



К. Г. ИСУПОВ

ЧИТАТЕЛЬ И АВТОР В ТЕКСТАХ ДОСТОЕВСКОГО

Введение в проблему

История читателя, которым призвана заниматься так называемая функциональная поэтика, на русском материале прописывается обычно эмпирически: читатель берется в аспекте временной дистанции и в том масштабе отношений к тексту, внутри которого Макар Девушкин, читающий «Станционного смотрителя» и «Шинель», неуловимо совпадает с горьковской Настей из пьесы «На дне». Куда труднее определить в вопросе: что происходит внутри читательского *сogito*, как обновляются личностные структуры общения в тексте и соответственно каковы результаты проективного опыта чтения, неизменно меняющие картину мира? Иначе: если у Достоевского был «свой» читатель, то как он из «чужого» стал «своим»?

Молодой Достоевский видел в перспективе своего пути читателя сентименталистской прозы. Автор разбойных лекций о русской классике В. В. Набоков был недалек от истины, говоря, что «именно сентиментализм положил начало той самой коллизии, которая столь мила его (Достоевского. — К. И.) сердцу: поставить людей в унижительное положение и извлечь из этого механизм сострадания».¹ И. С. Тургенев, дразнивший автора словечком «маточка», успел к этому времени забыть, что и он начинался как писатель в зоне сентименталистских читательских ожиданий. Однако уже сле-

¹ *Набоков В. В. Федор Достоевский // Русские эмигранты о Достоевском / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. В. Белова. СПб., 1994. С. 379.* Набоков-художник, отринувший опыт классического реализма, оказался как критик жертвой того факта, что как раз на классике и был воспитан: ситуация, хорошо описанная Г. Мейером в книге 1966 г.: «Читатели XX века, развращенные реалистическим искусством, должны были перестроиться на иной лад, чтобы идти вслед за Шекспиром, Сервантесом, Бальзаком, Гоголем, Достоевским, вслед за российской поэзией, от Державина до наших дней» (*Мейер Г. Свет в ночи : (О «Преступлении и наказании») : Опыт медленного чтения. Франкфурт-на-Майне, 1967. С. 208.*)

дующий роман Достоевского ломает навыки той традиции, в которой встретила начинающего прозаика редакция «Современника». В рецензии на «Петербургский сборник» (1846) Белинский, озабоченный верным пониманием Достоевского публикой (чей ум — «привычка»), предпринял типологию читателей Москвы и Петербурга, а в той части статьи, где перечисляются огрехи «Двойника», специально оговорил обязанность автора «принимать к сведению, чем особенно недоволено большинство его читателей, и всего более (...) остерегаться презирать его (читателя. — К. И.) мнение».

Проза Достоевского формирует новую читательскую привычку, т. е. тип рецепции, адекватный стилистической фактуре текста. Белинский первый и очень точно отметил у Достоевского «способность (...) переселяться в кожу другого, совершенно чуждого ему существа», но затруднился сказать, достоинство это или недостаток.²

Принято говорить, что борьба демократической критики за подлинную литературу была борьбой за реализм. Реализм трагической повседневности в прозе молодого автора глубоко заинтриговал людей «Современника», но дело было не только в этом.

Классика нового письма, пришедшая в большую литературу с Достоевским, воспитывала нового читателя. В составе этой новизны предполагалось не только вселение «в кожу другого», но и кардинальная перестройка структуры отношений «я/ты» как результат экспериментальных проекций новых отношений внутри диад «герой/автор», «автор/читатель», «текст/внетекстовая реальность».

«Рождение читателя приходится оплачивать смертью автора»,³ — сказано Р. Бартом в статье 1968 года. В случае Достоевского это произошло чуть ли не буквально: абсолютный уход автора в героя при сохранении первым прерогативы метатекстовой «вне-находимости» (М. Бахтин) описан во множестве исследований. Упреки в том, что «герои Достоевского говорят одинаковым языком», звучат в историческом пространстве восприятия от Белинского до Л. Толстого и далее — до И. Анненского и Вяч. Иванова. Однако «серебряный век» расслышал в этом однообразии многоголосие позиций и диалогическую оппонентуру (Вяч. Иванов, Н. Бердяев, А. Штейнберг, М. Бахтин). Чтобы эти открытия состоялись, Достоевскому понадобилось создать читателя, способного «покинуть» (в рамках сознания) свой мировоззренческий топос и «войти» в глубоко релятивизованную действительность текста. Потребовался читатель с готовностью на жертву своим «я», чтобы, как водится в мире обмена духовными ценностями, он, этот новый читатель, обрел подлинные контуры своей личности в момент собирания в себе смысла текста.

² Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 28—29.

³ Барт Р. Смерть автора (1968) // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред., вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1989. С. 391.

Читатель — последняя инстанция смысла произведения в той же мере, в какой создатель произведения — первая инстанция авторства. Между этими полюсами («автор/читатель») развернута эстетическая действительность текста — пространство жертвенного обмена опытом трагической жизни. А всякий жертвенный обмен, если он идет в условиях взаимоответной серьезности, предполагает «гибель всерьез» обоих — и автора, и читателя (эстетическое усупье). Иначе говоря, Достоевский строит отношения «автор/герой» и «автор/читатель» по общему принципу или, если угодно, жанру, который именуется мистерией.

Если понимать слово «мистерия» не только как имя жанра, но шире — как знак состояния мира или качества исторически и эсхатологически напряженной жизни (т. е. в контекстах, близких символистским), то следует признать, что герой Достоевского — герой мистерии по преимуществу. Поскольку у мистерии зрителей не бывает (все — участники и герои действия), читатель мистерийного текста (= реальности) Достоевского призван к такого рода активности, которая далеко выходит за рамки собственно эстетической. Искусство мистерии состоит в развоплощении Голгофы в реальную жизнь; текст пытается сделать невозможное: забыть, что он — всего лишь текст. Происходит самопреодоление условности как таковой вплоть до упразднения «художественности» ее средств: поэтика обращается «просто» в этику, риторика — в собеседование и в формы непосредственной экзистенции, а мировоззренческие коллизии — в сценариумы поведения. Текст становится не «как бы» безусловным, он на деле присваивает психомоторное существо читателя, как идея убийства по совести завладевает мышечной тканью рук и ног Раскольников в ту знаменательную секунду: «Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было» (6, 63).

Конечно, никакая научная психология не рискнет столь грубой и малопривлекательной аналогией и, разумеется, между реальностью текста и «текстом» реальности слишком много опосредований, чтобы доказать технологию прямых трансформаций, в результате которых читатель превращается в героя произведения, герой — в участника внетекстового действия, а автор — в демиурга некоего немыслимого «со-бытия» на правах Бытия.

Не приписываем ли мы Достоевскому игры в духе изощренного эстетизма позднейшего времени, нарушая тем самым освященный веками принцип бритвы Оккама? Ответим на это резонное возражение несколько наивно: нам уже никогда не совпасть с читательской позицией человека 40—80-х годов XIX в. Важнее понять, почему и как она изменилась настолько кардинально, что ни один из мало-мальски заметных публицистов «серебряного века» и времен последующих не смог не продемонстрировать свою соучастность миру Достоевского.

