanston: Northwestern UP and The American Association of Teachers of Slavic and East European Languages, 2002.

Bagby 2011 — Bagby L. Brief and Lame: The Introduction to Dostoevsky's *The Brothers Karamazov* // Slavic and East European Journal. 2011. Vol. 55, No 2. P. 229–244.

Bakhtin 1984 — Bakhtin M. M. *The Dialogic Imagination* / Ed. by M. Holquist / Tr. by C. Emerson, M. Holquist. Minneapolis: University of Minnesota, 1984.

Belknap 1968 — Belknap R. L. *The Structure of The Brothers Karamazov*. The Hague: Mouton, 1968.

Belknap 1984 — Belknap R. L. Memory in *The Brothers Karamazov* // Dostoevsky. New Perspectives. / Ed. R. L. Jackson. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1984. P. 227–242.

Belknap 1990 — Belknap R. L. *The Unrepentant Confession* // Russian-ness: Studies on a Nation's Identity (In Honor of Rufus Mathewson). Ann Arbor: Ardis, 1990. P. 113–123.

Belknap 2000 — Belknap R. L. *The Gentle Creature* as the Climax of a Work of Art that Almost Exists // Dostoevsky Studies. 2000. Vol. 4. P. 35–42.

Belknap 2006 — Belknap R. L. *The Siuzhet* of Part One of *Crime and Punishment* // Dostoevsky on the Threshold of Other Worlds (Essays in Honour of Malcolm V. Jones) / Ed. by S. Young, L. Milne. Ilkeston: Bramcote Press, 2006. P. 153–156.

Berdiaev 1966 — Berdiaev N. Dostoevsky. New York: Meridian Books, 1966.

Bernstein 1991 — Bernstein M. A. *Bitter Carnival: Ressentiment and The Abject Hero*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1992.

Bethea 1981 — Bethea D. M., Davydov S. Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in *The Tales of Belkin* // PMLA 96, No 1 (Jan. 1981). P. 8–21.

Bethea 1998 — Bethea D. M. *Realizing Metaphors: Alexander Pushkin and the Life of the Poet*. Madison: Wisconsin UP, 1998.

Blackmur 1937 — Blackmur R. P., ed. *The Art of the Novel: Critical Prefaces by Henry James*. New York: Charles Scribner's Sons, 1937.

Blackmur 1964 — *The Brothers Karamazov* // In *Eleven Essays in the European Novel*. New York and Burlingame: Harcourt, Brace & World, 1964. P. 185–243.

Bojanowska 2007 — Bojanowska E. M. *Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism*. Cambridge: Harvard UP, 2007.

Booth 1961 — Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Børtnes 1983 — Børtnes J. Polyphony in *The Brothers Karamazov: Variations on a Theme* // *Canadian-American Slavic Studies*. 1983. Vol. 17, No 3. P. 402–411.

Børtnes 1997 — Børtnes J., Lunde I., eds. *Cultural Discontinuity and Reconstruction: the Byzanto-Slav Heritage and the Creation of a Russian National Literature in the Nineteenth Century*. Oslo: Solum Forlag, 1997.

Braun 1972 — Braun M. *The Brothers Karamazov as an Expository Novel* // *Canadian-American Slavic Studies*. 1972. Vol. 6. P. 199–208.

Briggs 1983 — Briggs A. D. P. *Alexander Pushkin: A Critical Study*. Totowa, NJ: Barnes and Noble Books, 1983.

Burnett 1981 — Burnett L., ed. *F. M. Dostoevsky 1821–1881: A Centenary Collection*. Oxford: Symposium. 1974. Vol. (No) 28. Holdan Books, 1981.

Cardici 1974 — Cardici P. F. *Dostoevsky's Underground as Allusion and Symbol* // *Symposium* 28 (1974). P. 248–258.

Catteau 1989 — Catteau J. *Dostoevsky and the Process of Literary Creation* / Tr. by A. Littlewood. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

Catteau 1982 — Catteau J. *De la structure de La Maison des Morts de F. M. Dostoevskij* // *Revue des etudes slaves*. 1982. Vol. 54. P. 63–72.

Catteau 1984 — Catteau J. *The Paradox of the Legend of the Grand Inquisitor in The Brothers Karamazov* // *Dostoyevsky. New Perspectives.* / Ed. by Robert Louis Jackson. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1984. P. 243–254.

Chances 1974 — Chances E. *Pochvennichestvo: Ideology in Dostoevsky's Periodicals* // *Mosaic*. 1974. Vol. 7, No 2. P. 71–88.

Chances 1975a — Chances E. *Literary Criticism and the Ideology of "Pochvennichestvo" in Dostoevsky's Thick Journals Vremia and Epokha* // *Russian Review*. 1975. Vol. 34. P. 151–164.

Chances 1975b — Chances E. *Pochvennichestvo — Evolution of an Ideology* // *Modern Fiction Studies*. 1975. Vol. 20. P. 543–551.

Christa 2000 — Christa B. *"Money Talks": The Semiotic Anatomy of "Krotkaia"* // *Dostoevsky Studies*. 2000. Vol. 4. P. 143–152.

Cohn 1978 — Cohn D. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1978.

Connolly 2001 — Connolly J. W. *Intimate Stranger: Meetings with the Devil in Nineteenth-Century Russian Literature*. Middlebury Studies in Russian Language and Literature. New York: Peter Lang, 2001.

Consigny 1978 — Consigny S. The Paradox of Textuality: Writing as Entrapment and Deliverance in *Notes from Underground* // *Canadian-American Slavic Studies*. 1978. Vol. 12. P. 341–352.

Cox 1980 — Cox G. Geographic, Sociological, and Sexual Tensions in Gogol's *Dikan'ka Stories* // *Slavic and East European Journal*. 1980. Vol. 24. P. 219–232.

Cravens 2000 — Cravens C. The Strange Relationship of Stavrogin and Stepan Trofimovich as Told by Anton Lavrent'evich G-v // *Slavic Review*. 2000. Vol. 59, No 4. P. 782–801.

Danov 1981 — Danov D. K. Notes on Generating a Text: *The Brothers Karamazov* // *Modern Language Studies*. 1980–1981. Vol. 11. P. 75–95.

Danov 1988 — Danov D. K. Stavrogin's Teachings: Reported Speech in *The Possessed* // *Slavic and East European Journal*. 1988. Vol. 32. P. 213–224.

Danov 1991 — Danov D. K. *The Dialogic Sign: Essays on the Major Novels of Dostoevsky*. New York: Peter Lang, 1991.

Davison 1990 — Davison R. M. Aspects of Novelistic Technique in Dostoevskii's *Besy* // *From Pushkin to Palisandriia: Essays on the Russian Novel in Honor of Richard Freeborn*. / Ed. by Arnold McMillin. New York: St. Martin's Press, 1990. P. 83–95.

Davison 1990 — Davison R. M. *The Devils: The Role of Stavrogin* // *New Essays on Dostoyevsky* / Ed. by M. V. Jones, G. M. Terry. Cambridge: Cambridge UP, 1983. P. 95–114.

Davydov 1985 — Davydov S. Pushkin's Merry Undertaking and *The Coffinmaker* // *Slavic Review*. 1985. Vol. 44. No 1. P. 30–48.

Debreczeny 1983 — Debreczeny P. *The Other Pushkin*. Stanford: Stanford UP, 1983.

Debreczeny 1997 — Debreczeny P. *Social Functions of Literature: Alexander Pushkin and Russian Culture*. Stanford: Stanford UP, 1997.

