

«СМЕШНОЙ» ЧЕЛОВЕК Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ЖАНРОВОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ ТЕКСТА

Анотація.

Текст Ф.М. Достоевського «Сон смішної людини» розглядається в жанровому форматі притчі-параболи. Семантичний потенціал «Сну» окреслюється через формально-змістовну цілісність: з визначальною матрицею двійництва як пародійного ключа, а також у потрійному онтологічному векторі «сон – смерть – оновлення». Зокрема, інтертекстуальні конотації фокусуються у вимірах «сакрохронотопу». Тема розкривається у світлі оновленої практики сприйняття літературних текстів, що дозволяє продуктивно модифікувати жанрову оптику.

Ключові слова: Ф.М. Достоевський, рецепція, жанровий формат, притча-парабола, інтертекстуальність, телеологія образу, «смішна» людина.

Аннотация.

Текст Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека» рассматривается в жанровом формате притчи-параболы. Семантический потенциал «Сна» очерчивается через формально-содержательную целостность: с матрицей двойничества как пародийного ключа, а также в тройном онтологическом векторе «сон – смерть – возрождение». В частности, интертекстуальные коннотации фокусируются в измерениях «сакрохронотопа». Тема раскрывается в свете обновленной практики восприятия литературных текстов, позволяющей продуктивно модифицировать жанровую оптику.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, рецепция, жанровый формат, притча-парабола, интертекстуальность, телеология образа, «смешной» человек.

Summary.

Text by F. Dostoyevsky «The Dream of a Ridiculous Man» is analyzed in the genre format of the parable-parabola. The semantic potential of the “Dream” is defined through the formal and contents integrity: defining a matrix of duality as a parody key, as well as in triple ontological vector «dream – death – renewal». In particular, intertextual connotations focus in dimensions of the «sacrochronotope». The theme is developed in the light of the new practice of literary texts perception that allows productive modification of the genre optics.

Key words: F.M. Dostoyevsky, reception, genre format, parable-parabola, intertextuality, teleology of the image, «ridiculous» man.

Вне всякого сомнения, «Сон смешного человека» следует считать ключевым для глубокого понимания жизненного, литературного и духовного опыта писателя последнего периода. Этот текст не только обостряет наше восприятие событий, связанных с личной духовной историей художника. Вписываясь в модель любого из последних сочинений писателя, он несет особую нагрузку в аспекте поэтики жанра. Так, например, сказанное А. Ковачем о романе «Бесы» полностью отражено и в тексте «Сна»: «Идейная конфронтация Ставрогина и Тихона раскрывает перед нами метапоэтику раздвоения [...] с ее основными, характерными для Достоевского чертами. Во-первых, четко обозначается «внутренний», психологический и «умственный» характер этого явления; во-вторых, подчеркивается его роль катализатора аксиологической проблематики, постановки морально-философских идей; наконец, в третьих, раскрывается его «техника» и используемые Достоевским приемы фантастического: двойник – как *я* и *не я*; колебания между реальным и сверхъестественным (образ дьявола); фантастическое как средство психологического и художественного реализма» [11: 110–111]. Румынский славист обращает внимание и на выразительно своеобразную архитектурную практику авторского письма, говоря о том, что «социально-психологический и философский уровни, фантастический, в том числе мифологический, и культурно-литературный пласты выступают как самостоятельные, четко различимые планы произведения, неизменно оставаясь, однако, ипостасями центрального литературного мотива. При этом поэтика раздвоения предполагает обнажение условности фантастического на авторском уровне и использование техники колебания между реальным и воображаемым на уровне героя» [там же]. Нетрудно увидеть, что это замечание о поэтике «Бесов» полностью справедливо и в отношении «Сна смешного человека».

Итак, особого внимания заслуживает тот звеньевой рецептивный момент интеракции (по В. Изеру: погружение в глубину текста), который не только лишь соединяет автора и читателя в некую коммуникативную пару, но одновременно становится важнейшим посредником между ними.

В качестве такого звена и следует полагать жанр. Автору с читателем не менее важно «встретиться» в жанре, нежели в соответственном понимании какого-либо исторического явления или какой-либо художественной детали. Именно рецептивные ошибки и погрешности в определении жанровой формы чаще всего заканчиваются полным отчуждением от текста, перекрывают доступ к восприятию его узловых идей.