Смена позиции чтения

Герой-читатель «Бедных людей» (далее *БЛ*) — восприимчив читательского опыта того поколения, чьи вкусы и манеры общения с текстом воспитаны карамзинской эпохой. Читатель как новый фактор светской культуры возмател в 1780—1800 годах. Расчет автора мнится простым: «Читателю кажется, что автор говорит ему языком собственного его сердца (...). Как скоро между читателем и автором велико расстояние, то первый не может сильно действовать на последнего, как бы умен ни был».⁴ За простотой этой таится итог смелого эксперимента: читателю вручалась эстетическая правда сердечного соавторства.⁵ Подчеркнем: «сердечного» — поскольку Просвещение и сентиментализм подготовили почву для развития отечественной философии сердца, а также «эстетического гуманизма» шиллеровского толка.⁶ Правда, о. Г. Флоровский полагал, что эта меланхолическая «философия вздохов и слез была только преображенным гуманизмом».⁷

Созданная карамзинской традицией поэтика сердечного притяжения очень скоро и навсегда вернулась к тому источнику, откуда была взята — в сферу наивного, «зрелищного» восприятия текста как действия. В этом смысле восторги Девушкина перед «местечком» из «Итальянских страстей» и «отрывочком» из «Ермака и Зюлейки» и впрямь не отличимы от эмоций горьковской Насти. «Я возрос на Карамзине», — писал Достоевский Н. Н. Страхову 2 (14) декабря 1870 г. (29, 153); и все же реальное отношение писателя к своему предшественнику было сложным.⁸

⁴ Карамзин Н. М. О книжной торговле и любви к чтению в России // Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 99.

⁵ «Нужный ему образ повествователя Карамзин не мог найти готовым в литературе. Его приходилось создавать. Это должен был быть странный двойник: читателю надо было думать, что это сам Карамзин, и Карамзин считал, что это его будущий читатель. Самое поразительное, что эксперимент удался. Карамзин создал не только произведение, но и читателя» (*Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 231). О выстраивании в тексте читательских точек зрения см.: *Гиршман М. М.* Еще о целостности литературного произведения // Изв. ОЛЯ АН СССР. 1979. Т. 38. № 5. С. 449—457. Ближко к нашей проблеме подошли авторы тематического выпуска московского «Логоса», в частности: *Губанов И.* Аффект и индивидуация: (Достоевский и А. Белый) // Логос. 1992. № 2 (12). Тема: Аффект. С. 6—14. См. также: *Бем А. Л.* Достоевский — гениальный читатель // Вопросы литературы. 1991. № 6. С. 76—93; *Архипова А. В.* Достоевский в работе над «Дневником писателя»: (Из истории взаимоотношений Достоевского с читателями) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 13. С. 213—216.

⁶ *Зеньковский В. В.* Русские мыслители и Европа. М., 1997. С. 198.

⁷ *Флоровский Г. В.* Пути русского богословия. Париж, 1981. Изд. 2-е. С. 117.

⁸ См.: *Архипова А. В.* Достоевский и Карамзин // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1983. Т. 5. С. 101—112; *Ветловская В. Е.* Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди». Л., 1988; *Жилыкова Э. М.* Сентиментализм // Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник / Науч. ред. Г. К. Щенников. Челябинск, 1997. С. 44—45.

И в *БЛ*, и в позднейших вещах Достоевский превращает карамзинскую поэтику и типы сентименталистской прозы в предмет эстетической игры. *БЛ* — последний вздох классического сентиментализма в России; их герой — заинтересованный читатель памятников реалистического письма. Герои *БЛ* существуют как минимум в четырех ценностных планах: 1) в плане самоописания личной повседневности, причем эти самоописания нагружены избыточным смешением разочарования и оправдания; 2) в плане рассказа о чужих судьбах, причем эти сказовые фрагменты обладают относительной самостоятельностью и завершенностью (образ вставной новеллы); 3) в плане внутритекстовой литературной полемики, причем эта полемика строится в горизонте участного внешнего читателя и с оглядкой на него; 4) в плане общемировой трагической «прозаики»,⁹ изобразительные масштабы которой определяются волей автора. Зачем понадобилось Достоевскому так усложнять иерархии художественного мира? Ответ примерно таков: писатель стремился удержать ценности «сердечного» мироощущения и одновременно — показать человеческую некомпетентность того «внутреннего человека» сентиментализма и романтизма, что предстоял ему как художнику в качестве неальтернативного наследия. Герой той и другой школ — это неизменная характерологическая монада, он не видит себя, как не видит и другого. «Разумный эгоизм» просветительского толка закрывает дорогу во внешний трагический мир. По слову А. П. Сумарокова: «Человек рождается ради себя к добру, а ради другого человека (...) к худу. Все наши действия происходят от любви к себе и от тщеславия к другому».¹⁰ Как бы ответной репликой звучат слова Девушкина: «...полно (...) о себе самом думать, для себя одного жить (...) оглянись кругом, не увидишь ли для забот своих предмета более благородного...» (1, 89).

Достоевский уже знал то, что спустя с лишком сто лет постулирует как открытие века один знаменитый феноменолог, М. Мерло-Понти, комментируя другого, еще более знаменитого — Э. Гуссерля: «Истина не „живет“ лишь во „внутреннем человеке“, или, точнее, нет никакого внутреннего человека, человек живет в мире и именно в мире он себя познает».¹¹

Ситуация парадоксальная: огромный труд по интериоризации внешней событийности и трансформации его в мыслительную драматургию начинается с дискредитации «внутреннего человека» как такового! Задача Достоевского состояла не в утверждении «я» (субъекта) как абсолютно объективного. Напротив: авторитет субъекта установлен на статусе специфично-субъективного, а истори-

⁹ Термин «прозаика» введен американскими исследователями: *Morson G. S., Emerson C. Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford, California, 1990.

¹⁰ *Сумароков А. П.* Полн. собр. всех сочинений: В 12 ч. М., 1782. Ч. X. С. 149 (цит. по кн.: *Орлов П. А.* Русский сентиментализм. М., 1977. С. 189).

¹¹ *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 9.

ческая повседневность — на статусе Божьего мира, чья объективность в атрибуции не нуждается, коль скоро она тварная, промыслительно заданная и предназначенная к спасению. Автору важно открыть горделиво-самозаконной монаде «я» онтологические «окна», т. е. просветы в миры иных «я» и в свою социальную реальность. Наша метафора «окна» включает в себя смыслы «надежды», «неодиночества в мире», т. е. смыслы, предъявленные автором герою как выход из небезнадежного «я» в безысходную действительность с последующим возвратом в себя новым, обогащенным существом. От стойков до христианских романтиков этот род воскресительного существования именовался палингенезией.