Dowler 1982 — Dowler W. *Dostoevsky, Grigor'ev, and Native-Soil Conservatism*. Toronto: University of Toronto Press, 1982.

Driessen 1965 — Driessen F. C. *Gogol as a Short-Story Writer* / Tr. I. F. Finlay. The Hague: Mouton and Co., 1965.

Erlich 1969 — Erlich V. *Gogol*. New Haven: Yale UP, 1969.

Erlich 1975 — Erlich V., ed. *Twentieth Century Russian Literary Criticism*. New Haven: Yale UP, 1975.

Fanger 1979 — Fanger D. *The Creation of Nikolai Gogol*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1979.

Fitzgerald 1971 — Fitzgerald G. D. *Antithetic Stylistic Elements in Dostoevskij's Narrative*. PhD dissertation, University of Wisconsin, 1971.

Fitzgerald 1982 — Fitzgerald G. D. *Anton Lavrent'evic G-v: The Narrator as Recreator in Dostoevsky's *The Possessed** // *New Perspectives on Nineteenth-century Russian Prose* / Ed. by G. J. Gutsche, L. G. Leighton. Columbus: Slavica, 1982. P. 121–134.

Fitzgerald 1983 — Fitzgerald G. D. *The Chronology of F. M. Dostoevskij's *The Possessed**. *Slavic and East European Journal*. 1983. Vol. 27. P. 19–46.

Forrester 1989 — Forrester J. *Why You Should: The Pragmatics of Deontic Speech*. Hanover, NH: UP of New England for Brown UP, 1989.

Frank 1963 — Frank J. *Dostoevsky: The Encounter with Europe* // *Russian Review*. 1963. Vol. 22. P. 237–252.

Frank 1968 — Frank J. *Dostoevsky's Discovery of "Fantastic Realism"* // *Russian Review*. 1968. Vol. 27. P. 286–295.

Frank 1976 — Frank J. *Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821–1849*. Vol. 1. Princeton: Princeton UP, 1976.

Frank 1983 — Frank J. *Dostoevsky: The Years of Ordeal, 1850–1859*. Vol. 2. Princeton: Princeton UP, 1983.

Frank 1986 — Frank J. *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860–1865*. Vol. 3. Princeton: Princeton UP, 1986.

Frank 1995 — Frank J. *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871*. Vol. 4. Princeton: Princeton UP, 1995.

Frank 2002 — Frank J. *Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871–1881*. Vol. 5. Princeton: Princeton UP, 2002.

Franklin 1984 — Franklin S. *Novels without Ends: Notes on *Eugene Onegin* and *Dead Souls** // *Modern Language Review*. 1984. Vol. 79. P. 372–383.

Frantz 1989 — Frantz P. E. *Gogol: A Bibliography*. Ann Arbor, MI: Ardis Press, 1989.

Frazier 2000 — Frazier M. *Frames of the Imagination: Gogol's Arabesques and the Romantic Question of Genre*. New York: Peter Lang, 2000.

Frazier 2007 — Frazier M. *Romantic Encounters: Writers, Readers, and the Library for Reading*. Stanford: Stanford UP, 2007.

Fusso 1992 — Fusso S., Meyer P., eds. *Essays on Gogol: Logos and the Russian Word*. Evanston: Northwestern UP, 1992.

Fusso 1995 — Fusso S. Maidens in Childbirth: The Sistine Madonna in Dostoevskii's *Devils* // *Slavic Review*. 1995. Vol. 54, No 2 P. 261–275.

Fusso 2015 — Fusso S. Husbands and Lovers: Vaudeville Conventions in *Another Man's Wife*, *The Jealous Husband*, and *The Eternal Husband* // *Before They Were Titans: Essays on the Early Works of Dostoevsky and Tolstoy* / Ed. by Elizabeth C. A. Brighton, MA: Academic Studies Press, 2015. P. 61–92.

Genette 1997 — Genette G. *Paratexts: Thresholds of Interpretation* / Tr. by J. E. Lewin. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

Gershman 1962 — Gershman H. S., Kernan B. W, Jr., eds. *Anthology of Critical Prefaces in the Nineteenth Century French Novel*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 1962.

Gibian 1958 — Gibian G. The Grotesque in Dostoevsky // *Modern Fiction Studies*. 1958. Vol. 4. P. 262–270.

Gleason 1980 — Gleason A. *Young Russia*. New York: The Viking Press, 1980.

Grayson 1989 — Grayson J., Faith W., eds. *Gogol: Text and Context*. New York: St. Martin's Press, 1989.

Gregg 1987 — Gregg R. The Curse of Sameness and the Gogolian Es-
thetic: *The Tale of the Two Ivans* as Parable // *Slavic and East European Journal*. 1987. Vol. 312. P. 1–9.

Gutsche 1982 — Gutsche G. Puskin and Belinskij: The Role of the Of-
fended Provincial. In *New Perspectives on Nineteenth-Century Russian Prose* / Ed. by G. J. Gutsche, L. G. Leighton. Columbus, OH: Slavica, 1982. P. 41–59.

Gutsche 2011 — Gutsche G. Dinner at Smirdin's: Forces in Russian Print Culture in the Early Reign of Nicholas I // *The Space of the Book* / Ed. by M. Remnek. Toronto: University of Toronto Press, 2011. P. 54–81.

Hingley 1962 — Hingley R. *The Undiscovered Dostoyevsky*. London: Hamish Hamilton, 1962.

Holland 2000 — Holland K. The Fictional Filter: "Krotkaia" and *The Diary of a Writer* // *Dostoevsky Studies*. 2000. Vol. 4. P. 95–116.

Holland 2013 — *The Novel in the Age of Disintegration: Dostoevsky and the Problem of Genre in the 1870s*. Evanston: Northwestern UP, 2013.

Holquist 1971 — Holquist M. *Dostoevsky and the Novel*. Princeton: Princeton UP, 1971.

Holquist 1972 — Holquist J. M. Plot and Counter-plot in Notes from the Underground // *Canadian-American Slavic Studies*. 1972. Vol. 6. P. 225–238.

Horst-Jurgen 1997 — Horst-Jurgen G., ed. "Die Bruder Karamasow", Dostojewskijs letzter Roman in heutiger Sicht. Dresden: Dresden UP, 1997.

Hudspith 2004 — Hudspith S. *Dostoevsky and the Idea of Russianness*. London: Routledge-Curzon, 2004.

Iakubova 2010 — Iakubova R. *Dostoevsky's Novel Demons and the Russian Balagan // The New Russian Dostoevsky / Ed. by C. Apollonio*. Bloomington: Slavica, 2010. P. 189–216.

Isenberg 1993 — Isenberg C. *Telling Silence: Russian Frame Narratives of Renunciation*. Evanston: Northwestern UP, 1993.

Ivask 1962 — Ivask G. *Dostoevsky's Wit // Russian Review*. 1962. Vol. 21. P. 154–164.

Jackson 1964 — Jackson R. L. *Dostoevsky's Critique of the Aesthetics of Dobroliubov // Slavic Review*. 1964. Vol. 23. P. 258–274.

Jackson 1966 — Jackson R. L. *Dostoevsky's Quest for Form: A Study of His Philosophy of Art*. New Haven: Yale UP, 1966.

Jackson 1966 — Jackson R. L., ed. *A New Word on The Brothers Karamazov*. Evanston: Northwestern UP, 2004.

Jackson 1981a — Jackson R. L. *The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes*. Princeton: Princeton UP, 1981.