В настоящее время особая роль в прочтении текста закреплена за понятием «горизонт ожидания» – терминологическая синтагма, которую, позаимствовав ее у К. Мангейма, широко использовала школа рецептивной эстетики Х.-Р. Яусса и В. Изера, вкладывая сюда, прежде всего, идею обязательного уяснения разницы между опытом самого автора и собственным опытом последующих поколений его читателей. Этим и определяются любые «повествовательные стратегии», возникающие индивидуально и «генерирующие значения текста» [18: 5], по-разному интерпретируемые каждой новой рецепцией, что следует помнить в литературоведческой практике.

В этом смысле мы хотим еще раз обратить внимание на *притчу* Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека», помещенную им в апрельском выпуске «Дневника писателя» за 1877 г. [6: 104–119]. По утверждению В.А. Туниманова, ее не заметила и не прокомментировала «современная Достоевскому критика», кроме «одного незначительного отклика» [6: 406]. Однако на сегодня о ней уже сказано как много верного, так и немало противоречивого. И на сегодня этот текст в различных аспектах интерпретирован многократно.

Особым моментом следует считать тот факт, что семантический потенциал «Сна» выходит далеко за пределы возможностей сугубо литературной рецепции, он рассмотрен даже суицидологами. Так, В.С. Ефремов как ученый-психиатр, найдя определенную аналогию между мыслями Сенеки, высказанными им в «Нравственных письмах к Луцилию», и рассуждениями героя Достоевского, авторитетно настаивает на следующем: «Не вызывает сомнений (по крайней мере, у меня лично), что описанные древнеримским философом и Достоевским переживания о том, что все стало “все равно”, а жизнь кажется уже “не нужной”, носят экзистенциальный, а не клинический характер и не имеют никакого отношения к психиатрии. Это в первую очередь духовный кризис, а не душевная бо-

лезнь» [7: 371]. Сказанное должно иметь значение и для определения допустимого контура нашего рецептивного горизонта.

Не случайно и то, что эта работа удостоилась также оценки выдающегося писателя-богослова прп. Иустина (Поповича), автора двух отдельных исследований о Достоевском, написанных еще в начале 30-х гг. прошлого столетия [9: 202–205]. Случай «Сна» богослов перенес на самого автора: «Достоевский, озлобленный мятежник и ожесточившийся богоборец, принял мир, нашел в нем смысл и вечную ценность, и, таким образом, достиг высшей полноты жизни. Все дикие атеистические сомнения, все опустошающие анархические стремления, все самоубийственное расположение духа, все это отступило и закончило свое существование. [...] Некогда самый отчаявшийся из отчаявшихся исполнил свою беспокойную душу божественной гармонией, невиданной красотой, непреходящей истиной, всепобеждающей любовью» [9: 204]. Эти слова также убеждают в том, что перед нами наполненная самым первостепенным христианским содержанием притча, а это выводит наше внимание за пределы реалистического письма.

В аспекте своих жанровых характеристик, за исключением характеристики М.М. Бахтина, который первым, как известно, подчеркнул, что именно Достоевский творит «принципиально новую форму художественного видения человека» [2: 97], и отнес этот текст к ярким образцам мениппеи [2: 252–263], «Сон смешного человека» в дальнейшем почти не рассматривался специально в аспекте своей жанровой природы, хотя это должно было бы быть первым шагом любых рецептивных стратегий.

После развернутого анализа М. Бахтина именно указанный фрагмент «Дневника писателя» комментировался литературоведами в этом плане крайне противоречиво и условно. Чаще всего, помимо Бахтина, как правило, в основном принято ссылаться на работы Н.И. Пруцкова, В.Н. Белопольского, Т. Касаткиной, И.Р. Ахундовой [7: 369]. Не случайно С. Жожикашвили, очерчивая контуры достоевсковедения, сложившиеся к концу XX ст., цитировал как «общее место» реплику Ю. Карякина о том, что «“Критики и литературоведы” проглядели “Сон смешного человека”» [8].

Вопрос о жанровой природе «Сна смешного человека» является для литературоведческой рецепции большим искушением. Тут как бы авто-

матически появляется соблазн отнести ключевой фрагмент текста (образ безгрешного общества) к утопии и тем самым упростить все донельзя. Относительно так называемых литературоведческих «общих мест» типа «“Сон смешного человека” рассматривается как выражение общественного идеала автора» [8] ирония комментатора, бесспорно, правомочна. К примеру, в статье В. Сердюченко образ счастливого общества, созданный Достоевским, сопоставляется с известной главой «Четвертый сон Веры Павловны» из романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?», оба примера называются «двумя наиболее значительными в русском XIX столетии художественно-литературными утопиями», где выражены «представления об окончательном и завершенном человеческом абсолюте, о человечестве «после истории» [16]. Но это всего лишь на первый взгляд.