Самосознающий герой ранней прозы Достоевского испытывает острую нужду в самотождестве, идентичном самовыражении. Предмет его основного страха — быть неверно понятым. Ненависть к овнешнению у него специфична: он не против быть «как все» и отвечать рамкам общественного приличия, но его внутренний непоккой не имеет «внутренних» причин. В герое *БЛ* нет метафизической тревоги, он весь и целиком еще по эту сторону бытия, он смущен тем, что тотально открыт и обозрим; у героя нет тайны, он без остатка развоплощен в своих эпистолах. Анализ М. Бахтиным «бунта» героя «против своей литературной завершенности» глубок и перспективен, но вывод («В человеке всегда есть что-то, что только сам он может открыть в свободном акте самосознания и слова»¹²) к Девушкину вряд ли применим. О себе он знает только одно: он достоин лучшей доли и имеет право на свое маленькое счастье. Это свое маленькое счастье он добывает двумя способами: в сфере поступков — благодеянием, а в сфере голосовой — сочинением писем в надежде на сочувственного читателя. Он жаждет быть признанным и в своей бесполезности для ближнего, и в своем сочинительстве (ведь основные орудия его труда — перо и бумага). Так отношения героев смыкаются с обменом «литературой» (они снабжают друг друга слухами, письмами и книжками), а жизненный мир с звучащими в нем суждениями и оценками — с «рецензией» и «отзывом» (поймем последнее слово и в мировоззренческом плане — как отклик на оклик). Говоря иначе, этическая проблема становится проблемой стиля.

Во фрагменте 1943 года «Риторика, в силу своей лживости...» М. Бахтин рассуждает: «Слово было сильнее человека, он не мог быть ответственным, находясь во власти слова; он чувствовал себя глашатаем чужой правды, в высшей власти которой он находился. Он не чувствовал своего сыновства и этой власти правды».¹³

¹² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 98—99. Добавим, что часть цитаты перечеркивает всю этику отношений «я» и Другого, ранее развитую в трактате «К философии поступка».

¹³ Бахтин М. М. Собр. соч. : В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 67. В этом фрагменте есть реплика, явно имеющая отношение к Макару Девушкину: «Страстное неприятие своего места в жизни становится предпосылкой жизни. Это место не принимается

Приятие (Пушкин) или неприятие (Гоголь) чужой правды о себе, ужас перед беспощадным зеркалом (сцена в кабинете «его превосходительства») герой Достоевского пытается преодолеть в исповедальной эпистоле. Однако исповедное слово монологично, оно не предполагает ответной реплики и нуждается только в одном: быть услышанным в ситуации существенного молчания, сочувствия и прощения. В этом смысле риторика молчания порой более действенна, чем поэтика исповеди для обширного ряда текстов — от *БЛ* до поэмы «Великий инквизитор».¹⁴

«Слогу нет» (1, 48), — жалуется Девушкин; зато у Ратязяева «перо такое бойкое и слогу пропасть» (1, 51). Авторская ирония, почти издевательская, в том, что Девушкин ищет «слог» там, где его быть не может: ведь он — переписчик бумаг, т. е. держатель казенного синтаксиса и клишированной лексики. С другой стороны, читательское сердце Девушкина радуется образцам тривиальной низовой литературы с тем же простодушием, с каким наслаждается совсем иной стилистикой «записок» Вареньки (их литературность столь очевидна, что Достоевский последовательно сокращал самые яркие места: 1, 443, 449). Девушкин создает танцующую, с юродским прискоком и ужимкой фразу, она скоморошничает, гримасничает и краснеет за себя, как Горшков в описании самого Девушкина («робкий, боится всех, ходит стороночкой» — 1, 24; «кланяется, слезинка у него, как и всегда, на ресницах гноится» — 1, 88) или старик Покровский — в мемуаре Вареньки (она читает «тайную радость» в его «странных ухватках, гримасничаньи, подмигиваньи левым глазом» — 1, 41). Это фраза «бедного человека», с его «капризом» (1, 68); ее движение вполне адекватно жизненной стратегии, соединившей в себе поведение крепкого задним умом «Иванушку-дурачка» (1, 86) и ход «крысы» (1, 48). Мифологема «Иванушки-дурачка» — это как бы «внутренняя форма» всего строя речи Девушкина («внутренняя речь»), а «крыса» — ее овнешненная предьявленность слуху другого. Слова в этих беспокойных фразах провисают на нитках, как та злополуч-

даже как исходный пункт для подъема. У героя нет семьи, нет сословия, он ни в чем не укоренен» (там же. С. 64). Бахтинское словечко «сыновство» детерминирует ассоциативный ряд, связанный с двумя, по меньшей мере, типами этических контекстов. Это — 1) круг представлений, в центре которого — богоспасаемое человечество как дружина «сынов Божиих» (Быт. 6, 2, 4; Иов 1, 6; 2, 1; Мф. 5, 9, 45; Лк. 6, 35; 20, 36; Рим. 8, 14, 19, 23), «сынов света» (Лк. 16, 8; Ин. 12, 36), «сынов Воскресения» (Лк. 20, 36), «сынов обетования» (Рим. 8, 9; Гал. 4, 28—29), противостоящая сынам лукавого (Мф. 13, 38; 23, 15; Ин. 8, 44; Деян. 13, 10); 2) философский жаргон федоровской концепции «Общего дела», в составе которого есть и «сыновство» — эрос родственности, преодолевающий небратское состояние отчуждения личностей. Напомним о живом интересе Достоевского к идеям Н. Федорова (письмо к Н. П. Петерсону от 24 марта 1878 г.: 15, 469—470; 301, 443—444).

¹⁴ См.: *Богданов К. А.* Очерки по антропологии молчания : Ното Тасенс. СПб., 1998; *Михайлова М. В.* Молчание как форма духовного опыта : (Эстетико-культурологический аспект) : Автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб., 1999.

ная пуговка, но реченное держится интонацией граничного высказывания, это слово на пороге, это фраза орфической оглядки. Она живет под знаком угрозы гибели всякого овнешненного («изреченного», по Тютчеву) смысла, в перспективе ее удела — молчание. Девушкин кокетничает своим «слогом», явно напрашивается на комплимент если не стилю, то хотя бы почерку (образ графики здесь имеет решающее значение; в идеале тексты посланий Макара, как и письма князя Мышкина, следует публиковать в шрифтах писарского почерка). В письменном поведении героя *БЛ* — источник словесного эстетства ставрогинского типа. Даже в последнем романе нашла свое место девушкинская интонация в приписке на конверте («и цыпленочку»). Самоуничужение «слога» (как и аннигиляция жеста¹⁵) — итог решительной реформы Достоевского в области эстетики общения с читателем: он призван к нетрадиционному, а именно — недистанцированному контакту с текстом. Точно сказано об этом Э. Канетти: «Художник, чье искусство — в бездистанционности: Достоевский».¹⁶

Возврат слову его роли возвещения правды состоялся на пути изъятия его из сферы изображенного и перевода в сферу изображающего, из сферы условности текста и графической жизни в план «текста» жизни — в живую стихию жестикулирующей и интонирующей социальной реальности. Если слово текста упирается в немощь и теряет голос в пользу несказанного, то остается одно — «разговорить» его в условиях источной памяти, «точно не прошли еще времена Авраама и стад его» (6, 421). Пока сознание героя не сбросит с себя липкую паутину ложной, кривляющейся, косноязычной речи, оно не выйдет навстречу другому во всей чистоте свободного самосознания.

Агонизирующая речь Достоевского знаменует смерть дальнего смысла всех слов, за которыми всего лишь — «так, пустой какой-то пример из вседневного подлого быта» (1, 63). Самовыход из объятий овнешняющей всякое «я» семантической смерти в жизнь и возврат в обновленное слово о мире возможны в форме обретения утраченного «сыновства» — мировой конкретной ответственности.