Jackson 1981b — Jackson R. L. *Dostoevsky's Notes from the Underground in Russian Literature*. Westport: Greenwood Press, 1981.

Jackson 1984a — Jackson R. L. *Aristotelian Movement and Design in Part Two of Notes from Underground // Dostoevsky: New Perspectives / Ed. by R. L. Jackson*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1984. P. 66–81.

Jackson 1984b — Jackson R. L., ed. *Dostoevsky: New Perspectives*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1984.

Jackson 2013 — Jackson R. L. *Close Encounters: Essays on Russian Literature*. Boston: Academic Studies Press, 2013.

Janda 2013 — Janda L. A. et al. *Why Russian Aspectual Prefixes Aren't Empty: Prefixes as Verb-Classifiers*. Bloomington, IN: Slavica, 2013.

Jones 1976 — Jones M. V. *Dostoevsky: The Novel of Discord*. London: Paul Elek, 1976.

Jones 1983a — Jones J. *Dostoevsky*. Oxford: Clarendon Press, 1983.

Jones 1983b — Jones M. V., Terry G. M., eds. *New Essays on Dostoevsky*. New York: Cambridge UP, 1983.

Jones 1987 — Jones M. V. *Dostoevsky: Driving the Reader Crazy // Essays on Poetics*. 1987. Vol. 12, No 1. P. 57–80.

Jones 1990 — Jones M. V. *Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's Fantastic Realism*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

Jovanovic 1987 — Jovanovic M. *Техника романа тайн в «Братьях Карамазовых» // Dostoevsky Studies*. 1987. Vol. 8. P. 45–72.

Kabat 1978 — Kabat G. C. *Ideology and Imagination: The Image of Society in Dostoevsky*. New York: Columbia UP, 1978.

Kavanagh 1972 — Kavanagh T. M. *Dostoyevsky's Notes from Underground: The Form of the Fiction* // *Texas Studies in Language and Literature*. 1972. Vol. 14. P. 491–507.

Kelly 1988 — Kelly A. *Dostoevskii and the Divided Conscience* // *Slavic Review*. 1988. Vol. 47, No 2. P. 239–260.

Khagi 2004 — Khagi S. *Silence and the Rest: The Inexpressible from Batiushkov to Tiutchev* // *Slavic and East European Journal*. 2004. Vol. 48. P. 41–61.

Kim S. H. *Aleksandr Pushkin's The Tales of Belkin*. Lanham, MD: UP of America, 2008.

Kjetsaa 1984 — Kjetsaa G. *Dostoevsky and His New Testament*. Oslo: Solum Forlag A. S., 1984.

Kjetsaa 1987 — Kjetsaa G. *Fyodor Dostoevsky: A Writer's Life* / Tr. by S. Hustvedt and David McDuff. New York: Viking, 1987.

Kleespies I. *A Nation Astray: Nomadism and National Identity in Russian Literature*. Dekalb: Northern Illinois Press, 2012.

Kodjak 1979 — Kodjak A. *Pushkin's I. P. Belkin*. Columbus, OH: Slavic Publishers, Inc., 1979.

Leatherbarrow 1979 — Leatherbarrow W. J. *Pushkin and the Early Dostoevsky* // *Modern Language Review*. 1979. Vol. 74, No 2. P. 368–385.

Leatherbarrow 1992 — Leatherbarrow W. J. *The Brothers Karamazov*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

Leatherbarrow 1999 — Leatherbarrow W. J., ed. *Dostoevsky's The Devils: A Critical Companion*. Evanston: Northwestern UP, AATSEEL Critical Companions to Russian Literature, 1999.

Leatherbarrow 2002 — Leatherbarrow W. J., ed. *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Linner 1983 — Linner S. *Dostoevskii's Moral Authority* // *Canadian-American Slavic Studies*. 1983. Vol. 17. P. 412–421.

Livermore 1984 — Livermore G. *Stepan Verkhovensky and the Shaping Dialectic of Dostoevsky's Devils* // *Dostoevsky: New Perspectives*. / Ed. by R. L. Jackson. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1984. P. 176–192.

Longacre 1992 — Longacre R. *The discourse strategy of an appeals letter* // W. Mann, S. A. Thompson eds. *Discourse description*. Amsterdam: Benjamins, 1992. P. 109–130.

Lounsbery 2007a — Lounsbery A. *Dostoevskii's Geography: Centers, Peripheries, and Networks in Demons* // *Slavic Review*. 2007. Vol. 66, No 2. P. 211–229.

Lounsbury 20076 — Lounsbury A. *Thin Culture, High Art: Gogol, Hawthorne, and Authorship in Nineteenth-Century Russia and America*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2007.

Magarshack 1963 — Magarshack D. *Dostoevsky's Occasional Writings*. Evanston: Northwestern UP, 1963.

Martinsen 2003 — Martinsen D. A. *Surprised by Shame: Dostoevsky's Liars and Narrative Exposure*. Columbus: The Ohio State UP, 2003.

Matlaw 1956 — Matlaw R. *The Brothers Karamazov: Novelistic Technique*. The Hague: Mouton, 1957.

Matlaw 1969 — Matlaw R. *Structure and Integration in Notes from Underground // Notes from Underground*. / Ed. by R. G. Durgy. Tr. S. Shishkoff. Washington, DC: UP of America, 1969. P. 181–203.

McCracken-Flesher 2005 — McCracken-Flesher C. *Possible Scotlands: Walter Scott and the Story of Tomorrow*. Oxford: Oxford UP, 2005.

McGuire 1974 — McGuire R. A. *Gogol from the Twentieth Century*. Princeton: Princeton UP, 1974.

McGuire 1994 — McGuire R. A. *Exploring Gogol*. Stanford: Stanford UP, 1994.

McLean, 1956 — McLean H. *Gogol's Retreat from Love: Towards an Interpretation of "Mirgorod" // American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*. The Hague: Mouton, 1958. P. 225–245.

Meerson 1998 — Meerson O. *Dostoevsky's Taboos*. Dresden: Dresden UP, 1998.

Meijer 1958 — Meijer J. *Situation Rhyme in a Novel of Dostoevskij // Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*. The Hague: Mouton and Co., 1958. P. 115–128.

Meijer 1963 — Meijer J. *Some Remarks on Dostoevskij's "Besy" // Dutch Contributions to the Fifth International Congress of Slavists*. The Hague: Mouton and Co., 1963. P. 125–144.

Meijer 1968 — Meijer J. *The Sixth Tale of Belkin // The Tales of Belkin by A. S. Puškin / Ed. by J. van der Eng*. The Hague: Mouton and Co., 1968. P. 110–134.

Meijer 1971a — Meijer J. M. *The Author of "Bratiia Karamazovy" // Dutch Studies in Russian Literature*. 1971. Vol. 2, No 2. P. 7–46.

Meijer 1971b — Meijer J. M. *A Note on Time in "Bratija Karamazovy" // The Brothers Karamazov by F. M. Dostoevskij / Ed. by Jan van der Eng, J. M. Meijer*. The Hague: Mouton and Co., 1971. P. 47–62.

Merrill 1972 — Merrill R. *The Mistaken Endeavor. Dostoevsky's Notes from Underground // Modern Fiction Studies*. 1972. Vol. 18. P. 505–516.

Meyer 1979 — Meyer P., Rudy S., eds. *Dostoevsky and Gogol: Texts and Criticism*. Ann Arbor: Ardis Press, 1979.