Наиболее значимую работу над текстом в свое время провел В.А. Туниманов, составляя комментарий и примечания к «Сну» для академического тридцатитомника [б: 396–408]. Он подробно рассмотрел совмещение текста Достоевского с «фантастическим» наполнением и, опираясь на значимые литературоведческие разыскания, указал на его непосредственные соприкосновения, реминисценции, заимствования и аналогии с практикой письма Пушкина («Пиковая дама»), Гоголя («Записки сумасшедшего»), Гофмана («Кот Мурр»), По («Месмерическое откровение», «Повесть скалистых гор», «Черный кот»), Ш. Нодье («Жан Сбогар») и, безусловно, Сервантеса («Дон-Кихот»). В схолиях также было сказано о большом значении философских рассуждений Н.Н. Страхова (статья «Жители планеты», включенная автором в книгу «Мир как целое») (см. об этом [б: 400]) и о глубоком впечатлении, произведенном на Достоевского мистическими фантазиями Сведенборга (книга «О небесах, о мире духов и об аде») [б: 401-402]. Подчеркивалось и то, что «идеал «смешного человека» близок основному завету «нового христианства» Сен-Симона» [б: 406]. Наконец, мотив самоубийства, использованный Достоевским в «Сне», комментатор академического тома вписал в контекст всего творчества автора. Как вывод здесь звучит следующее: «Универсальность сна (“предания всего человечества”) позволяет в литературные и идейные источники рассказа зачислить почти всю старую и новую европейскую литературу. С большей определенностью можно, однако, говорить об одном литературном произведении как настоящем лите-

ратурном “источнике” – “Дон-Кихоте” Сервантеса» [6: 403–404]. Таким образом, разбирая «Сон смешного человека» преимущественно в контексте преломления своеобразного «поля идей», даже академический комментарий, по сути, не освещает проблему его жанровой природы.

Сегодня, в свете обновленной практики восприятия литературных текстов, этот непростой вопрос должно рассмотреть заново, поскольку уже имеют место попытки переформатировать реальные контуры его жанровой специфики, например, отнести текст к образцам мифотворчества истории [5]. В последнем случае утверждается, что Достоевский «совершенно уходит из истории, он не историчен, а мифологичен» [5: 52]. Эта звучная энтимема О. Донских достаточно условна. В указанном значении жанровый формат, применявшийся классиком, очень точно комментируется А. Ковачем [12: 42–45]. Отрицая прямую связь между действительностью и жанром, он отмечает, что «исключительное, фантастическое – как и обыденное или банальное – может виртуально получить художественную ценность, но она не является их имманентным свойством; решающими остаются ценностные критерии художественности» [12: 45].

В первую очередь, жанровая идентификация какой-либо художественной целостности обретает практический смысл именно для воспринимающего сознания. И собственно в этой плоскости возникает большинство всевозможных литературоведческих мифов и порождаемых ими казусов, если исследователь находится в плену собственной идеи. В данном случае стоит обратить внимание на вышеупомянутый тезис о принципиальной «внеисторичности» писателя. Он не просто спорен, он является очевидным заблуждением. О Достоевском утверждается следующее: «В его романах история отсутствует *в принципе* (авторское подчеркивание! – О.Ч.). Он не только не упоминает об исторических событиях, но и не интересуется ими. Его внимание всегда устремлено на человека. Человека вообще. Человека вне истории. А это и есть мифология» [5: 51]. Этим объясняется и сомнительность представленной авторской версии жанрового прочтения собственно «Сна». Отношение русского классика к историческому времени было более чем активным, в чем может убедить как углубленный текстологический анализ самих текстов его романов, так и широкая переписка времен их написания, а также публицистика

«Дневника писателя», в контексте которой и размещается «Сон смешного человека» [17]. Отрицать в его романах исторический фон – означает прочитать Достоевского в искривленном рецептивном формате. Об историческом чутье Достоевского говорилось многократно. Так, некогда П.В. Палиевский подчеркнул способность Достоевского извлекать из фактов особые художественные возможности, видя «их художественную возможность уже в том, «что они факты» – какое-то особое писательство, отчасти фантастическое, наступление художественного смысла изнутри самого материала» [15: 132]. Его тексты не изображают историю, поскольку буквально погружены в нее. Все, что там происходит – происходит не «где-то там», а именно в России или каком-либо из Европейских мест соответствующего времени.