Термины родства и родственности живут в *БЛ* сложной жизнью окказионального применения. Девушкин активно претендует на

¹⁵ См.: Белобровцева И. З. Мимика и жест у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3. Л., 1978. С. 126—135. Ср. контраст естественного жеста карамзинской Лизы («щеки ее пылали, как заря в ясный летний вечер; она смотрела на левый рукав свой и щипала его правой рукою») и литературной статистики жеста повествователя («Тут часто сижу в задумчивости, опершись на вместилище Лизина праха»). Изображенный жест Лизы противостоит у Карамзина изображающему жесту рассказчика (условно — «поза меланхолии»). С другой стороны, финальный жест Лизы к 1792 году стал шаблоном бытового поведения (см. об этом в разделе «В подражание Офелии Шекспира и Лизе Карамзина» в составе «Пестрых заметок» М. С. Альтмана: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 194—195).

¹⁶ Канетти Э. Человек нашего столетия. М., 1990. С. 347.

замещенное родство: «я занимаю у вас место отца родного» (1, 19), на что Варенька, с чужих слов, резонно возражает: «Анна Федоровна говорит, что вы мне вовсе не родственник, что она ближе мне родственница» (1, 24). Отметим: чужой, но *родной* Девушкин отодвинут в цитируемой Варенькой реплике родной, но *чужой* Анной Федоровной. Она — дальняя («Она нам родня, только очень дальняя» — 1, 29). Так разделены «дальний» и «близкий». Усложнения начинаются, когда проясняется, что «дальний» и «близкий» для христианского сознания — не совсем антонимы. Антоним «дальнего» — «близкий». «Близкий», в свою очередь, не синоним «близкого», потому что в русском языке «близкий» — это «родственник» (он-то и бывает близким или дальним по крови). Добавим, что на Руси крестное родство почиталось выше кровного.¹⁷

Катастрофа необретаемого родства намечена во фразе Девушкина: «я вам хоть дальний родной (...) а все-таки родственник, и теперь ближний родственник и покровитель» (1, 19—20). Родная Вареньке Анна Федоровна твердит о своих благодеяниях, а Девушкин — о своем покровительстве. Унизительно для нее то и другое, хоть и в разной степени и по разным причинам. Не вдаваясь в сплетения этих понятий с «милостью», «филантропией», «подаянием» и прочими дериватами социально организованного добра, скажем, что жаждущий признания в родстве Девушкин получает его: «Вы хоть дальний родственник мой, но защищаете меня своим именем» (1, 49). Трагедия ложного родства в том, что Девушкин оказался «родным» ненамного ближе, чем Анна Федоровна (в горизонте кровной уродненности), а «ближним» (в пространстве христианского эроса) так и не стал. Едва заметный контраст слов «близкий» и «ближний» не был бы так важен, если бы не позднейшее убеждение Достоевского в невозможности для человека «возлюбить человека *как самого себя*» (20, 172).

Канонический перевод заповеди «Люби ближнего твоего, как самого себя» (Мф. 19, 19) страдает эгоистским контекстом, несомместном с Христовым заветом любви. Более точна древнейшая формула: «Люби ближнего твоего, потому что он такой же, как ты». В такой огласовке «ближний» получает адекватные христианские контексты, до которых так далеко Девушкину, набившемуся в родственники Вареньке, — из наилучших, как водится, побуждений.

Контуры своей личности и ее границы он ощущает весьма смутно, поэтому не может ответить тому этическому императиву Достоевского, «что высочайшее, последнее развитие личности

¹⁷ См. символику крестного братания в «Идиоте», духовного братанья детей в «Братьях Карамазовых». При принятии Мартой Скарвонской православия духовным восприемником она имела царевича Алексея Петровича; «следовательно, самому Петру она в духовном родстве приходилась внучкою». Поэтому брак Петра с Екатериной «вызвал переполох, а казнь сына поразила русских в самое сердце» (Смирнов П. С. Споры и разделения в русском расколе в первой четверти XVIII века. СПб., 1909. С. 148—149).

именно и должно прийти до того (...) чтоб человек нашел, осознал и всей силой своей природы убедился, что величайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно» (20, 112). Учтем, что эта часто цитируемая мысль отражает экстремальное идеальное требование христианства; в жесткости этой этической установки упрекает Христа Великий инквизитор, и, кажется, это единственный момент, когда его риторика не просто прелестна, но и действительно неотразима. Впрочем, нравственный экстремизм христианства к Девушкину отношения не имеет: подобная высота жертвы ему недоступна. Самое большое, на что он способен, — это «жертва уст», т. е. молитва. Интонацией мольбы и призыва, просьбы и взывания повиты его письма. Он не живет, а прозябает; масштабы его забот и хлопот о Вареньке могут показаться дюймовочными. Однако в его предельно суженном, умаленном мире («действительность умалает» — 1, 88) удержана вся серьезность и глубина трагедии неприобщенности: «Нарочно искал, к чему бы мыслями прилепиться, развлечься, приободриться: да нет — ни одной мысли ни к чему не мог прилепить, да и загрязнился вдобавок так, что самого себя стыдно стало» (1, 77). Герой в такой степени выпачкан реальной петербургской грязью, так плотно упакован в липкую и тяжкую материю повседневного, что его сознание, безысходно овнешненное, лишается возможности самовыхода. Таков герой-экстраверт. Герой иного, интровертного типа в состоянии одержимости пытается забыть «о главном и прилепиться к мелочам», как Раскольников (6, 65), или «хоть к чему-нибудь особенно прицепиться воображением», как Свидригайлов (6, 389). Пока окно «я»-монады не сорвет запоров автономной этики, сознание обречено на вечное скольжение по внутреннему сферическому пространству, внешний мир мнится населенным чужими («больно и тяжело между чужими» — 1, 57; «я вам скажу, что такое чужой человек» — 1, 59). Чужая правда чужого мира делает невозможным любые изменения ситуации; герой как бы застывает в мертвой точке вечного перехода, но «точка» эта в отличие от «Божественной Точки» Николая Кузанского лишена диалектики свертывания/развертывания.

Девушкин — герой не духовного еще, но душевного кризиса, и все же основная антиномия его пребывания по эту сторону жизни — онтологического порядка. Это — противоречие между существованием и сущностью (между «числиться» и быть «на деле» — 1, 86). Чтобы привести существование и сущность к эстетическому компромиссу, Достоевский в *БЛ* ставит эксперимент. Он знает, что смысловое единство текст обретает в сознании читателя. Однако лишь физический читатель, внеположенный тексту, ему не интересен: он нуждается в собеседнике, живущем на общей с героем и автором онтологической плоскости.

Герои второго тома «Дон Кихота» читают книгу про какого-то идальго из Ламанчи, т. е. первый том. Эта гениальная выдумка Сервантеса вдохновила Х. Л. Борхеса на цикл новелл с проблемой «кто написал „Дон Кихота“?», а Достоевский поступил еще кардинальнее — в сентябрьском номере «Дневника писателя» за 1877 год появился диалог героев Сервантеса, отсутствующий в романе прославленного испанца.¹⁸ Тонкой игрой на местоимениях Пушкин в «Евгении Онегине» рекрутирует читателя на службу в герои «романа жизни», где автор и сам присутствует в качестве такового.