Meyer 1992 — Meyer P. Lermontov's Reading of Pushkin: *The Tales of Belkin and A Hero of Our Time* // *The Golden Age of Russian Literature and Thought* / Ed. by D. Offord. New York: St. Martin's Press, 1992. P. 58–75.

Miller 1981 — Miller R. F. *Dostoevsky and The Idiot: Author, Narrator and Reader*. Cambridge: Harvard UP, 1981.

Miller 1987 — Miller R. F., ed. *Critical Essays on Dostoevsky*. Boston: G. K. Hall, 1987.

Miller 2008 — Miller R. F. *The Brothers Karamazov: Worlds of the Novel*. New Haven: Yale UP, 2008.

Mirsky 1958 — Mirsky D. S. *A History of Russian Literature*. New York: Knopf, 1958.

Mirsky 1986 — Mirsky D. S. *Critical Essays on Dostoevsky*. Boston: G. K. Hall, 1986.

Mochizuki 2000 — Mochizuki T. The Pendulum is Swinging Insensibly and Disgustingly: Time in “Krotkaia” // *Dostoevsky Studies*. 2000. Vol. 4. P. 71–82.

Moeller-Sally 1998 — Moeller-Sally S. 0000; or, The Sign of the Subject in Gogol's *Petersburg* // *Russian Subjects: Empire, Nation and the Culture of the Golden Age* / Ed. M. Greenleaf, S. Moeller-Sally. Evanston: Northwestern UP, 1998. P. 325–346.

Monas 1961 — Monas S. *The Third Section: Police and Society in Russia under Nicholas I*. Cambridge: Harvard UP, 1961.

Monter 1973 — Monter B. H. The Quality of Dostoevskij's Humor: *The Village of Stepanchikovo* // *Slavic and East European Journal*. 1973. Vol. 17. P. 33–41.

Moore 1985 — Moore G. M. The Voices of Legion: The Narrator of *The Possessed* // *Dostoevsky Studies*. 1985. Vol. 6. P. 51–65.

Morch 1993 — Morch A. J. Dostoevskij's “Besy”: Revolutionaries with Speech Deficiency // *Scando-Slavica*. 1993. Vol. 39. P. 62–73.

Morson 1978a — Morson G. S. The Heresiarch of Meta // *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. 1978. Vol. 3. P. 407–427.

Morson 1978b — Morson G. S. Verbal Pollution in *The Brothers Karamazov* // *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. 1978. Vol. 3. P. 223–233.

Morson 1982 — Morson G. S. *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Austin: University of Texas Press, 1981.

Morson 1987 — Morson G. S. *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in War and Peace*. Stanford: Stanford UP, 1987.

Morson 1994a — Morson G. S. *Introductory Study // Fyodor Dostoevsky: A Writer's Diary*. 2 vols / Tr. by K. Lantz. Vol. I. Evanston: Northwestern UP, 1994. P. 1–117.

Morson 1994b — Morson G. S. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven: Yale UP, 1994.

Morson 2002 — Morson G. S. *Conclusion: Reading Dostoevskii // The Cambridge Companion to Dostoevskii / Ed. by W. J. Leatherbarrow*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. P. 212–234.

Morson 2013 — Morson G. S. *Prosaics and Other Provocations: Empathy, Open Time, and the Novel*. Boston: Academic Studies Press, 2013.

Moser 1964 — Moser C. *Anti-Nihilism in the Russian Novel of the 1860s*. The Hague: Mouton and Co., 1964.

Moser 1982 — Moser C. *Dostoevsky and the Aesthetics of Journalism // Dostoevsky Studies*. 1982. Vol. 3. P. 27–41.

Moser 1985 — Moser C. *Stepan Trofimovič Verkhovenskij and the Esthetics of His Time // Slavic and East European Journal*. 1985. Vol. 29. P. 157–163.

Moser 1986 — Moser C. *The Brothers Karamazov as a Novel of the 1860s // Dostoevsky Studies*. 1986. Vol. 7. P. 73–80.

Murav 1992 — Murav H. *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels and the Poetics of Cultural Critique*. Stanford: Stanford UP, 1992.

Natov 1987 — Natov N. *The Ethical and Structural Significance of the Three Temptations in The Brothers Karamazov // Dostoevsky Studies*. 1987. Vol. 8. P. 3–44.

Neühauser 1972 — Neühauser R. *Observations on the Structure of Notes from Underground with Reference to the Main Themes of Part II // Canadian-American Slavic Studies*. 1972. Vol. 6. P. 239–255.

Neühauser 1974 — Neühauser R. *Romanticism in the Post-Romantic Age: A Typological Study of Antecedents of Dostoevskii's Man from Underground // Canadian-American Slavic Studies*. 1974. Vol. 8. P. 333–358.

Neühauser 1980 — Neühauser R. *The Structure of The Insulted and Injured // Forum International*. 1980. Vol. 3. P. 48–60.

Neühauser 1986 — Neühauser R. *The Brothers Karamazov: A Contemporary Reading of Book VI, "The Russian Monk" // Dostoevsky Studies*. 1986. No 7. P. 135–151.

Nilsson 1973 — Nilsson N. A. *Rhyming as a Stylistic Device in Crime and Punishment // Russian Literature*. 1973. Vol. 4. P. 65–71.

O'Toole 1981 — O'Toole E. M. Structure and Style in the Short Story: Dostoevsky's *A Gentle Creature* // F. M. Dostoevsky (1821–1881): A Centenary Collection / Ed. by L. Burnett. Essex: University of Essex Press, 1981. P. 1–36.

O'Toole 1982 — O'Toole E. M. Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story. New Haven: Yale UP, 1982.

Oats 1983 — Oats J. C. Tragic Rites in Dostoyevsky's *The Possessed* // Contraries: Essays. New York: Oxford UP, 1981. P. 17–50.

Orwin 2007 — Orwin D. T. Consequences of Consciousness: Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy. Stanford: Stanford UP, 2007. P. 45–58.

Paperno 1988 — Paperno I. Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior. Stanford: Stanford UP, 1988. P. 159–218.

Pascal 1977 — Pascal R. The Dual Voice (Free Indirect Speech and its functioning in the nineteenth-century European novel). Manchester: Manchester UP, 1977.

Passage 1982 — Passage C. E. Character Names in Dostoevsky's Fiction. Ann Arbor: Ardis Press, 1982.

Peace 1971 — Peace R. Dostoyevsky. An Examination of the Major Novels. Cambridge: Cambridge UP, 1971.

Peace 1981 — Peace R. The Enigma of Gogol. Cambridge: Cambridge UP, 1981.

Pedrotti 1965 — Pedrotti L. Jozef-Julian Sękowski: The Genesis of a Literary Alien. Berkeley: University of California Press, 1965.

Perlina 1985 — Perlina N. Varieties of Poetic Utterance: Quotation in *The Brothers Karamazov*. Lanham: UP of America, 1985.

Pervushin 1972 — Pervushin N. V. Dostoevsky's Foma Opiskin and Gogol' // Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes. 1972. Vol. 14, No 1: P. 87–91.

Peschio 2011 — Peschio J., Pil'shchikov I. The Proliferation of Elite Readerships and Circle Poetics in Pushkin and Baratynskii (1820s–1830s) // The Space of the Book / Ed. by Miranda Remnek. Toronto: University of Toronto Press, 2011. P. 82–107.

Peschio 2012 — Peschio J. The Poetics of Impudence and Intimacy in the Age of Pushkin. Madison: The University of Wisconsin Press, 2012.