Так как сложившаяся ситуация в жанровых трактовках «Сна» нуждается в современных уточнениях, воспользуемся интересными предложениями Игоря Набитовича, связанными с его размышлениями о так наз. «библейском глокализме» [14]. Автор обращает внимание на те пронизывающие определенный культурный материал качества, которые способствуют его устойчивой и продолжительной жизнедеятельности. Такое замечается в отношении фронтального воздействия на культуру священных книг, что, по-сути и означает «глокализм». Исходя из понимания Библии как «многопланового и многоаспектного *сакрохронотопа*» [14: 73], ученый предлагает нам новый термин, аргументируя его полезность недостаточной полнотой охвата всей литературной истории при помощи только таких интерпретативных измерений, как литературная традиция (компаративное измерение), типология или интертекст. Важное значение в концептуализации предложенной им идеи «библейского глокализма» придается канону, т.к. с его помощью «осуществляется сужение предыдущей традиции», очищенной от всего второстепенного и малозначительного [14: 75]. И, конечно, особенно выделяется такая концептуальная составляющая, как введенные М. Бахтиным понятия «большого времени» и «большого диалога» или же «диалога в большом времени» [14: 78].

В частности, библиейский глокализм трактуется И. Набитовичем как явление парадоксальное, одновременно содержащее в себе как широту аналитической перспективы, так и «библейское ядро-зерно» («элемент-

интерпретант», т.е. заимствованный из Библии как целостного макроинтерпретанта образ, мотив, сюжет, аллюзия и т.п.). За счет этого и могут возникать «новые художественные смыслы, их трансформация и развитие на различных типологических уровнях – генологическом (жанровом), морфологическом, тематическом, стилевом, поэтологическом» [14: 75-76]. Вывод исследователя о том, что библейский глокализм стереоскопически расширяет «горизонты перспектив изучения возвратно-диахронической “траектории творческого процесса” отдельных образов, мотивов, целых текстовых массивов и обозрения литературного процесса в разных культурных эпохах» [14: 79] весьма импонирует как методологически плодотворный. Поскольку там, где речь идет о явном или скрытом присутствии Библии, нам предложено в любом случае иметь в виду всю вытекающую отсюда сложность траектории от замысла к воплощению, а также от воплощения к рецептивной реализации (включая и критические интерпретации).

В случае взятого нами текста Достоевского мы имеем дело именно с такой творческой ситуацией, т.к. присутствие Библии можно отмечать абсолютно на всех уровнях «Сна» как целостной структуры, как бы настойчиво нас не призывали отгородиться от этого фона в сторону некоей «всеобщности», или даже, как это предложено Жаком Катто, полной отчужденности от «христианского элемента», поскольку, по мнению этого исследователя, в данном случае перед нами всего лишь «языческая мечта о счастье и человеческой любви без Бога, это ворота вечности, которые распаивает художник для своих героев» (цит. по [12: 198–199]).

В отношении «Сна смешного человека», где наличествует на самом-то деле множество почерпнутых из Библии сюжетно-образных и идейных элементов, научная среда по-прежнему остается верной тенденции каким-то образом тематически «расплетать» этот крепкий сплав идей и форм на отдельные частности. Отмечая, как правило, всю сложность исследовательской задачи, отслеживают, например, художественную функциональность темы сновидения и, более того, со ссылкой на юнговский архетип, в данном случае даже возводят эту тему едва ли не в статус своеобразного имитатора жанровой формы [3]. В другом случае автор, воспользовавшись поводом поразмыслить в первую очередь о коммуникативных стратегиях этого текста (правда, упустив из виду такой важный

бахтинский критерий как «диалог в большом времени»), не может не подчеркнуть, что «герой рассказа, он же – автор-повествователь, рассуждает на глобальные морально-этические темы, адресуясь как бы ко всему человечеству и сообщая своей *исповеди* (курсив мой – О.Ч.) характер нравственного поучения» [13: 49]. Примеров такого рода «сужений» может быть значительно больше, и каждый из них в своем тематическом векторе по-своему размыкает очерченную текстом Достоевского линию «горизонта ожидания».