Казалось бы, эпистолярный жанр играм такого рода препятствует. И все же в сложной речевой партитуре *БЛ* «партии» читателя найдено место. Это место сродни авторской творческой «внеаходимости», но какой-то особого рода внеаходимости,¹⁹ уяснение которого — дело не столько поэтики, сколько социальной психологии и специфической эстетики чтения.

Фасцинативная агрессия

О симпатии и эмпатии у нас первыми заговорили любомудры (В. Ф. Одоевский); в другом лагере впервые отмечен «психологизм» *БЛ*;²⁰ в России и на Западе «теории заражения» создаются в избыточном количестве; стройную культурологию «законов подражания» выстроил Г. Тард;²¹ среди отечественных современных авторов полезно вспомнить имя Б. Ф. Поршнева, в трудах которого показана феноменология социальной суггестии и контрсуггестии.²²

В этом разделе статьи мы намерены предложить некоторые наблюдения над фактами прямого или опосредованного воздействия прозы Достоевского на читателя — воздействия того рода, которое мы обозначим, за неимением лучшего, словосочетанием «фасцинативная агрессия текста».²³ Прототип термина — запись в дневнике молодого Герцена после встречи с А. С. Хомяковым:

¹⁸ См.: *Багно В. Е.* Достоевский и «Дон Кихот» Сервантеса // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 126—135.

¹⁹ Об уровнях «внеаходимости» см.: *Шмид В.* Вклад Бахтина / Волошина в теорию речевой интерференции // Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. 2-е изд. СПб., 1998. С. 194—210.

²⁰ См. обзор В. Н. Майкова «Нечто о русской литературе в 1846 г.» (1847). См. также различие «занимательного» и «симпатического» в первой статье диптиха «Стихотворения Кольцова» (1846): *Майков В. Н.* Литературная критика. Л., 1985. С. 95.

²¹ *Тард Г.* Законы подражания. СПб., 1892; Социальная логика. СПб., 1996.

²² *Поршнев Б. Ф.* Контрсуггестия и история: (Элементарное социально-психологическое явление и его трансформация в развитии человечества) // История и психология / Ред. Б. Ф. Поршнев, Л. И. Анцыферова. Л., 1971. С. 7—35.

²³ Термин был предложен четверть века тому назад на кандидатской защите и успеха не имел (см.: *Исупов К. Г.* Игра в литературном творчестве и произведении: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Донецк, 1975).

«удивительный дар логической fascinаии».²⁴ Необходимо предупредить, что под внушающим действием слова Достоевского мы не имеем в виду прямой fascinаии («связывания») воли читателя; напротив, интенция на читателя ставит эстетической задачей включение волевых механизмов: воображения, припоминания, голосовой активности, живой ответности и еще многого — вплоть до жестовой моторики. Не стоит даже сравнивать процедуры этого рода с психодрамой или лечебным гипнозом. Феномен катарсиса — не то же самое, что освобождение от невроза в кабинете психоаналитика, а терапевтический смысл переживания текста и сострадание герою не сопоставим с итогами клинической практики (что не мешает множеству авторов с легкой руки З. Фрейда создавать психиатрические классификации характеров Достоевского или использовать его сюжетику для режиссуры симптома²⁵).

Суггестивная энергия слова Достоевского направлена на решение конкретной задачи: вовлечение читателя в проблемный контекст жизненного мира героев на правах внесюжетного «героя» и с презумпцией автономного голоса. Это суггестия эстетической собранности, где все, включая автора, актеры, режиссеры, зрители и рецензенты словесно-жизненной мистерии. Меняются их амплуа, степени участности и мера артистизма, тон и поза, декорации и сценография, темп действия и речевая ритмика. Не меняется только одно — убеждение Достоевского в том, что все это будет иметь место.

Литература конца XIX—начала XX в., искусившаяся в играх с читателем и с «персонажами», которые до сих пор — «в поисках автора» (по названию романа Л. Пиранделло (1921)), сохранила читателя в его проблемно-культурном статусе только потому, что забота о нем стала привычкой творческого поведения. М. Фриш записал в дневнике за 1947 год: «Наш читатель: создание твоей фантазии, не более нереальный и не более реальный, чем персонажи рассказа, пьесы; читатель как ненаписанная роль. Ненаписанная, но не неопределенная, замещенная написанным...».²⁶ В XX в. читатель стал проблемой технологии повествования отчасти потому, что большая проза века XIX, разрабатывая имитационные формы нарратива, приручила его. Для психологии имитация и подражание — это прежде всего игровые формы суггестии; в литературе это всяческие стилизации, а среди них — сказ.

²⁴ Герцен А. И. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 250. Комментарий суггестивной поэтики и риторики Герцена см.: *Исупов К. Г.* «Историческая эстетика» А. И. Герцена // *Русская литература*. 1995. № 2. С. 32—46.

²⁵ См.: *Леонгард К.* Акцентуированные личности / Пер. с нем. В. М. Лещинской; под ред. и с предисл. В. М. Блейхера. Киев, 1981; *Василук Ф. Е.* Режиссерская постановка симптома : (Психотерапевтическая методика) // *Московский психотерапевтический журнал*. 1992. № 2. С. 105—144. Не стоит также ставить суггестивный опыт Достоевского на фон бытового «магнетизма» вроде распутинского (см.: *Эткинд А.* Хлыст : Секты, литература и революция. М., 1998. С. 590—591).

²⁶ *Фриш М.* Из дневников // *Вопросы литературы*. 1971. № 5. С. 162.

По наблюдениям Ю. Н. Тынянова в статье «Промежуток» (1924): «Когда литературе трудно, начинают говорить о читателе. Когда нужно перестроить голос, говорят о резонансе. Этот путь иногда удается — *читатель*, введенный в литературу, оказывается тем литературным двигателем, которого только и недоставало для того, чтобы сдвинуть слово с мертвой точки. Это — как бы „мотивировка” для выхода из тупиков. В поэзии это сказывается иногда изменением интонации — под углом обращения к „читателю” меняется весь интонационный строй. В прозе на читателя рассчитан сказ, заставляющий его „играть” всю речь. И такой „внутренний” расчет на читателя помогает в периоды кризиса (Некрасов)».²⁷ Еще ранее о драматизованном сказе Достоевского писал Б. М. Эйхенбаум: «Романы Достоевского построены на соединении страстного личного тона с драматическими приемами (развитой диалог и разговор)».²⁸

Было бы ошибкой преуменьшать значение исследований формалистов о сказовом вовлечении читателя в реальность текста; ими как раз и показано на материале *БЛ*, как «оркестр Гоголя» дополнился возвратом к сентиментальной поэтике, как «Макар Девушкин был сделан сам литератором и испытал применимость своего стиля к разрешению самых сложных вопросов поэтики натурализма».²⁹ Добавим, что на этом пути удалось построить риторико как науку «эффektivной» или «убеждающей коммуникации».³⁰

²⁷ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 170.

²⁸ Эйхенбаум Б. М. Иллюзия сказа // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 153. О драматизации речевых форм в прозе Достоевского см.: Иванчикова Е. А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. М., 1979.

²⁹ Хрестоматия по теоретическому литературоведению / Изд. подгот. И. Чернов. Тарту, 1976. С. 237 (комментарий к работе В. В. Виноградова «Сюжет и архитектура романа Достоевского „Бедные люди” в связи с вопросом о поэтике натуральной школы»).