Pike 1983 — Pike C. R. Formalist and Structuralist Approaches to Dostoyevsky // New Essays on Dostoyevsky / Ed. by M. V. Jones, G. M. Terry. Cambridge: Cambridge UP, 1983. P. 187–214

Pil'shchikov 1994 — Pil'shchikov I. On Baratynsky's "French trifle": *The Elysian Fields* and its Context." // Essays in Poetics. 1994. Vol. 19. No 2. P. 62–93.

Pomar 1983 — Pomar M. G. Aleša Karamazov's Epiphany: A Reading of 'Cana of Galilee' // *Slavic and East European Journal*. 1983. Vol. 27. P. 47–56.

Pomorska 1980 — Pomorska K. On the Problem of Parallelism in Gogol's Prose: *A Tale of the Two Ivans* // *The Structural Analysis of Narrative Texts: Conference Papers* / Ed. by A. Kodjak, M. J. Connolly, K. Pomorska. Columbus, OH: Slavica, 1980. P. 31–43.

Pope 1993 — Pope R. Peter Verkhovensky and the Banality of Evil // *Dostoevsky and the Twentieth Century: The Ljubljana Papers* / Ed. by M. V. Jones. Nottingham: Astra, 1993. P. 39–47.

Proctor 1969 — Proctor T. *Dostoevskij and the Belinskij School of Literary Criticism*. The Hague: Mouton, 1969.

Pukhachev 2010 — Pukhachev S. Kinesic Observations on Dostoevsky's Novel *Demons* // *The New Russian Dostoevsky* / Ed. by C. Apollonio. Bloomington: Slavica, 2010. P. 189–216

Remnek 1985 — Remnek M. *Russian Literary Almanacs in the 1820s and Their Legacy* // *Publishing History*. 1985. Vol. 17. P. 65–86.

Remnek 1999 — Remnek M. *The Expansion of Russian Reading Audiences, 1828–1848*. PhD Dissertation. Berkeley: University of California, 1999.

Remnek 2001 — Remnek M. "A Larger Portion of the Public": Fiction, Journals & Female Readers in the Early Reign of Nicholas I // *An Improper Profession: Women, Gender & Journalism in Late Imperial Russia* / Ed. by B. Norton, J. Gheith. Durham, NC: Duke UP, 2001. P. 26–52.

Reyfman 1999 — Reyfman I. *Ritualized Violence Russian Style: The Duel in Russian Culture and Literature*. Stanford: Stanford UP, 1999.

Rice 1974 — Rice M. Dostoevskii's *Notes from Underground* and Hegel's *Master and Slave* // *Canadian-American Slavic Studies*. 1974. Vol. 8. P. 359–369.

Rice 1985 — Rice M. *Dostoevsky and the Healing Art: An Essay in Literary and Medical History*. Ann Arbor: Ardis Press, 1985.

Romberg 1962 — Romberg B. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm: Lund, 1962.

Rosen 1958a — Rosen N. Breaking out of the Underground: The "Failure" of A Raw Youth // *Modern Fiction Studies*. 1958. Vol. 4. P. 225–239.

Rosen 1958b — Rosen N. Chaos and Dostoevsky's Women // *Kenyon Review*. 1958. Vol. 20. P. 257–277.

Rosen 1971 — Rosen N. Style and Structure in *Brothers Karamazov* // *Russian Literature Triquarterly*. 1971. Vol. 1. P. 352–365.

Rosenshield 1977 — Rosenshield G. Point of View and Imagination in Dostoevskij's *White Nights* // *Slavic and East European Journal*. 1977. Vol. 21. P. 191–203.

Rosenshield 1978 — Rosenshield G. *Crime and Punishment: The Techniques of the Omniscient Author*. Lisse: Peter de Ridder, 1978.

Rosenshield 1984 — Rosenshield G. The Fate of Dostoevskij's Underground Man: The Case for an Open Ending // *Slavic and East European Journal*. 1984. Vol. 28. P. 324–339.

Rowe 1974 — Rowe W. W. *Crime and Punishment and Brothers Karamazov: Some Comparative Observations* // *Russian Literature Triquarterly*. 1974. Vol. 10. P. 331–342.

Ruud 1982 — Ruud C. A. *Fighting Words: Imperial Censorship and the Russian Press, 1804–1906*. Toronto: University of Toronto Press, 1982.

Said 1975 — Said E. W. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books, Inc., 1975.

Saraskina 2010 — Saraskina L. I. Distortion of the Ideal: The Cripple in *Demons* // *The New Russian Dostoevsky* / Ed. by C. Apollonio. Bloomington: Slavica, 2010. P. 189–216.

Scanlan 1999 — Scanlan J. P. The Case against Rational Egoism in Dostoevsky's *Notes from the Underground* // *Journal of the History of Ideas*. 1999. Vol. 60. P. 549–567.

Scanlan 2002 — Scanlan J. P. *Dostoevsky the Thinker*. Ithaca: Cornell UP, 2002.

Scherr B. P. The Topography of Terror: The Real and Imagined City in Dostoevsky's "Besy" // *Dostoevsky Studies*. 2014. Vol. XVIII. P. 59–85.

Schmid 1984 — Schmid W. Three Diegetic Devices in Puskin's *Tales of Belkin* // *Language and Literary Theory* / Ed. by B. A. Stolz, I. R. Titunik, L. Dolezel. Ann Arbor: Papers in Slavic Philology. Vol. 5. 1984. P. 505–526.

Setchkarev 1965 — Setchkarev V. *Gogol: His Life and Works* / Tr. by Robert Kramer. New York: New York UP, 1965.

Shaw 1963 — Shaw J. T. The Problem of the Persona in Journalism: Puskin's Feofilakt Kosickin // *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists*. The Hague: Mouton & Co., 1963. P. 301–326

Shaw 1977 — Shaw J. T. Puskin's *The Stationmaster* and the New Testament Parable // *The Slavic and East European Journal*. 1977. Vol. 21, No 1. P. 3–29.

Slonimsky 1974 — Slonimsky A. *The Technique of the Comic in Gogol* // *Gogol from the Twentieth Century: Eleven Essays* / Ed. and tr. by R. A. Maguire. Princeton: Princeton UP, 1974. P. 323–274.

Sobel 1981 — Sobel R. *Gogol's Forgotten Book: Selected Passages and its Contemporary Readers*. Washington, DC: UP of America, 1981.

Stanzel 1984 — Stanzel F. K. *A Theory of Narrative* / Tr. by C. Goedsche. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

Steiner 2011 — Steiner L. *The Bildungsroman in Russian Culture*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

Sternberg 1978 — Sternberg M. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1978.

Stromberg 2012 — Stromberg D. The Enigmatic G-v: A Defense of the Narrator-Chronicler in Dostoevsky's *Demons*. *The Russian Review* 71 (2012). P. 460–481.

Sutherland 1977 — Sutherland S. R. *Atheism and the Rejection of God: Contemporary Philosophy and *The Brothers Karamazov**. Oxford: Blackwell, 1977.

Sutherland 1984 — Sutherland S. R. *Death and Fulfilment, or Would the Real Mr. Dostoyevsky Stand Up?* // *Philosophy and Literature* (Royal Institute of Philosophy Lecture Series). Vol. 16 / Ed. by A. P. Griffiths. Cambridge: Cambridge UP, 1984. P. 15–28.

Terras 1981 — Terras V. *A Karamazov Companion: Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1981.

Thaden 1987 — Thaden B. Bakhtin, Dostoevsky, and the Status of the “I” // *Dostoevsky Studies*. 1987. Vol. 8. P. 199–207.