Пожалуй, наиболее чутко жанровая природа «Сна смешного человека» (в связке с «Кроткой») была в свое время, хотя и вскользь, отмечена Н.В. Кирдань. Рассматривая также свой отдельный вопрос, исследователь в перспективе хронотопа попутно отмечал «необычность в жанровом отношении» [10: 55] названных текстов, отсутствие внимания у большинства исследователей именно к этой теме. Подхватив идеи С. Мацкевича (о «космической высоте») и Р.Я. Клейман (о «мотиве мироздания») как определяющие для понимания творчества Достоевского, автор развивает мысль о том, что «мироздание входит в творчество Достоевского не как мотив, а как органически присутствующее в каждом моменте писательского мышления и творческого выражения Бытие, что и определяет своеобразие жанров писателя» [10: 56]. То, что именуется «романами Достоевского», Н.В. Кирдань также переводит в ряд «особого жанрового явления» именно в сравнении с «фантастическими рассказами» писателя, в которых исследователь справедливо видит еще и «особый поэтический ряд» [там же].

Наконец, вернемся и к такому важному современному вектору, как проблема восприятия текстов Достоевского. В 80-е гг. прошлого века отдельные тексты русского классика стали изучаться сторонниками теории рецепции. Одна из первых работ такого плана содержала в себе абсолютно по-иному, чем прежде, сформулированную задачу, обозначенную как изучение «метода воздействия на читателя» в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» [19]. Ф. Ваннер, ее автор, утверждал, что роль читателя осознанно учитывалась Достоевским как важнейший элемент функциональной структуры этого текста – на что указывают множественные «открытые элементы» (замалчивания и недоговоренности), которые порождают тот тип повествования, где действует целый комплекс

взаимоотношений: между повествователем и публикой, повествователем и автором, повествователем и действительностью. Исследователь наименовал подобную стратегию текста «игрой Достоевского с читателем», т.к. автор в данном случае постоянно «перенастраивает читателя» своими подсказками, проблемами, суждениями, разнообразием композиционно-архитектонических элементов и т.п. Называя, в частности, спор читателя с текстом «Братьев Карамазовых» и, в связи с этим, предполагаемое разнообразие возможных интерпретационных версий имманентными свойствами романа, Ваннер указывает на заведомо «не полную, разбалансированную идентичность» самого Достоевского как «автора» и «фиктивного повествователя» [19: 80–83]. Эти наблюдения по справедливости можно также распространить на большинство других текстов писателя, в том числе, безусловно, и на «Сон смешного человека», где это самое разнообразие возможных интерпретационных версий проявляет себя в наличии очевидных разногласий литературоведческих трактовок. Но если принять, что в жанровом отношении читатель имеет дело с притчи-параболой, тогда многообразие трактовок и не должно нас удивлять, поскольку именно оно становится жанровым условием рецепции. Безусловно, никто не в силах отнять у читателя право на интерпретацию, но лучше все же держаться поближе к правде самого текста, соответствующей его истинной жанровой природе, нежели следовать логике обычных умозрительных схем.

Семантический формат притчи-параболы (ее *значение*) предусматривает наличие некоего мистического круга – т.е. того, что выводит читателя за пределы усвоенного текста, в зону «особого напряжения» – рецептивной интерпретации его скрытого смысла. И, безусловно, тут следует обратиться в первую очередь к древнейшим толкованиям притчевого жанра – библейским. Не следует забывать многочисленных старозаветных и новозаветных подсказок относительно сложности восприятия притч (например, моление из Псалтыри – Псалом Давида 48.5: «приклони в притчу ухо мое...»). Особое значение имеет для нас тот евангельский эпизод, где Христос, всегда Сам поучавший притчами (ибо через них открываются, как Он говорит своим апостолам, «тайны Царства Небесного» (Мф 13:11)), дает в пример притчу о Сеятеле (Мф 13, 3-8, 18-23). Поясняя своим ученикам, почему Он не говорит своим слушателям

ничего прямо, Спаситель подчеркивает, что зерно (слово) не всегда способно дать урожай, и если даже оно падает на хорошую почву, то урожай все равно будет получен разный; «так что иной приносит плод во сто крат, иной в шестьдесят, а иной в тридцать» (Мф 13:23). В притче для реципиента главное жанровое условие заключается в том, чтобы помнить, что настоящий смысл здесь следует искать не столько в самом тексте, сколько в том скрытом значении, стоящем за ним, которое рецептивное сознание воспроизводит самостоятельно.

Рассмотрим, что изменяется в нашем конечном восприятии «Сна смешного человека», если мы будем прочитывать его не как некую специфическую версию реалистического письма, фрагментированную утопической заставкой, а именно как выразительный образец притчи-параболы (в общих чертах вопросы, связанные со спецификой обоих компонентов данной формы, в недавнее время были представлены Ю. Клыбьюком [11]). Как притча – указанная форма в первую очередь способна функционировать вне теснящих рамок какого-либо определенного литературного метода, как парабола – она должна содержать в себе идею преображенного возврата к началу. «Сон смешного человека» очень ярко соответствует этим двум жанровым условиям.