³⁰ Гиндин С. И. Риторика и проблемы структуры текста // Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаберг Ж. М., Мэнге Ф., Тринон А. Общая риторика / Пер. с франц. Е. Э. Разлоговой и П. Б. Нарумова; общая ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. М., 1986. С. 364. Отметим, что семиотика текста порой не видит разницы между дистанцированным читателем-созерцателем и читателем-соучастником. Вот характерное в этом смысле наблюдение Б. Гриеже над природой английского читателя: «Преобладающее над всем стремление к ясности и красоте расположения захватывает читателя и делает его снисходительным созерцателем, почти соучастником искусства. (...) В сущности, англичанин не стремится к драматическому единству в романе, он стремится больше всего к тому, чтобы куски реальной жизни подавались ему последовательно, со всей правдивостью и глубиной» (Цит. по кн.: Семиотика / Под ред. Ю. С. Степанова. М., 1971. С. 19). В возражение этому стоит процитировать самого англичанина — Т. Элиота, который в книге «Назначение поэзии и назначение критики» (1933) рассуждал о связи мистики и поэзии и в связи с «Автобиографией» Иейтса говорил о необходимости рационализировать механизмы внушения в искусстве слова: «Часто в стихах есть гипнотическое очарование: но нельзя достичь небес с помощью волшебства» (Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев; М., 1997. С. 135).

Натуральная школа опытом сказовой драматургии текста «натурализовала» и читателя. Когда сцены жизни подаются не в описании автора, а в словесно-речевом розыгрыше мастерски интонированного сказа героя, мы испытываем нечто иное, чем в театральных креслах: на театре зрителя и сцену разделяет рампа, подчеркивающая специфический иллюзион подмостков и условность игры. Войдя в текст романа, читатель сам становится передвижной границей; по одну ее сторону — герой-рассказчик с его речевыми масками, а по другую — всевидящий и невидимый мета-автор, для описания позиции которого М. Бахтин придумал словечко «внезаходимость». «Натурализованный» зритель театра — жертва магии сценического слова; читатель Достоевского — свободно действующий со-агент романа и со(контр)-инициатор внутритекстовой событийности. Герой Достоевского не только играет свою или чужую роль, но «остраняет» их, создавая ценностно-ролевое поле. В этом поле и находится читатель, вольный соглашаться или не соглашаться с (само)мнением героя. Ценностное присутствие читателя в тексте повышает не условность, а безусловность происходящего, оно, это активное присутствие, глубоко осерьезнивает его и делает невозможной позицию равнодушного созерцания. Инициатор методики «медленного чтения», Г. Мейер, говорил в 1966 году о том, «с каким пристальным вниманием, не пропуская ничего, следует читать Достоевского. Он не пишет философских сочинений (...) но творит особое искусство, редчайшее искусство мысли. Он пронзительно, неправдоподобно умен и одновременно изощренно хитер в приемах, приступая к повествованию всегда издали, раскидывая предварительно сети головокружительной по сложности интриги, подводя к средоточию своих замыслов обиняком, намеренно много не договаривая, довольствуясь часто намеком, оставляя, таким образом, читателю обширное поле для сотворчества, принуждая его неустанно трудиться, быть крайне бдительным, никогда умственно не дремать».³¹

«Актерство» Деушкина сродни брехтовской технологии сценической игры. В полемике с «культовым характером системы Станиславского» Б. Брехт говорил, что его «эпический театр» попытался «найти такую манеру игры, которая могла бы отказаться от полного вживания. Контакт между актером и зрителем должен был возникнуть на иной основе, чем внушение. Зрителя следовало освободить от гипноза, а с актера снять бремя полного перевоплощения в изображаемый им персонаж».³²

³¹ Мейер Г. Свет в ночи. С. 31.

³² Брехт Б. Театр [Соч.: В 5 т.]. М., 1965. Т. 52. С. 133. Весьма важно сказанное здесь же: «Трезвое рассмотрение словаря игры Станиславского обнаружило ее мистический, культовый характер. Здесь человеческая душа оказывалась в таком же положении, как в любой религиозной системе; здесь было „священнодействие“ искусства, была „община“. Зрителя „зачаровывали“. В „слове“ было что-то мистически абсолютное. Актер был „слугой искусства“, правда — фетишем (...). Здесь

По сути, реформа Брехта на свой — театральный — манер воспроизводила эксперимент Достоевского: как и у последнего, между играемой маской (в прозе — сказом) и актером (в прозе — героем-рассказчиком) встал ценностный мир личности (актер играет свое отношение к играемой маске; читатель и герой судят и рядят происходящее), осложненный внеприсутствием автора. И там и там на всех участников возложена санкция альтернативного суждения.

Суггестивное слово Достоевского не парализует читателя, но актуализует его в свободе ценностного отношения. «Магический театр» Ф. Сологуба, как и «магический театр» Г. Гессе (в «Степном волке», 1927), — это театр фасцинативного насилия; косвенное сближение с этими типами властно навязанной иллюзии наблюдается в «биомеханике» Вс. Мейерхольда, «монодраме» Н. Евреинова, в идеологиях абсурдистского театра и в опыте постмодерна. Подобные цели преследовала и поэтика «околдовывания» у символистов. В. Брюсов говорил в одной заметке: «Не довольствуясь подбором эпитетов и вообще второстепенных слов, Рембо все выражения, все слова берет с единственной целью — загнипотизировать читателя».³³ Однако Брюсов же в своем издательском манифесте к пер-

были „импульсивные“ жесты, которые требовали „оправдания“. Совершавшиеся ошибки были, по сути дела, „грехами“, а зрители получали „переживание“, как ученики Иисуса в Троицын день» (там же. С. 134). Добавим от себя, что дурной гиптонический натурализм «системы Станиславского» сделал все, чтобы парализовать личное начало в актере: он целиком растворялся в своих ролях ценой утраты своего «я» и вынужден был искать иные — далеко не лучшие — средства самовыражения. Станиславский персонально виновен в беспрецедентном расширении масштабов театральной богемы. С другой стороны, — настоящие слезы и сердечные приступы самозабвенно играющих актеров; сцена, загроможденная антикварными вещами, — все эти средства абсолютного реализма воспитали наивно-реалистического зрителя, утратившего чувство условности. Все эстетические эффекты, которые сулила открытая Достоевским метафизика Встречи с читателем, были потеряны. Вот пример того, как свершался переход от «наивно-реалистического» (термин Г. А. Гуковского) восприятия к соучастно-творческому: «...самый совершенный стиль есть тот, которого читатель не замечает, но тем не менее всецело подпадает под его власть. (...) Беру роман Гамсуна „Соки земли“. Начинаю читать. Описание идет необычайно медленно (...) хочется подстегнуть автора, ускорить темп. (...) Нет никакой слитости: вы сами по себе, книга сама по себе, Кнут Гамсун сам по себе. Но вот мало-помалу Гамсун превращается в колдуна, он постепенно захватывает вас в сеть своего таланта. И с 20-й, 30-й страницы каким-то волшебством проваливается все: белая, испещренная строками страница, Кнут Гамсун, иронически глядящий на вас из-под пенсне, и вы сами как читатель интересного романа. Остается живая жизнь и вы в ней. Да не читателем, не зрителем, а одним из действующих лиц. И оторвавшись от книги, ложась спать, вы не скажете: „А что-то я завтра прочту в романе?“, вы скажете: „А как-то я завтра буду жить, действовать на этом уголке скандинавской земли?“» (Шшиков Вяч. (Ответ на анкету) // Как мы пишем. М., 1989. С. 180).