Thomas 1982 — Thomas G. Aspects of the Study of Dostoevsky's Vocabulary // *Modern Language Review*. 1982. Vol. 77. P. 670–678.

Thompson 1991 — Thompson D. O. *The Brothers Karamazov and the Poetics of Memory*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Todd 1986 — Todd W. M. *To Be Continued: Dostoevsky's Evolving Poetics of Serialized Publication* // *Dostoevsky Studies*. 2014. Vol. 18. P. 23–33.

Todd 1986a — Todd W. M. *The Brothers Karamazov and the Poetics of Serial Publication* // *Dostoevsky Studies*. 1986. Vol. 7. P. 87–97.

Todd 1986b — Todd W. M. *Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions, Narrative*. Cambridge: Harvard UP, 1986.

Todorov 1990 — Todorov T. *Genres in Discourse*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

Toporov 1978 — Toporov V. N. *On Dostoevsky's Poetics and Archaic Patterns of Mythological Thought* // *New Literary History*. 1978. Vol. 9. P. 333–352.

Trahan 1983 — Trahan E. W., ed. *Gogol's Overcoat: An Anthology of Critical Essays*. Ann Arbor: Ardis Press, 1983.

Trahan 1996 — Trahan E. W. *The Possessed as Dostoevskij's Homage to Gogol: An Essay in Traditional Criticism* // *Russian Literature*. 1996. Vol. 24. P. 397–418.

Tynjanov 1975 — Tynjanov J. *Dostoevsky and Gogol* // *Twentieth-Century Russian Literary Criticism* / Ed. by V. Erlich. New Haven: Yale UP, 1975. P. 102–116.

Tynyanov 1979 — Tynyanov Y. *Dostoevsky and Gogol: Towards a Theory of Parody. Part 1* // *Dostoevsky and Gogol* / Ed. and tr. by P. Meyer and S. Rudy. Ann Arbor: Ardis, 1979. P. 101–118.

Valentino 2001 — Valentino R. S. *Vicissitudes of Genre in the Russian Novel*. New York: Peter Lang, 2001.

Van Der Eng 1971 — Van Der Eng J., Meijer J. M. *The Brothers Karamazov* by F. M. Dostoevskij // *Dutch Studies in Russian Literature*. Vol. 2. The Hague: Mouton & Co, 1971.

Vetlovskaja 1984 — Vetlovskaja V. E. *Alyosha Karamazov and the Hagiographic Hero* // *Dostoevsky: New Perspectives* / Ed. by R. Louis. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1984. P. 206–226.

Vinitzky 2006 — Vinitzky I. *Where Bobok is Buried: The Theosophical Roots of Dostoevskii's "Fantastic Realism"* // *Slavic Review*. 2006. Vol. 65. No 3. P. 523–543.

Vitalich 2009 — Vitalich K. *The Village Stepanchikovo: Toward a (Lacanian) Theory of Parody* // *Slavic and East European Journal*. 2009. Vol. 53. No 2. P. 203–218.

Vladiv 1979 — Vladiv S. B. *Narrative Principles in Dostoevskij's "Besy": A Structural Analysis*. Berne, Frankfurt, Las Vegas: Peter Lang, 1979.

Volgin 2010 — Volgin I. *Alyosha's Destiny* // *The New Russian Dostoevsky: Readings for the Twenty-First Century* / Ed. by C. Apollonio. Bloomington: Slavica, 2010. P. 271–286.

Walicki 1975 — Walicki A. *The Slavophile Controversy* / Tr. by Hilda Andrews-Rusiecka. Oxford: Oxford UP, 1975.

Ward 1986 — Ward B. K. *Dostoevsky's Critique of the West: The Quest for Earthly Paradise*. Waterloo, Ontario: Wilfried Laurier UP, 1986.

Wasiolek 1963 — Wasiolek E. *Aut Caesar, Aut Nihil: A Study of Dostoevsky's Moral Dialectic* // *PMLA*. 1963. Vol. 78. P. 89–97.

Wasiolek 1964a — Wasiolek E. *Dostoevsky: The Major Fiction*. Cambridge: MIT Press, 1964.

Wasiolek 1964b — Wasiolek E., ed. *Fyodor Dostoevsky: The Notebooks for *The Brothers Karamazov** / Tr. by E. Wasiolek. Chicago and London: University of Chicago Press, 1971.

Wasiolek 1968 — Wasiolek E., ed. Fyodor Dostoevsky: The Notebooks for *The Possessed* / Tr. by V. Terras. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

Warnock 1998 — Warnock J. Representing Reality: Readings in Literary Nonfiction. New York: St. Martins, 1998.

Weiner 1998 — Weiner A. By Authors Possessed. Evanston: Northwestern UP, 1998.

Weinstein 1978 — Weinstein M. A. The Prefaces to the Waverley Novels. Lincoln: University of Nebraska Press, 1978.

Wellek 1962 — Wellek R., ed. Dostoevsky: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1962.

Woodward 1981 — Woodward J. B. “Transferred Speech” in Dostoevskii’s “Vechnyi muzh” // Canadian-American Slavic Studies. 1974. Vol. 8. P. 398–407.

Woodward 1981 — Woodward J. B. The Symbolic Art of Gogol: Essays on His Short Fiction. Princeton: Princeton UP, 1981.

Yarmolinsky — Yarmolinsky A. Dostoevsky: His Life and Art. New York: Grove Press, 1957.

Zeldin 1978 — Zeldin J. Nikolai Gogol’s Quest for Beauty: An Exploration into His Work. Lawrence: Regents Press of Kansas, 1978.

Zholkovsky 1994 — Zholkovsky A. Rereading Gogol’s Miswritten Book: Notes on *Selected Passages from Correspondence with Friends* // Essays on Gogol: Logos and the Russian Word / Ed. by S. Fusso, P. Meyer. Evanston: Northern Illinois UP, 1992. P. 172–184.

Именной и предметный указатель

- Александр II 215
Александров В. Е. 39, 65, 73, 156,
161–162, 242
Андреева А. Н. 25, 236
Бакунин М. А. 100
Бальзак О. 103, 221
Бахтин М. М. 21, 68, 75–77, 100,
189, 197, 203, 207, 236
Белкин И. П. 15, 49–52, 72–73,
200, 203, 228, 235–237, 241, 243
Бердяев Н. А. 93
Беспокойство 38, 40, 45, 48–49,
66, 127, 209, 214, 216–217, 220,
223
Бестужев-Марлинский А. А. 101,
164, 232
Бицилли П. М. 236
Брамбеус, барон, см. также Сен-
ковский 66
Булгарин Ф. В. 28–32, 35–36,
39–40, 43, 49, 57, 233
Введение 14, 16–17, 21, 24, 26, 56,
77, 79, 96, 108, 113–115, 119–120,
122, 128–129, 133–137, 140, 146,
149, 151, 159, 163, 170, 176–177,
187, 196–201, 219, 225–226, 228,
230, 243
Ветловская В. Е. 202, 212, 221,
236–237
Виноградов В. В. 237, 240, 242
Водевиль 64, 69, 72, 138
Волгин И. 202
Волошинов Н. 207, 237
«Время» (журнал) 98–99, 112,
240
Вяземский П. А. 49
Герцен А. И. 40, 100, 233
«Кто виноват?» 40, 233
Гинзбург Е. И. 77, 239
Гоголь Н. В. 15, 37–40, 42–43,
45–49, 62, 64, 67, 79, 102, 123,
138, 151, 155–156, 212, 231, 233,
237, 239, 240, 242
«Вечера на хуторе близ Ди-
каньки» 15, 45–48, 203, 231
«Выбранные места из перепис-
ки с друзьями» 62
«Мертвые души» 37–38, 40,
42, 47–48, 151, 233
Голосовкер Я. 206, 237
Гончаров И. А. 57, 233
Григорович Д. В. 57
Григорьев А. А. 115, 241
Гроссман Л. П. 99, 202, 238