Параболическая двухчастность является в целом не только ведущим композиционным принципом архитектоники этого текста, но также доминантой всех других его измерений, его главным рецептивным ключом. Так, образом несчастной девочки движется весь нарративный контрапункт – от начала и до самой последней фразы («А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!»); мироздание отражается в параметрах двух звезд (наше Солнце-1 и Солнце-2), бытие общественное – в образах Земного Рая (утопия) и земного ада (дистопия), бытие человеческое – в параметрах двух коннотаций (*Я* и *Они*) и двух состояний (реальность – сон – пробуждение к реальности) и т.д... По-сути, добро и зло, сердце и рассудок, вера и безверие, нормальное и ненормальное оказываются здесь версиями одной и той же последовательно раскрывающейся идейной антиномии. Таким образом, на всех уровнях стиля здесь напряженно вибрирует известная полифония Достоевского, хотя из этого вовсе не следует, что перед нами образец реализма.

В данном случае парабола порождает и своеобразную симметрическую конструкцию повествования, состоящую из пяти небольших частей. В первую очередь, обращает на себя внимание, что именно третья, центральная из таких главок, как условное средоточие всей симметричной композиции, описывает состояние между двумя крайними полярностями: от страшнейшего из грехов (самоубийство героя) до изображения общества абсолютной безгрешности. Однако было бы ошибкой принять этот момент за «оптический фокус» всего повествования, т.к. у этого центрального фрагмента есть и свой, еще более сжатый «центр», каковым является некое двоящееся существо: именно сам «смешной человек», в сопровождении «какого-то темного и неизвестного существа» – то ли своей тени, то ли ангела-хранителя, то ли демона – пересекающий запредельность. Именно этот «второй» является важнейшей загадкой текста, тем самым «развенчивающим двойником» (по терминологии Бахтина) смешного человека, на котором следует остановить внимание в первую очередь.

Этот «второй» образ позволяет рассмотреть практически все еще не разрешенный вопрос о герое: что такое в этой параболической притче «смешной человек»? С. Аверинцев, уделив особое внимание специфике притчевого персонажа, подчеркивал, что действующие лица в притче «как правило, не имеют не только внешних черт, но и «характера» в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора» [1: 362]. Такое совершенно невозможно сказать о герое Достоевского.

В целом, ключевым моментом в восприятии этого текста может быть замечание М. Бахтина о «пародирующих двойниках» Достоевского, порожденных карнавальской традицией («Пародирование – это создание развенчивающего двойника, это тот же «мир наизнанку» [2: 216]). Бахтин был убежден и настойчиво подчеркивал, что «почти каждый из ведущих героев романов имеет по нескольку двойников, поразному его пародирующих; для Раскольникова – Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогина – Петр Верховенский, Шатов, Кириллов, для Ивана Карамазова – Смердяков, черт, Ракитин». Нельзя пропустить и следующий настойчивый акцент ученого: «В каждом из них (то есть из

двойников) герой умирает (то есть отрицается), чтобы обновиться (то есть очиститься и подняться над самим собою)» [там же]. Это замечание напрямую соотносится со «Сном смешного человека», где обозначенная дихотомия проявляет себя не только на уровне персониферы или на уровне ритмико-композиционных элементов (как показали расчеты М. Гиршмана [4]), структурирующих практически симметрическую композицию (что само по себе уже выступает определенным жанровым признаком), но и на всех иных. Остается лишь повторить безупречно справедливое обобщение А. Ковача: «Спектр *гармонии/дисгармонии* и сам концепт художественности неизмеримо раздвигают пределы поэтики Достоевского» [12: 45].

У Достоевского Смешной человек пародирует сам себя: «темное и неприятное существо», которое его сопровождает во сне, и есть он сам. Смешон ли этот «смешной человек», или же, как старинная поговорка говорит, – «иной смех плачем отзывается»? С начала и до конца повествования (в данном случае эти композиционные элементы совпадают в параболе) он остается безысходно посторонним, полностью чужим всему миру, по его мнению – одиноким обладателем истины, и этим определяется его сущность. Главная формула его мироощущения высвечивается в зачинном речитативе – девятикратном повторении антиномии «я» и обобщенные «они», которую открывает текст:

Не что иное, как эта заведомая отчужденность от людей, обида на то, что в их глазах, да и в своих он не иначе как «смешон», отдают героя притчи во власть необузданной гордости. Очень важно отметить, что в нарративе повествователя эти два качества – «смешон» и «горд» – так слились, что для читателя остается не совсем понятным, какое именно из них определяется в конечном счете как «ужасное качество». Этот фрагмент текста вызывает чувство суггестивной неясности.

Вероятно, следует признать, что для Достоевского объектом наблюдения становится в первую очередь бытие сознания, а не события жизни этого персонажа – о них почти ничего и не сказано, за исключением упоминания об университетской учебе в прошлом, о встрече с приятелями, о каморке на пятом этаже доходного дома, где он обитает, и, наконец, о знаменательной встрече с несчастной девочкой. Все эти пункты весьма продуктивны для творческого восприятия: обыватели Стрючки, соседи

– пьяная компания и несчастная вдова с детьми («всю ночь трясутся от страха и крестятся»), наконец, беда с мамой самой девочки – за всем этим следует предполагать возможности активного рецептивного разветвления сюжеттики.

Но именно жизнь сознания так наз. «смешного человека» становится основной движущей силой всего повествования. Здесь рассудок становится главной фигурой рефлексии, он выражается мучительно, до изнеможения и апатии варьируемыми на разные лады вопросами о реальности и смысле существования человека, общества и мироздания в целом. Достоевский гениально воспроизводит, как мысль героя фатально погружается в бесконечное ничто (синтагма «все равно», неоднократно выделенная авторским курсивом, четырнадцать раз на все лады варьируется в I и II главах текста): «...в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно – это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде *все равно*. [...] Я вдруг почувствовал, что мне *все равно* было бы, существовал ли бы мир или если б нигде ничего не было. Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что *ничего при мне не было*. [...] И добро бы я разрешил все вопросы: о, ни одного не разрешил, а сколько их было? Но мне стало *все равно*, и вопросы все удалились».

При всем том, уличный эпизод с несчастным ребенком, безнадежно зывавшим о помощи к этому злосчастному «барину», уже созревшему для самоубийства, вдруг возрождает в нем способность мыслить и вызывает совершенно «новые вопросы, теснившиеся один за другим». В сознании человека, утонувшего в «покойном кресле, старом-престаром, но зато вольтеровском» (как подчеркивается), перед свечой и приготовленным пистолетом, вновь на весах «все равно» и «ничто»: «Ясным представлялось, что жизнь и мир теперь как бы от меня зависят. Можно сказать даже так, что мир теперь как бы для меня одного и сделан: застрелюсь я, и мира не будет, по крайней мере для меня. Не говоря уже о том, что, может быть, и действительно ни для кого ничего не будет после меня, и весь мир, только лишь угаснет мое сознание, угаснет тотчас как призрак, как принадлежность лишь одного моего сознания, и упразднится...» Надрывной нотой этого непомерного ужасного одиночества звучит философская гнома: «может быть, весь этот мир и все эти люди – я-то

сам один и есть». Итак, сведя бытие к собственной персоне, истерзавший сам себя герой неприметным образом оказывается на самой вершине гордыни, чем и объясняются последующие события рассказа.

Невозможно упустить из виду и то обстоятельство, что здесь совсем по-особому, несколько парадоксально воспроизводится мотив смерти – точнее, в когнитивном смысле тема тут присутствует «латентно», как фон или, точнее, просто как порог: смерть подается, прежде всего, как состояние (описание пребывания в могиле застрелившегося персонажа) или некое предварительное событие – для писателя важнее то, что происходит *после*. Так, что-то случившееся с мамой девочки (это, очевидно, ее смерть) здесь подается лишь как причина ужаса ребенка. Переход в вечность изображен в двух контрастирующих развернутых версиях: как ужасающее последствие самоубийства или, напротив, как счастливое завершение безгрешной жизни. За этим порогом и происходит главное событие текста – самооценка героя. В своем сне именно он совершает свое самое страшное преступление («ужасная правда»!) – развращает общество безгрешных людей. «Знаете ли, я скажу вам секрет: все это, быть может, было вовсе не сон. Ибо тут случилось нечто такое, нечто до такого ужаса истинное, что это не могло бы пригрезиться во сне. Пусть сон мой породило сердце мое, но разве одно сердце мое в силах было породить ту ужасную правду, которая потом случилась со мной? Как бы мог я ее один выдумать или пригрозить сердцем? Неужели же мелкое сердце мое и капризный, ничтожный ум мой могли возвыситься до такого откровения правды! О, судите сами: я до сих пор скрывал, но теперь доскажу и эту правду. Дело в том, что я... развратил их всех!» Причем, он соблазнил не одну Еву, как Сатана (!), а всех вместе. В этом свете возникает и страшная мысль – а не идет ли здесь у Достоевского речь о покаянии самого Сатаны, сначала присвоившего себе всю чистую любовь и затем полюбившего именно падших людей, людей в их грехе? На вопрос о том, что есть любовь в таком случае, отвечает сам герой: «На нашей земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение! Мы иначе не умеем любить и не знаем иной любви. Я хочу мучения, чтоб любить». Но именно он же приходит и к иной потребности: «Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей». Если внимательно взглянуть на рассказанное писателем в этой притче, рецептив-

ная версия о Смешном человеке-Сатане может оказаться наиболее вероятной.

В этой притче заложен глубокий телеологический смысл (как учение о цели и целесообразности), поскольку речь идет о «движении сознания к будущему» (по Поллу Рикеру). Можно полагать, что центральным стержнем всего «Сна» становится в первую очередь философско-телеологическая практика самого автора в его размышлениях о человеческой природе, пораженной грехом. Итак, кто должен быть прочитан в образе Смешного человека? Думается, притча говорит о всяком человеке, пришедшем в мир, т.к. сам по себе образ Смешного человека может быть парадигмой каждого из людей, как рожденных во грехе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Собрание сочинений. София – Логос. Словарь / Под ред. Н.П. Аверницевой и К.Б. Сигова. – К.: Дух і Літера, 2006. – 912 с.
2. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худож. лит., 1972. – 470 с.
3. *Волик Е.Ф.* Художественная рефлексия сновидения: «Сон смешного человека» Ф.М. Достоевского // Литературоведческий сборник. – Донецк: ДонНУ, 2004. – Вып. 20. – С. 60-70.
4. *Гиришман М.М.* Трагическое совмещение противоположностей («Кроткая», «Сон смешного человека» Достоевского) // *Гиришман М.М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 329-336.
5. *Донских О.А.* Странный рай Достоевского (по мотивам «Сна смешного человека») // Критика и семиотика. – 2006. – Вып. 9. – С. 51-77.
6. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1983. – Т. 25. – 470 с.
7. *Ефремов В.С.* Самоубийство в художественном мире Достоевского – СПб.: Диалект, 2008. – 584 с
8. *Жожикашвили С.* Заметки о современном достоевковедении // Вопросы литературы. – 1997. – № 4. – С. 126-161. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/1997/4/gog.html>
9. *Иустин (Попович) прп.* Достоевский о Европе и славянстве / Пер. с серб. Л.Н. Даниленко. – СПб: Адмиралтейство, 1998. – 271 с.

10. *Кирдань Н.В.* Своеобразие хронотопа рассказов Ф.М. Достоевского «Кроткая» и «Сон смешного человека» // Вопросы русской литературы: Республик. межвед. науч. сб. – Львов: Вища школа, 1982. – Вып. 2 (40). – С. 55-59.
11. *Клим'юк Ю.* Притча // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті літаври, 2001. – С. 444-447.
12. *Ковач А.* Поэтика Достоевского / Пер. с рум. Е. Логиновской. – М.: Водолей Publishers, 2008. – 352 с.
13. *Короткова О.В.* Смешной человек в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского: коммуникативные стратегии в публицистике // Филологические науки. – 2001. – № 3. – С.47-55.
14. *Набитович І.* Біблійний глокалізм у художній літературі versus літературна традиція та інтертекстуальність: назад у майбутнє // Поетика містичного: [колективна монографія] / Упорядк. О. Червінської. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. – С. 59-79.
15. *Палиевский П.В.* Литература и теория. – М.: Сов. Россия, 1979. – 288 с.
16. *Сердюченко В.* Футурология Достоевского и Чернышевского // Вопросы литературы. – 2001. – № 3. – С. 66-84. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/3/serd.html>
17. *Червинская О.* Писатель как историограф: сербский вопрос и личность генерала М.Г. Черняева в рецепции Ф.М. Достоевского (непрочитанная страница «Дневника писателя») // Исторична панорама: Зб. наук. ст. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 10. – С. 41-66.
18. *Iser W.* Die Appellstruktur der Texte. – Konstanz, 1970.
19. *Wanner F.* Leserlenkung, Ästhetik und Sinn in Dostoevskij's Roman Die Bruder Karamazov. – München: Sagner, 1988. – 273 s.