³³ Брюсов В. К истории символизма // Лит. наследство. М., 1937. Т. 27—28. С. 273. Ср.: «У С. Малларме символизм стал живой синтетической целостностью, и, однако, он жаждал еще большего, он стал переходить в практику внушения, в невиданный до тех пор опыт какой-то странной эстетической магии» (Эллис (Л. Л. Кобылинский). Русские символисты : К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый. М., 1910. С. 37).

вому выпуску «Русских символистов» (М., 1894) сказал: «Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя».³⁴ Впрочем, не обязательно быть символистом, чтобы сказать о поэтической суггестии так, как сказано Н. Асеевым о книге Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь» (1922): «Не сестра, не любовница его жизнь в книге. (...) Его сады и степи — почти запретное чудо внушения. Он близок к гипнозу строкой».³⁵

Мы отдаем себе отчет в том, что слова «внушение», «гипноз» и другие из этого ряда в приведенных цитатах далеки от научного словоупотребления. Но обратим внимание на то, что именно эти слова сами по себе отмечены конкретной словарной семантикой, что как раз сближает их с терминами. Мы говорим о том, что писательским рефлексам такого рода стоит доверять как материалу для достаточно осторожных выводов. Фасцинирующие свойства художественного слова почти не изучены, зато их прекрасно чувствовали наследники Достоевского. Об этом прямо писал А. Г. Горнфельд в статье «Вагнер и Достоевский»: «Трудно сказать, в чем источник их особенной силы, — в этой ли их своевременности и исторической необходимости или в особом обостренно-эмоциональном характере их творчества: во всяком случае, сила эта в наше время представляется нам ни с чем не сравнимой. Это сила чуть ли не религиозного гипноза». И далее: «Пророчество поэта в том, что он предвидит и творит своих читателей, своих „верных“».³⁶

Употребленное здесь выражение — «сила религиозного гипноза» — не просто комплимент внимательного и благодарного читателя Достоевского. Исследователям фольклора давно известно, как мощно воздействует на слушателя поэтика заклинания, магические формулы заговоров и тому подобных форм, построенных на технике монотонного повтора и комбинации стереотипов. Жреческое волхование или медитация над текстом гимна так организует восприятие текста, что тот «оказывает гипнотическое воздействие

³⁴ Брюсов В. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 29. Спекуляция поэтическим «гипнозом» не прошла мимо критика символистов — О. Мандельштама. Рассуждая о собеседнике (читателе), он говорит, что «мы ищем у него санкции, подтверждения своей правоте. Тем более поэт. Заметьте, как любит Бальмонт ошеломлять прямыми и резкими обращениями на „ты“, — в манере дурного гипнотизера. „Ты“ Бальмонта никогда не находит адресата» (*Мандельштам О. Э. О собеседнике // Мандельштам О. Э. Слово и культура. М., 1987. С. 50*).

³⁵ Цит. по кн.: *Евгеньев-Максимов В. Очерк истории новейшей русской литературы. 4-е изд. М.; Л., 1927. С. 224*; впервые реплика Н. Асеева напечатана в журнале «Красная новь» (1922. № 3). Отметим, что читательская установка Н. Асеева преднайдена в эстетике раннего Пастернака. Он писал К. Г. Локсу 13 февраля 1917 года: «Многие из нас (и я в том числе) делаем все от нас зависящее, чтобы сделать совершенную редкостью тип чтения не воспроизводящего, чтения про себя, когда читатель, напав на углубленность авторских смыслов и убедившись в разъяснимости их, не как в одной понятности только (...) отдается этой игре, как особому наслаждению; игре проникновения в автора» (*Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1995. Т. 5: Письма. С. 105*).

³⁶ Горнфельд А. Г. Боевые отклики на мирные темы. Л., 1924. С. 44—45.

на слушателя, который вовлекается в текст и настраивается на разгадку самого частого слова в гимне». ³⁷ Чуть ли не единственное, что раздражало в *БЛ* Белинского, воспитанного в школе гармонического речения, — это нагромождение повторов, захлебывающаяся фраза. Но как раз поэтика «захлеба» определила глубину и незаметность (для читателя) вовлечения в романский мир. В этом смысле реплика повествователя в «Господине Прохарчине» («...Семен Иванович повторял одно и то же для сильнейшего внушения слушателям» — 1, 244) может быть прочитана и вне иронического контекста, как и фраза Девушкина: «...считаете ли вы меня способным внушить с первого взгляда вероятие и доверенность?» (1, 74). Как многократно повторенное вслух слово в силу известного эффекта оказывается вдруг семантически пустым; как форсированное самоуглубление дарит странным чувством исчезновения «я» неведомо куда, так суггестивное слово героя у Достоевского «похищает» читателя, чтобы, с обретением им нового статуса (а именно — «героя» романа), произошло то, на что и была направлена в древнейших культурах архаическая практика словесной магии: *расширение сознания*.

И в старинных обрядах (бормотание пифии, экстатические выкрики жреца, камлание шамана; гадание, наговор, оберег), и в созерцательной практике Востока (дзэн, йога), и в медитативной лирике осуществляет себя «сила религиозного гипноза», расширяющего горизонт самосознания. М. Бахтин был более чем прав, когда говорил, что «всякий *настоящий* читатель Достоевского, который воспринимает его романы не на монологический лад, а умеет подняться до новой авторской позиции Достоевского, чувствует это особое *активное расширение* своего сознания, но не только в смысле освоения новых объектов (человеческих типов, характеров, природных и общественных явлений), а прежде всего в смысле особого, никогда ранее не испытанного диалогического общения с полноправными чужими сознаниями и активного диалогического проникновения в незавершенные глубины человека». ³⁸

В общении героя с читателем-героем происходит обмен опытом расширения сознания. Рядом с Другим герой как бы больше себя

³⁷ Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки // Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979. С. 65. См. схожие размышления в трактате А. Бремона «Молитва и поэзия» и в эссе Г. Гессе «Магия книги»; ср.: Лукач Д. Своеобразие эстетического: В 4 т. М., 1986. Т. 2. С. 5—242; Арнаудов М. Психология литературного творчества. М., 1970. С. 88—113. Об универсальной роли повтора см.: Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. Весьма существенные сравнения «постоянной гипнотизации» в повседневной жизни и гипноза религиозного порядка с суггестивными отношениями в диадах «оратор/толпа», «автор/читатель», «актер/зрители» см. в исследовании священника и богослова П. Я. Светлова «Мистицизм в XIX веке в его отношении к христианской религии и философии» (2-е изд. СПб., 1897). «Духовным гипнозом» назвал моду архиеп. Никон в статье «Гипноз всеобщего обучения» (*Никон, архиеп. (Николай Рождественский)*). Православие и грядущие судьбы России. М., 1995. С. 185).

³⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 117.

самого: придвигая к Другому границы своего самосознания и личности в надежде быть услышанным, герой всецело захвачен, как и читатель, эмпатией понимания. Так и должно быть в мире сочувственников, «своих „верных”», т. е. в мире Других, когда, по слову Гадамера, «разговор с другим, согласие другого с нами, его возражения знаменуют расширение его индивидуальности».³⁹

Направленная поэтика и риторика вовлеченности читателя осуществляются у Достоевского на разных уровнях и разными средствами. Фасцинативная агрессия (не будем вкладывать в это словосочетание негативных акцентов насилия) проявляется:

— в снятии безопасной дистанции между героем и читателем: последний втянут в круг вопросов, ответы на которые невозможно отложить, они предъявлены к разрешению в едином времени текста и действия;

— в интимизации отношений героя и читателя: в стихии чувственно-лирического преобладают «жалостливые», взыскующие оправдания интонации героя, что превращает читателя в исповедника;

— в реализации поэтики провокативного противослова: оглядка героя и автора на читателя предполагает ответный жест читающего;

— в усилении средств поэтики поведения (жест, тон), в символизации предметного мира («пуговка») и топосов обитания («угол», «порог», «окно»);

— в эксплуатации древнейших механизмов суггестии (в частности, повтора), а в этой связи — во вторжении в неконтролируемые сферы эмоций читателя;

— в переосмыслении идеи границы личности: граница маркирует не отдельность одного «я» от другого, а идею контакта и работает на поэтику узнавания, приятия («сыновства»); границей становится и читатель, присутствующий в тексте как фигура эстетической гипотезы;

— в снятии недоверия к «литературности» текста: если у Пушкина «Евгений Онегин» стремится стать «романом жизни», то у Достоевского произведение осмысляет себя в читателе как «роман сознания»; если у Пушкина диалектически сопряжены две физики (текстовая и внетекстовая реальности), то у Достоевского физика временного и метафизика вечного противостоят друг другу по эту сторону бытия;

— в новой транскрипции категории катарсиса. М. Бахтин отказал Достоевскому в катарсисе.⁴⁰ Это, может быть, верно по отношению к герою-читателю, но не к внетекстовому читающему роман

³⁹ Гадамер Г. Г. Неспособность к разговору // Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 86.

⁴⁰ Бахтин М. М. Собр. соч. : В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 357, 667. Полемику с бахтинской трактовкой катарсиса см. в статье И. Н. Фризмана «Незавершенная судьба „эстетики завершения”» (М. М. Бахтин как философ : Сб. статей. М., 1992. С. 56—57).

«настоящему читателю», который, условно вовлекаясь в текст, имеет шанс на катартическое переживание. Источник переживания такого рода — не в дарении готовыми рецептами поведения («поступай так-то и так-то, а то...» — как в античной трагедии), а в осознании не преодоленной героем ошибки. Катарсис возможен в форме завершения судьбы героя сознанием и памятью читателя.⁴¹ Новация Достоевского — открытие катарсиса в переживании человечности ошибки; в сплошь преступной действительности любой поступок оказывается проступком;

— в обытовлении пограничных состояний сознания: для героев большой прозы Достоевского «мистическое», «интересное», «иррациональное» и «трансцендентное» входят в состав повседневной реальности, а идея «непосредственного познания» стала еще и принципом восприятия текста, что окончательно упразднило дистанцию меж героем, автором и читателем;

— в переакцентуации так называемых вечных вопросов: они переведены в ранг сенсационных. Читатель тем самым приглашен к духовному сотрапезничеству с мировым философским опытом. Достоевский отодвинул действительность своего века на дистанцию, достаточную для объективного философско-исторического анализа и прогноза. Мерой дистанции и самой инстанцией понимания оказался у него читатель-соавтор — метафизический собеседник и смыслотворящий «эйдос» текста.

Вероятно, этот список можно продолжать еще долго.

Достоевский создал мир, населенный не только читателями-героями, но и героями-читателями, героями-писателями и героями-слушателями. Экспериментом особого рода стал «Дневник писателя», в жанрово-речевой фактуре которого отчетливо прояснилась разница между прямым публицистическим словом риторики и суггестией повтора, намека, косвенного внушения, уловок несобственно-прямой речи, с ее поэтикой оглядки и приманивания. Но наследники Достоевского запомнили не экстремистские жесты оратора (вроде: «Константинополь должен быть наш!»), а свое соучастное присутствие среди спорщиков в гостиниой Епанчиных, в келье Зосимы, в трактирах и на папертях или в том промозглом питерском тумане — меж двумя освещенными окнами, за которыми два бедных человека пишут друг другу письма. Кто их доставляет? Не читателю ли остается здесь вестническая роль почтальона? «Вестник» по-гречески — «ангел». Ему дана высокая роль горнего Благовещения для имеющих уши в долине. Читатель-герой Достоевского получает сакральную санкцию ангелического сочувствия

⁴¹ Т. е. герой как форма судьбы целого поколения. Так и понят князь Мышкин в статье Г. Гессе «Размышление об „Идиоте“ Достоевского»: «...Мы видим в Мышкине (...) не образец для подражания: „Таким ты должен стать!“ — но неизбежность: „Через это мы должны будем пройти, это наша судьба!“ » (Гессе Г. Письма по кругу. М., 1987. С. 119).

жертвам трагической жизни. И он, этот возвышенный до трагедии читатель-герой, отвечает автору доверием: «Достоевского надо читать, когда мы глубоко несчастны. Тогда мы больше не зрители. Не сибариты и не критики, а бедные братья среди всех этих бедолаг, населяющих его книги, тогда мы страдаем вместе с ними, затаив дыхание, зачарованно смотрим их глазами в водоворот жизни, на вечно работающую мельницу смерти». И тогда — «это уже не выдумка, это уже не литература».⁴²

XX век завершился под сводами художественного мира Достоевского; читатель, вылепленный по образу и подобию автора этой грандиозной мистерии, вступил в следующий, храня неотразимое обаяние своего вечного спутника. Многое в этом сложном процессе повито прелестью и самообманом, но главным итогом было то, что родилась диалогическая личность, окрепло диалогическое сознание, закалился на высотах духа сердечный опыт трагической жизни. Самым конкретным образом способствовал тому особого рода авторский активизм — поэтика суггестивного слова, фасцинативная риторика, определившая успех приоритетного высказывания правды и эстетического мессианизма.⁴³

«Святая Русь требует святого дела», — сказал Вл. Соловьев, полемизируя с И. С. Аксаковым в статье «Любовь к народу и русский народный идеал» (1884).⁴⁴ Историческим результатом вестнической миссии Достоевского стало приоритетное расширение русской правды далеко за пределами Святой Руси; ее географический горизонт совпал с христианским человечеством, а метафизическое пространство — с мировой ноосферой. Среди многих доказательств тому — точная реакция нашего современника: «Личности, становящиеся жизненной программой других. Они овладевают тобою с такой силой, что ты никогда (...) не решаешься разглядеть их полностью».⁴⁵

Поэтика суггестивного вовлечения и эстетика фасцинативного восприятия, предназначенные Достоевским, нуждаются в комплексном изучении.

⁴² Там же. С. 143, 114.

⁴³ См.: *Исупов К. Г.* Поэтика приоритетного слова : (О русском эстетическом мессианизме) // *Вестник Русского Христианского гуманитарного института.* СПб., 1999. № 3. С. 57—72.

⁴⁴ *Соловьев В. С.* Соч.: в 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 309.

⁴⁵ *Канетти Э.* Человек нашего столетия. С. 337.