- Гюго В. 195, 213, 221, 233
«Последний день приговоренного к смерти» 195, 213, 233
- Давыдов Д. В. 101
- Данте А. 80
«Божественная комедия» 80
- Двухголосие 203, 207, 229
- Демин А. С. 15, 238
- Диккенс Ч. 157, 177
- Дискурс 12, 14, 21–26, 39–41, 49–50, 60, 73, 76, 78–79, 86, 96, 99–100, 104, 107, 112–113, 115–118, 121, 126, 128–129, 137–138, 140, 143–145, 152, 156, 158–159, 161–162, 167, 171–175, 178–179, 185–187, 190, 197, 201–203, 207–210, 212, 216, 218–219, 224–226, 228, 231
- Достоевский М. М. 61, 74, 98, 99, 112, 127
- Достоевский Ф. М. 7, 9–10, 12–21, 23–26, 41–43, 49–50, 55–102, 104–123, 126–129, 132–140, 142–146, 149–158, 160–161, 164–166, 169–212, 215–217, 219–234, 236–243
«Бедные люди» 56–59, 67, 74
«Белые ночи» 59
«Бесы» 4, 16–17, 19–20, 61–62, 136–140, 143–145, 149–153, 155–156, 159, 161, 163, 166–170, 184, 195, 222, 224–227, 238–242, 260
«Бобок» 7, 16, 19, 173–176, 198, 199, 242, 260
«Братья Карамазовы» 4, 10, 13–14, 16–17, 19–21, 26, 170, 181, 199–206, 209–212, 215–216, 220–223, 225–226, 229–230, 236–239, 249
«Двойник» 58–59, 237
«Дневник писателя» 16–18, 21, 26, 99, 170–172–176, 179–180, 184–186, 197–199, 215, 221, 225, 230–231
«Записки из Мертвого дома» 4, 10, 12, 16–17, 19–21, 60, 72, 74–77, 79–81, 83, 87–88, 93, 95–98, 113, 158, 174, 197, 222, 224–225, 228, 229
«Записки из подполья» 4, 16–17, 19–20, 42, 50, 74, 108–114, 116, 118–119, 121, 123, 127–128, 132–136, 140, 158, 174, 205, 225–229, 239
«Зимние заметки о летних впечатлениях» 16–17, 19–20, 98–100, 107–108, 175
«Игрок» 224, 226, 227
«Идиот» 16, 216
«Кроткая» 4, 16–17, 19–21, 175, 184–185, 187–188, 194–199, 226, 229, 196, 198, 238–240, 242–243
«Мальчик у Христа на елке» 16–17, 19, 171, 176, 178–179, 184, 198
«Мужик Марей» 19, 179, 180, 184
«Подросток» 170, 216, 224, 226–227
«Преступление и наказание» 16, 93, 205, 209, 216, 238
«Село Степанчиково и его обитатели» 16–17, 19–20, 60–64, 66–74, 97, 136–137, 146, 174, 224–227, 231, 234

- «Униженные и оскорбленные» 60, 98, 113, 224, 226
- Евангелие 87, 153
- От Иоанна 13, 14
- От Луки 139–140
- Екатерина II 29
- Женетт Ж. 14–15, 18–21, 27, 39, 43, 100, 201, 205–206, 219, 221–223, 231
- Золя Э. 221
- Идеализм, идеалист 79, 96, 110, 117, 119, 122, 135, 156, 166
- Ирвинг В. 43
- Ирония 33, 38, 54, 78, 88, 92–93, 102, 104, 126, 133, 135, 176, 222
- Кантемир А. 29
- Карамзин Н. Н. 101–102, 151, 234
- «Бедная Лиза» 151
- Караулов Ю. Н. 77, 239
- Карлова Т. С. 83, 239
- Кирпотин В. Я. 75, 80, 118, 126, 239
- Комизм, комическое 61–64, 106, 136, 138, 150, 155, 166
- Лермонтов М. Ю. 32–36, 40, 43, 49, 52–57, 72–73, 79, 87, 176, 203, 231, 234, 240
- «Герой нашего времени» 32–35, 49, 52, 54–55, 72–73, 106, 164, 203
- Лесажа А. Р. 26–28, 234
- «Жиль Блаз» 27
- Манипуляция 137
- Мариво П. 102–103
- Маска 21, 23, 48, 51, 100, 167, 216, 223
- Мораль, моралисты 34–35, 38, 83–86, 89–90, 93–94, 111, 132, 172, 179, 208, 210
- Нарежный В. Т. 26–28, 30–31, 36–37, 40, 43, 49, 235
- Некрасов Н. А. 175
- Неуверенность в себе 28, 30–31, 39–41, 56
- Нечаева В. С. 112, 240
- Нигилизм, нигилисты 155–156
- Николай I 31
- Одоевский В. Ф. 55–56, 235
- «Русские ночи» 55
- Пародист, пародия 124, 129, 135
- Первушин Н. В. 240
- Петр I 28, 121
- Петрашевы 165
- Победоносцев К. П. 209
- Повествователь (см. также рассказчик) 13–14, 16, 18, 23, 60, 64, 74, 83–84, 86, 107–108, 125–127, 132, 137, 139, 153, 178, 188, 192, 201, 208, 211, 216, 222
- После ссылки (период жизни Достоевского) 4, 16, 58, 60, 72, 114, 116, 136, 207, 229, 231
- Поэтика 78, 203, 236–238, 240, 242
- Предисловие 4, 7, 9–10, 14–28, 31–45, 47–57, 59–64, 66, 72–73, 79–84, 88–89, 99–103, 107–110, 112–115, 123, 127–128, 131–132, 134–137, 140, 146, 154–155, 157–158, 161, 169–171, 173–174, 176, 178, 180, 184–186, 188, 185–231, 243
- Пролог 13, 20, 22–24, 56, 108–110, 112, 116–117, 125, 128–129, 133, 135–136, 140, 158, 171, 210, 223, 228
- Протагонист 12, 59–60, 63, 73, 80, 93, 139, 224, 228

- Пушкин А. С. 15, 31, 43, 49–52, 57, 72, 79, 140, 203, 212, 228, 231, 235–237, 239–243
«Повести покойного Ивана Петровича Белкина» 15, 49–52, 72–73, 203, 228, 241, 243
- Разумный эгоизм 111, 117–119, 135
- Рамочное повествование 153, 183
- Рассказчик 9, 14, 18, 23, 39, 47, 50, 55, 60–71, 73, 78, 86–97, 110, 125, 136, 141–146, 152–168, 174, 186–197, 201–220, 226, 231
- Реймон У. 114
- Редактор (вымышленный) 12, 76, 122, 124–127, 129–130, 132, 136, 158, 174, 203, 212, 228
- Руссо Ж.-Ж. 53, 164
«Исповедь» 53
- Рылеев К. Ф. 164
- Салтыков-Щедрин М. Е. 57
- Сарказм 123
- Сатира 28–30, 62, 64, 68, 122, 142, 155, 164
- Сенковский О. И. 66
- Сибирь, сибиряки 12, 16, 20, 58, 73, 80–86, 88–94, 98, 164
- Сидоров В. А. 186, 198, 241
- Скотт В. 15, 43–45, 49–50, 72, 103, 142, 235, 243
«Айвенго» 43–45
- Ссылка 4, 16, 20, 57–58, 60, 70, 72, 87, 98–99, 114, 116, 134–135, 142, 156, 207, 229, 231
- Стейнбек Дж. 14
«Квартал Тортилья-Флэт» 14
- Степанов Н. Л. 236, 238–239, 242
- Страхов Н. Н. 111, 113
- Темплтон Л. 43–45, 50
- Террор, террористы 156, 159
- Тоичкина А. В. 80, 241
- Толстой Л. Н. 13–14, 40, 57, 99
- Топоров В. Н. 123
- Трагикомическое 148, 155
- Туниманов В. А. 93, 144, 165, 242
- Тургенев И. С. 40, 57, 151–152, 155, 166, 179
«Отцы и дети» 151, 155
«Первая любовь» 151–152, 179
- Тынянов Ю. Н. 64, 68, 242
- Фарс 62, 65, 67–69, 71, 136–138
- Флобер Г. 211
«Госпожа Бовари» 211
- Фольклор 12, 81
- Фурье Ф. М. Ш. 145, 157
- Хронотоп 21, 23–25, 116, 137, 141, 228
- Чернышевский Н. Г. 40–43, 118, 175, 235
«Что делать?» 40–42, 118
- Чехов А. П. 179
- Читатель 35–39, 42, 51, 70, 102–104, 127, 143, 150, 162, 176, 188, 191, 196, 204, 207, 214, 218, 224, 229, 243
- Чревовещание 108, 127, 135
- Шевырев С. П. 39
- Шифр (зашифровка, расшифровка) 77, 185, 190–191
- Шкловский В. Б. 76–77, 242
- Эпиграф 25, 136, 139–140, 153–154, 169, 210–211, 219
- «Эпоха» (журнал) 98, 112, 115–116, 127, 135, 226, 240
- Apollonio С. 243, 249, 255–256, 258
- Belknap R. L. 123, 244
- Blackmur R. P. 15, 235, 244–245

- Bojanowska E. M. 37, 245
 Booth W. C. 18, 245
 Braun M. 201, 245
 Cohn D. 207, 246
 Cravens C. 164, 246
 Debreczeny P. 246
 Dowler W. 184, 246
 Eliot C. W. 15, 235
 Emerson C. 244
 Fanger D. 33, 62, 236, 240, 247
 Fitzgerald G. D. 141, 144, 156, 161, 163, 247
 Forrester J. 247
 Frank J. 63, 67, 87, 99, 111, 113, 115, 117, 121–122, 127, 133–134, 154–155, 161, 165, 202, 204, 247
 Franklin S. 76, 247
 Frazier M. 66, 247
 Fusso S. 72, 247–248, 259
 Greshman H. S. 15, 235
 Gutsche G. J. 247–248
 Hingley R. 248
 Holland K. 138, 170, 248
 Holquist M. 134, 175, 244, 248
 Iakubova R. 138, 249
 Isenberg C. 61, 115, 128, 134, 151–153, 187, 249
 Jackson R. L. 76, 80, 110, 128, 171, 184, 196, 244–245, 249–250
 Janda L. A. 249
 Jones J. 112, 139, 146, 198, 249
 Jones M. 244, 246, 249, 254–255
 Khagi S. 105, 250
 Kleespies I. 102, 250
 Leatherbarrow W. J. 250, 253
 Leighton L. G. 247–248
 Lewin J. E. 248
 Lounsbery A. S. 40, 168, 250–251
 Maguire R. A. 256
 Martinsen D. A. 105, 156, 166, 251
 Matlaw R. E. 110, 134, 251
 McCracken-Flesher C. 43, 251
 Meijer J. M. 210, 251, 258
 Milne L. 244
 Mirsky D. S. 77, 252
 Monas S. 31, 252
 Moore G. 143, 162, 252
 Morson G. S. 63, 75, 111, 120, 123, 133, 170, 172, 252–253
 Natov N. 166, 241, 253
 Paperno I. 41–42
 Pascal R. 108, 207–209, 211–212, 254
 Peschio J. 31, 33, 51, 254
 Pike C. 76, 254
 Pope R. 136, 255
 «Prefaces to the Waverley Novels by Sir Walter Scott» 234
 Said E. 13, 256
 Scanlan J. P. 111, 118–119, 256
 Slonimsky A. 62, 256
 Sobel R. 62, 256
 Stromberg D. 148, 166
 Terry G. M. 246, 249, 254
 Thompson D. 202, 250, 257
 Todd W. M. 31, 204, 221, 257
 Trahan E. W. 155, 257
 Valentino R. S. 142, 258
 Vitalich K. 63, 258
 Vladiv S. B. 141, 144, 258
 Warnock J. 76
 Weiner A. 139, 160, 162–163, 239, 259
 Weinstein M. A. 15, 235, 259
 Whitworth K. B. 15, 235
 Yarmolinsky A. 200, 259
 Young S. 244
 Zholkovsky A. 62, 68, 259

Содержание

Слова благодарности	9
Введение	12
Глава 1. Образцы предисловий в русской литературе	26
I. Аутентичные авторские предисловия	26
II. Фикциональные авторские предисловия	43
III. Фикциональные аллографические предисловия ...	49
Глава 2. Первые произведения Достоевского, написанные после ссылки	58
I. «Село Степанчиково и его обитатели»	60
II. «Записки из Мертвого дома»	72
Глава 3. Игра с авторскими идентичностями	98
I. «Зимние заметки о летних впечатлениях»	100
II. «Записки из подполья»	108
Глава 4. Чудовища бродят по тексту	136
I. «Бесы»	136
II. Рамочный нарратив	149
III. Третье повествование	155

Глава 5. Введения в новом контексте	170
I. «Бобок»	173
II. «Мальчик у Христа на елке»	176
III. «Мужик Марей»	179
IV. «Кроткая»	185
Глава 6. Обеспокоен до конца	200
I. «Братья Карамазовы»	200
II. Свободная косвенная речь	203
III. Диалог авторов	213
Заключение	224
Источники	233
Библиография	236
Именной и предметный указатель	260

Научное издание

Льюис Бэгби
ПЕРВЫЕ СЛОВА:
о предисловиях Ф. М. Достоевского

Директор издательства *И. В. Немировский*

Ответственный редактор *И. Знаешева*

Дизайн *И. Граве*

Редакторы *М. Булаева, И. Знаешева, Г. Князев*

Корректоры *Г. Князев, А. Нотик*

Верстка *Е. Падалки*

Подписано в печать 30.03.2020.

Формат издания 60 × 90 1/16. Усл. печ. л. 17,0.

Тираж 500 экз.

Academic Studies Press
1577 Beacon Street, Brookline, MA 02446 USA
<https://www.academicstudiespress.com>

ООО «БиблиоРоссика».
190005, Санкт-Петербург, 7-я Красноармейская ул., д. 25а

Эксклюзивные дистрибьюторы:

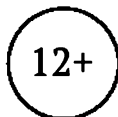
ООО «Караван»

ООО «КНИЖНЫЙ КЛУБ 36.6»

<http://www.club366.ru>

Тел./факс: 8(495)9264544

email: club366@club366.ru



*Знак информационной продукции согласно
Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ*