

СЛОБОДАНКА ВЛАДИВ-ГЛОВЕР*

**ПРЕДСТАВЛЕНИЕ НЕПРЕДСТАВИМОГО:
ПОЭТИКА БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО
В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»**

В статье выдвигается гипотеза, что в романе «Идиот» Достоевский воспроизвел характер героя нового типа, эксцентричную личность представителя «новых людей», что оказалось возможно с помощью нового способа характеристики, где художественный персонаж подчинен сфере бессознательно (по Фрейд, *das Unbewusste*). Важнейшая часть биографического времени в романе — детство, это является ресурсом для раскрытия личностного потенциала литературного героя. Эта «новая личность» эмблематично называется «идиотом», что в греческом оригинале обозначает «обособленную личность», отнюдь не слабоумную, которая в своей сущности является высокоэтичной в силу того, что ее чувства, оценки и слова непосредственно связаны со сферой бессознательного как аутентичной, недетерминированной основой индивидуальности. Такого рода личность, которая может быть названа «субъектом бессознательного», предстает в русской и европейской культурной жизни в послеклассическую эпоху вслед за распадом культуры помещицкой России, на смену которой идет массовая культура «разночинцев», несущая с собой специфические, противоположные прежним системы ценностей.

Ключевые слова: воображаемое, экфрасис, повествование, бессознательное, непредставимое, субъект бессознательного, конечность речи.

Роман «Идиот» имеет сложную повествовательную композицию. За исключением некоторых ярких мизансцен в первой части романа, ряда эпизодов на даче Епанчиных и Мышкина в Павловске, действие романа представляет собой последовательность фантазмагорических столкновений персонажей, которые нелегко истолковать средствами критического реализма. Необходим подход, с помощью которого можно было бы раскрыть эпистемологическую основу этой поэтики.

В развитии сюжета романа «Идиот» примечательна роль эпизодических историй, рассказываемых персонажами. Как только князь Мышкин приезжает в дом Епанчиных, он рассказывает дворецкому историю

* Слободанка Владив-Гловер, адъюнкт-профессор (Научное исследование), Школа языков, литератур, культур и лингвистики, Университет Монаш, Мельбурн, Виктория, Австралия — millicent.vladivlover@monash.edu

Slobodanka Vladiv-Glover, adjunct-professor (Research), School of Languages, Literatures, Cultures and Linguistics, Monash University, Melbourne, Victoria, Australia.

о приговоренном к смертной казни. Когда его допускают на завтрак у дам Епанчиных, генералша прямо приглашает его «что-нибудь рассказать» — она хочет услышать, как он «рассказывает», после чего Мышкин рассказывает о Мари. Аделаида требует, чтобы Мышкин предоставил ей сюжет для следующей картины, на что он отвечает повторением истории о приговоренном к смертной казни в последние моменты его жизни. На именинах Настасьи Филипповны разыгрывается *petit jeu*, в ходе которого гости рассказывают истории о самом низком поступке в их жизни. Сюжет первой части сопровождается многочисленными экскурсами в прошлое Настасьи Филипповны в деревне Отрадное, о том, как ее соблазнил мужчина старше ее на двадцать лет, после чего она вырастает в патологически мстительного и жестокого человека. Насколько труден был жизненный путь Настасьи Филипповны, настолько же жестоки истории Мышкина о приговоренном к смертной казни и о трагической судьбе швейцарской девушки. Патологичность историй дополняется патологическим поведением персонажей в завязке романа: Настасья Филипповна ведет себя вызывающе с членами семьи Гани Иволгина, врываясь к ним с визитом, скандальным с точки зрения норм дворянского этикета. Ее грубое поведение (которое противоречит «элегантному» и «эстетичному» образованию, которое она будто бы получила у Тоцкого) продолжается на ее именинах по отношению к собственным гостям. С другой стороны, Ганя Иволгин неприлично грубо общается с Мышкиным, которого в глаза называют идиотом. Важно понять мотивы такого поведения персонажей, выглядящего антисоциальным. Весь сюжет «Идиота» в этом отношении предстает как некая сплошная драма негативности, которая невозможна и непредставима в нормальном мире.

Сюжет романа, в котором описано столь много патологических ситуаций, одновременно содержит повторяющийся мотив Красоты: исключительная, поразительная красота Настасьи Филипповны, впервые отмеченная Мышкиным, когда он увидел ее фотографию в кабинете генерала Епанчина, и снова обсуждаемая на завтраке у дам Епанчиных, а впоследствии и в семье Гани Иволгина. Два персонажа настолько поражены ее красотой, что теряют дар речи: Мышкин и Рогожин. Такого рода реакция на прекрасное описана в «Критике способности суждения» И. Канта. Ж. Делез следующим образом определяет отношение субъекта к кантовскому Возвышенному: «Ощущение возвышенного появляется при столкновении с бесформенным или деформированным (безграничностью или силой). Словно воображение сталкивается со своим собственным пределом, вынужденное растянуться до крайности, испытывая при этом насилие, которое растягивает его до предела его силы»¹.

¹ *Deleuze G. Kant's Critical Philosophy: The Doctrine of the Faculties / transl. H. Tomlinson, B. Habberjam. Minneapolis, 1993. (Первая публикация: 1963). P. 50. Здесь и далее перевод автора.*

Эстетические взгляды Достоевского, связанные с описанием им красоты Настасьи Филипповны, не во всем согласны со взглядами ряда европейских философов. Кантовское отношение к антикрасоте в восприятии Возвышенного скорее соответствует антикрасоте Настасьи Филипповны в том виде, в каком это лицо проявляется «на сцене». Настасья Филипповна не воспринимается как идеал Красоты (*das Schöne*) в классическом кантовском понимании. Мышкин видит ее как нечто глубоко укоренившееся в памяти. Мышкину мерещится, что он давно где-то видел эти глаза на портрете, хотя это не обосновано в сюжете. Эта хранимая памятью Красота эстетики уходящей эпохи дворянской культуры соответствует тому, что Кант описывает как Прекрасное в природе (*das Schöne der Natur*²). Однако Настасья Филипповна как персонаж романного действия скорее соответствует произвольной и своенравной перцепции кантовского Возвышенного, бесформенного и деформированного; такого рода контемплиция Возвышенного проявляется в негативных эмоциях трепета и уважения (*Bewunderung und Achtung*) или негативного удовольствия (*negative Lust*³). Проявление личности в таком эмоциональном состоянии указывает на Эго с его стремлением к власти, его сексуальным влечением и влечением к смерти в бессознательном. На этой почве зарождается современный патологический субъект, который все знает и в то же время ничего не знает, поскольку бессознательное — это подавленное, но в то же время источник всех знаний, способных быть выраженными в языке и речи⁴. В романе Достоевского выявлены патологии бессознательного современного субъекта; на этой основе возникает новый критерий этики: неопределенность и недетерминированность как основа моральной ценности. Ценность без нравственной ценности определяет лицо нового человека — обособленную личность европейской и русской современности. Все, что вытекает из бессознательного, аутентично, а значит, правдиво. Таким образом, бессознательное выявляет ненормативную этику⁵. Это и является мерилом нравственных оценок в романе Достоевского.

В своем введении к «Запискам к “Идиоту”» покойный Эдвард Вазиолек отмечает, что в основе поиска Достоевским художественной формы романа лежит поиск повествовательной техники: «Интуиция,

² *Kant I. Kritik der Urteilskraft / Hrsg. von W. Weischedel // Kant I. Werkausgabe. Bd. X. Suhrkamp, 1992. S. 165.*

³ *Kant I. Kritik der Urteilskraft. S. 165.*

⁴ См.: *Lee J. S. Jacques Lacan. Amherst, 1990. P. 210, no. 46.* Фрейд теоретически обосновывает инстинкт влечения к смерти: *Freud S. Beyond the Pleasure Principle // Freud S. The standart edition of the complete psychological works. Vol. 18. London, 1955. P. 7–64, 14–17 (об игре «fort-da»).*

⁵ См.: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis / ed. J.-A. Miller, transl. A. Sheridan. New York: London, 1981. P. 20.* Согласно Лакану, бессознательное этично. См.: *Siebers T. The Ethics of Criticism. Cornell, 1988. P. 177 (глава «The Ethical Unconscious: From Freud to Lacan», p. 159–185).*

нашедшая свое выражение в записках, теперь представляется несвязной, несовершенной, временной и абсолютно далекой от интуиции в ее финальном выражении. “Идиот” для Достоевского оказался завершением изнурительного, мучительного и выматывающего технического эксперимента; похоже, он явился результатом, а не причиной эксперимента»⁶.

То, что Васиолек находит в черновых материалах, в равной мере можно отнести и к финальной версии романа: это радикальный экспериментальный роман по форме и содержанию, не являясь структурно неполноценным или лишенным формы: его новаторская форма не была знакома европейской литературе. Васиолек формулирует важную мысль относительно структуры романа Достоевского, когда отмечает, что на страницах черновики, а также в финальной редакции романа постоянно присутствует одна ситуация: «...молодая женщина порхает от одного поклонника к другому, вынужденная привлекать и отвергать, ненавидеть и любить, наказывать и жаждать наказания»⁷. Вот как описывается эта женщина в первой версии романа: «Она необыкновенно горда, в разговорах груба, и *поэтому* самые шокирующие действия Идиота ни поражают ее, ни вызывают в ней ярость (однажды он чуть не убил ее, в другой раз он сломал ей руки). Но как только подобные действия заканчиваются, она с отвращением удаляется. Такие моменты возникают отчасти из-за ее крайне ненормального и несоответствующего положения в семье. В целом она несомненно оригинальна, фривольна, своенравна, *провокационна* и поэтична по натуре, превосходя свое окружение»⁸.

В данной характеристике прослеживаются черты как минимум двух героинь «Идиота»: Настасьи Филипповны и Аглаи. Сюжет романа развивается вокруг персонажа, которого преследует не общество, а его собственные бессознательные влечения (нем. *Triebe*), его воля и его желание или прихоть (*Begehrde, Begehren, desire*)⁹. Амбивалентность процесса создания «положительно прекрасного» человека сформулирована Васиолеком: «В начале романа не было намерения создать положительно хорошего героя. Такое желание появилось у Достоевского только в шестом черновике [План Шесть = 6 ноября 1867 года] и только за месяц до сдачи первой части романа в издательство»¹⁰.

Согласно Васиолеку, «намерение» создать «положительно прекрасного человека» впервые упоминается в январе 1868 г., в письме к Майкову, в котором Достоевский пишет, что его «идея состоит в том, чтобы

⁶ *Wasiolek E. (ed.) The Notebook for the Idiot / ed. and with the Introduction by E. Wasiolek; transl. by K. Strelsky. New York, 2017 (1967). P. 9.*

⁷ *Ibid.* P. 10.

⁸ *Ibid.*

⁹ См.: *Vladiv-Glover S. Dostoevsky, Freud and Parricide: Deconstructive Notes on the Brothers Karamazov // New Zealand Slavonic Journal. 1993. P. 7–34.*

¹⁰ *Wasiolek E. (ed.) The Notebook for the Idiot. P. 5.*

описать абсолютно прекрасного героя». В этом же письме Достоевский признается, что он боится «не справиться» с задачей, потому что это самая трудная задача, «особенно в наше время»¹¹.

Задача, которая в то время стояла перед Достоевским, была не менее сложной, чем обозначение нравственных основ современного патологического субъекта. Другими словами, Достоевский поставил перед собой задачу стать моральным историком своего времени¹², используя *художественность* — или эстетическую поэтику — как метод исследования. Это решение привело его к открытию новой формы выражения в литературе, которая впоследствии получила теоретическое название *театра абсурда*, созданного французскими и русскими поэтами-авангардистами в конце XIX в. Таким образом, Достоевский представил миру абсолютно современный — даже скорее модернистский роман, *avant la lettre*.

Те, кто воспринял заявление Достоевского о создании «положительно прекрасного человека» в буквальном смысле, отметили, что писателю удалось, несмотря на возникшие вначале трудности, описать такого героя. На акцент в последней фразе, что это «самая трудная задача», «особенно в наше время», не обратили особого внимания. Однако, кажется, сетование Достоевского не следует воспринимать как его признание трудностей этой работы; скорее это сетование о принципиальной невозможности изобразить «положительно прекрасного человека» как эстетический и этический идеал (абсолют) в его, Достоевского, время — век зарождения нового времени¹³ в период быстрого развития капиталистических отношений и массовой культуры, без веры и устойчивой системы ценностей помимо процесса знакового обмена, обмена словами и деньгами в тотальном культурном симулякре. Что отмечает (и, возможно, на что сетует) косвенным образом Достоевский, так это исчезновение феномена «die schöne Seele» (прекрасной души), а также «die schöne Rede» (прекрасной речи)¹⁴ — проявлений раннего периода русской и застывшей европейской дворянской культуры. Достоевский вел поиск радикально «нового героя» его времени, радикально нового

¹¹ Ibid.

¹² Альманахи национальных физиологических очерков, опубликованные в Англии, Франции и России в период с 1838 по 1841 г. под названием «Heads of the People or Portraits of the English», «Les français peints par eux-mêmes» и «Наши, списанные с натуры русскими», требовали от современного писателя того же: описать манеры и нравы своего времени для будущих поколений. Ср.: *Vladiv-Glover S. Dostoevsky and the Realists: Dickens, Flaubert, Tolstoy*. New York, 2019. P. 25–43.

¹³ По Мишелю Фуко, новое время (англ. 'modernity') начинается в XVIII в., где на смену классическому знанию, основанному на «таблицах» и категоризации вещей, идет «аналитика конечности». См.: *Foucault M. The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences / Transl. from the French*. London, 1989. P. 314–315.

¹⁴ Ср. исследование Лахманном «красивой речи» как культурной парадигмы в: *Lachmann R. Die Zerstörung der schönen Rede: Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*. München, 1994. 370 S.

субъекта бессознательного, чей образ основан на негативности (недетерминированности) желаний (нем. *Begierde*, англ. *desire*) и индивидуальной свободе (представленной безмерной волей этого субъекта и его личным капризом); этот поиск нашел оформление в его творческих произведениях, начиная с работ, написанных в период до его заключения, в частности в «Двойнике», и достиг апогея в «Идиоте».

Для того чтобы обрисовать этот новый субъект желания и бессознательного в «Идиоте», нужна была новая форма, иной способ чередования действий в сюжете, новый метод характеристики и новая структура романного времени. Само повествование следовало изменить с последовательной хроники событий на нечто иное: введение историй от вторичного нарратора (или от нескольких вторичных нарраторов), тесно вплетенных в сюжет, поток речи, лишенный однородности или тотализирующего смысла.

С. Янг отмечает редуцированность функции, которую в произведениях Достоевского выполняет фабула¹⁵. Хронология событий поверхностна и, можно сказать, отстает от потока разнородных повествований (рассказов) и монологов различных героев-нарраторов, которые выстраиваются в очередь с минимальной мотивировкой актов их рассказывания.

В отличие от фабулы или ее главных и легко узнаваемых точек опоры в линейном потоке рассказа, новый метод характеристики персонажей, использованный писателем, не получил еще должного раскрытия в современных исследованиях творчества Достоевского. В большей мере этот метод был замечен его современниками. В частности, в несколько двусмысленной рецензии на роман «Идиот» (1871 г.), М. Е. Салтыков-Щедрин оценивает подход Достоевского к описанию современной русской жизни как уникальный в русской литературе. Он рассматривает художественную задачу Достоевского по изображению «положительно прекрасного человека» через призму своих социо-исторических взглядов. Признавая, что подобная задача затмевает современные социокультурные проблемы, такие как «женский вопрос», «проблема переоценки ценностей», «свободы мысли», Салтыков-Щедрин заключает, что, пытаясь изобразить «человека, который достиг полной моральной и психической гармонии», Достоевский потерпел творческую неудачу: «По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком, <...> (и) не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвещаний и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества. <...> И что же? несмотря на лучезарность подобной задачи, поглощающей в себе все переходные формы

¹⁵ См.: *Young S. Dostoevsky's The Idiot and the ethical foundations of narrative reading, narrating, scripting. London, 2004. P. 9.*

прогресса, г-н Достоевский, нимало не стесняясь, тут же сам подрывает свое дело, выставляя в позорном виде людей, которых усилия всецело обращены в ту самую сторону, в которую, по-видимому, устремляется и заветнейшая мысль автора. <...> все это пестрит произведения г-на Д-ого пятнами, совершенно им не свойственными, и рядом с картинами, свидетельствующими о высокой художественной прозорливости, вызывает сцены, которые доказывают какое-то уже слишком непосредственное и поверхностное понимание жизни и ее явлений... С одной стороны, ...являются лица, полные жизни и правды, с другой — какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева...» (9, 416).

Суждение Салтыкова-Щедрина о способе репрезентации персонажей в «Идиоте» представляется точным: персонажи предстают в виде кукол в театре марионеток¹⁶; их жесты и интонации голоса оперные, *outré* и стилизованы как для сцены.

Рассмотрим следующие выражения лица персонажей, описанных в ремарках, напоминающих инструкции для постановки в театре, сопровождающих высказывания персонажей — представителей русского культурного общества:

(Н. Ф. Барашкова): «Потом она вдруг обратилась к князю и, грозно нахмутив брови, пристально его разглядывала» (8, 140);

(Н. Ф. Барашкова): «резко и неожиданно обратилась к нему вдруг (к князю) НФ» (8, 13);

(Ганя Птицын): «проговорил наконец дрожащим голосом и с криквившимися губами бледный Ганя» (8, 131);

(Н. Ф. Барашкова): «властно и как бы торжественно обратилась она к нему» (8, 130);

(Н. Ф. Барашкова): «продолжала НФ по-прежнему резко, твердо и четко» (8, 130);

(Л. П. Епанчина): «Она была в ужаснейшем возбуждении; она грозно закинула голову и с надменным, горячим и нетерпеливым вызовом обвела своим сверкающим взглядом всю компанию, вряд ли различая в эту минуту друзей от врагов» (8, 236);

(Лебедев): «лицо Лебедева изображало последнюю степень восторга» (8, 237);

(Бурдовский): «выкатившему на него от удивления глаза» (8, 230);

¹⁶ Достоевский, возможно, был знаком с очерком: *Kleist H. von. Über das Marionettentheater*, впервые издан в *Berliner Abendblätter*. 1810. 12.–15. December. См.: *Kleist H. von. Sämtliche Werke*: In 4 Bde. Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schrifte. Frankfurt a. M., 1990. S. 1137. См. также: *Kleist H. von. On the Marionette Theatre* / Transl. by C.-A. Gollub // *German Romantic Criticism* / Ed. by A. Leslie Willson. New York, 1982. P. 238–244. В данном очерке автор устанавливает теоретико-эстетическую связь между бессознательным кукловода и действиями кукол, в результате чего куклы становятся агентами бессознательного, которое обуславливает художественное совершенство их танца.

Мышкину также не удалось избежать представления его в роли центральной фигуры:

«На этот раз князь до того удивился, что и сам замолчал и тоже смотрел на него, выпучив глаза и ни слова не говоря» (8, 216).

(Бурдовский): «...“вы не имеете права!” / и, проговорив это, резко остановился, точно оборвал, и, безмолвно выпучив близорукие, чрезвычайно выпуклые, с красными толстыми жилками глаза, вопросительно уставился на князя, наклонившись вперед всем своим корпусом» (8, 216);

(Коля Иволгин): «Когда Коля кончил, то передал поскорей газету князю и, ни слова не говоря, бросился в угол, плотно уткнулся в него и закрыл руками лицо» (8, 221);

(Ипполит Терентьев): «Он опять засмеялся; но это был уже смех безумного. Лизавета Прокофьевна испуганно двинулась к нему и схватила его за руку. Он смотрел на нее пристально, с тем же смехом, но который уже не продолжался, а как бы остановился и застыл на его лице» (8, 246).

Герои романа «Идиот» представлены в ситуации эксцесса, действуют с неуровновешенностью и избыточностью жестов и слов. Все представляют собой ту или иную форму эксцентричности — в виде своенравия, капризности и инфантильности. Другими словами, абсолютный эгоцентризм героев становится принципом их характеристики. Это относится ко всем героям, независимо от их социальной и идеологической роли в спектре романа. Мышкин является частью этого спектра, а приписываемый ему «идиотизм» представлен как онтологическое отражение эксцентричности. «Идиот» в значении этого греческого слова означает «обособленный человек», «лицо само по себе», отнюдь не выживший из ума, как в современном значении слова. Итак, концепт «идиота» становится развернутой метафорой раздвоенного субъекта бессознательного, который склонен к «эпилептическим припадкам», к приступам неоправданной жестокости или к «двойным мыслям» и двойственному поведению. Почти все герои романа способны на преступные действия, в том смысле, что переступают границы установленных в обществе норм поведения. Этому неуровновешенному поведению дает объяснение Келлер (с которым читатель впервые знакомится как с членом скандальной компании Рогожина), второстепенный герой, который превращается из врага в друга Мышкина, демонстрируя подвижность границ между антагонистическими политическими группами, такими как «новые люди», возглавляемые «сыном Павлищева», и «группа» Мышкина. Келлер «признается» Мышкину в отсутствии «нравственности» в его действиях и, признаваясь в атеизме и аморальности, вокруг этого признания выстраивает другое: что первое его признание служит завуалированной цели получить от Мышкина денег. На это Мышкин отвечает темой «двойных мыслей», которые, по свидетельству рассказчика, явно занимали его в течение какого-то времени. Неожиданно для Келлера

Мышкин не осуждает его за признание в скрытых мотивах, но заявляет, что это характерно и для самовосприятия Мышкина: «Две мысли сошлись, это очень часто случается. Со мной беспрерывно... Вы мне точно меня самого теперь рассказали. Мне даже случалось иногда думать... что и все люди так, так что я начал даже и одобрять себя, потому что с этими *двойными* мыслями ужасно трудно бороться; я испытал. Бог знает, как они приходят и зарождаются» (8, 258).

Из обзора вторичных нарративов читателю известно, что не Бог является источником этих «двойных мыслей». То, что описывает Мышкин, в тексте романа выдвинуто курсивом (*двойными*), потому что эти «двойные мысли» — метафора, указывающая на субъект бессознательного, который раздвоен Другим — своей мыслью и речью. Фразеологемы «в своем уме» или «не в своем уме», повторяющиеся лейтмотивом на протяжении всего романа, становятся своего рода метафорическим описанием этого раздвоенного субъекта бессознательного, описание которого достигает своей кульминации в сцене приема у Епанчиных, где Мышкин разбивает вазу и экспансивно излагает свое новозаветное видение будущего России, во главе которого стоит элита Старшин, ставших Слугами (8, 458).

Мышкин — настоящий субъект диалектического сознания по отношению к знанию, которым он располагает. Речь Мышкина на *soirée* не мотивирована и произвольна, не к месту на вечере «семейных друзей» у Епанчиных и по своей запальчивости схожа с проповедью на основе идеи фикс. Однако она правдива не в смысле своей логической или исторической точности, а в смысле верности точке зрения на судьбу сословия, которое он пытается уловить в его сущности здесь и теперь, что ему не удастся в силу утопичности его идеологических пророчеств. Его попытка выглядит комичной, исполнена в тонах эксцесса и абсурда: ему не удастся высказать то, что он «намерен сказать» — выразить «идеальный смысл» того сословия, к которому он себя причисляет, подобно тому, как феноменолог Гегель не мог выразить в речи «этот клочок бумаги». Оказывается, что дискурс в своей «божественной природе» переворачивает смысл и не позволяет ему «дойти до речи». Итак, то, что Мышкин хотел сказать, оказалось воспринято иначе, как нечто «неверное», невероятное, «неразумное» и «надуманное», что приводит его слушателей к юмористическому заключению: «молодой человек сла-вя-но-фил или в этом роде, но что, впрочем, это неопасно» (8, 459).

Эпизод оканчивается эпилептическим припадком Мышкина, однако, если вернуться к началу сцены, читая ее в «обратной перспективе»¹⁷, к комичной сцене, когда ваза решает не падать на голову се-

¹⁷ О теории обратной перспективы см.: *Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А. Собрание сочинений. Т. I: Статьи по искусству / Под ред. Н. А. Струве. Париж, 1985. С. 117–192.*

довласого важного лица, текст оказывается наполненным чистым удовольствием, даже экстазом (франц. *jouissance*) от произнесенной речи¹⁸, хлынувшей прямо из недр бессознательного героя, который падает в обморок от восторга речи. Согласно логике обратной временной перспективы, обморок — не следствие, а причина или исходной пункт речи в инстинкте влечения к смерти, представленном в метафоре эпилептического припадка.

Личность, раздвоенная через бессознательное, проявляет себя в другой сцене романа: в «Объяснении» Ипполита, в котором он вспоминает свое впечатление от «Мертвого Христа» Г. Гольбейна-младшего в доме Рогожина; Мышкин также видел копию картины. Изображение это вызывает в нем образ «страшной силы», безумной и произвольной, или деспотичной, но вечной и подавляющей человека, примером которого выступает мертвый, раздавленный мукой Христос, на чьем лице нарисована смерть как безысходность. Эта сила подобна гигантской машине современных технологий: она не имеет образа, она непредставима, и Ипполит вынужден воскликнуть в своём повествовании: «Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа?» (8. 340).

Непредставимое есть не что иное, как бессознательное с его всемогущими влечениями, влечением к смерти и сексуальным влечением. Эти влечения проявляются в драматической экспрессивности речи и жеста, всплывающей из многочисленных рассказов и внутренних рассказов в рассказах, которые служат основой поэтики бессознательного в романе «Идиот». Таким образом, Достоевский придал эстетическое, художественное выражение основополагающему концепту психоаналитического дискурса, сформулированного Фрейдом несколько десятилетий спустя: «...бессознательное должно считаться общей основой психической жизни. Бессознательное является обширной областью, включающей меньшую по размеру область сознания. Все осознанное происходит из бессознательного... Бессознательное является истинной психической реальностью; его самая сущность так же незнакома нам, как и реальность внешнего мира...»¹⁹

¹⁸ Для описания связи между языком и экзальтацией, при которой субъект «выходит» из себя, обнаруживая свою эксцентричность, см.: *Fink B. The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton, 1995. 240 p., в частности p. 133, где автор разбирает дискурс истерика: «Истерик подтверждает первичность субъективного раздвоения, противоречия между сознательным и бессознательным, и, таким образом, конфликтную, или противоречивую самой себе природу желания как такового. <...> Сюда же Лакан помещает *jouissance*, удовольствие, порождаемое дискурсом, и, таким образом, предполагает, что истерик получает наслаждение от знания. <...> Истерия, таким образом, представляет собой уникальную конфигурацию в отношении знания, и... вот почему Лакан в заключение соотносит дискурс науки с дискурсом истерии». Очевидно, что Лакан расширил теорию Фрейда в отношении истерии, выведя ее за пределы чисто женского феномена и придав ей статус универсальной основы языка и (по)знания.

¹⁹ *Freud S. The Interpretation of Dreams* / ed. and transl. J. Strachey. Harmondsworth, 1976. P. 773.

Принцип характеристики, позволяющий представлять непредставимое, есть способ представления мира в речевых рисунках или экфрасисах. Примером такого речевого рисунка служит застывшая улыбка на лице Ипполита (8, 246).

Экфрасис является словесным образом, воплощением визуального в словах²⁰. Эстетика по Лессингу²¹, согласно которой искусство подразделяется на пространственное пластическое и временное вербальное и музыкальное, переворачивается с ног на голову в описании героев Достоевским: принцип создания персонажей в «Идиоте» «пластицирует» словесный образ и помещает его вне временных рамок линейного повествования. Лицо в приведенном выше примере — это «маска», а улыбка — это скульптура, застывшая во времени. Таким образом, временная структура повествования — это отсутствие времени, время вне пределов времени. Эта темпоральность вне линейного потока времени относится не только к умирающему Ипполиту (который на самом деле и не умирает). Говоря: «У мертвого лет не бывает» (8, 246), он выступает с общим заявлением, применимым ко всем: ни у кого из персонажей «Идиота» нет «возраста», несмотря на то что рассказчик пытается определить возраст каждого из них, представляя читателю. Все «как дети» — и Лизвета Прокофьевна, и Мышкин, и Аглая, и «новые» «молодые люди» вокруг «сына Павлищева». «Детство» — единственная временная составляющая или темпоральность, по которой можно определить весь состав героев романа. Это объясняется тем, что «детство» — это не социологическая и даже не антропологическая категория, но метафорический локус — локус измерения в бессознательном, которое Лакан определил как воображаемое, в отличие от символического — локус нахождения инфантильных желаний и регрессивных первичных влечений. Именно нахождение в области бессознательного роднит Мышкина с другими «идиотами» романа; фактически всех героев

²⁰ Тема экфрасиса часто рассматривается в исследованиях произведений Достоевского, но не в рамках психоаналитической теории, за исключением статьи Елены Мельниковой-Григорьевой (*Мельникова-Григорьева Е.* Отношение слова к образу как базовый механизм познающего сознания // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М., 2013. С. 113–129). Значительный вклад в отношении эстетики внесли работы: *Перлина Н.* Тексты-картины и экфрасисы в романе Достоевского «Идиот». СПб., 2017. 299 с.; *Brunson M.* Dostoevsky's Realist Paragone: Word, Image, and Fantastic Ekphrasis in *The Idiot* // *The Slavic and East European Journal*. 2016. Vol. 60, iss. 3, Fall. P. 447–470; *Барум К.* Идеография в творческой рукописи Ф. М. Достоевского: о нарратологическом аспекте экфрасиса // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. С. 182–198.

²¹ Трактат Готтольда Эфраима Лессинга «Лаокоон» (1766) стал попыткой отделить область живописи от вербального искусства поэзии. Он является воплощением семиотической эстетики века рационализма. Ср.: *Gebauer G., Todorov Tz.* Das Laokoon-Projekt: Pläne einer semiotischen Ästhetik. Stuttgart, 1984. 206 S.

можно описать как «идиотов», подавленных и истеричных. Не случайно В. П. Буренин, один из «реалистов» 1860-х гг., требовал переименовать роман Достоевского «Идиот» в «Идиоты», так как увидел в нем принципиальный отказ его героев от следования своей жизненной выгоде²². Кстати, не только Мышкин страдает эпилепсией, Настасья Филипповна («Подлинно припадки находят; с ума, что ли, сошла?» — 8, 142) и Рогожин предположительно имеют эту «болезнь». Истерия связана с искаженной — подавленной — сексуальностью, которая проявляется в языке и речи в виде знака (означающего) как ее субституция.

Быт, в котором разыгрывается вся визуальная драма, — это не настоящий буржуазный быт русского общества XIX в., а своего рода фантастическая «другая сцена»²³, сцена бессознательного. Еще один из современников Достоевского пронизательно подметил это качество романа, не связывая его при этом с новой онтологией дискурса и субъективности в поэтике Достоевского. В письме от 14 марта 1868 г., после публикации окончания первой части «Идиота», А. Н. Майков пишет: «Впечатление вот какое: ужасно много силы, гениальные молнии (например, когда Идиоту дали пощечину и что он сказал, и разные другие), но во всем действии *боле возможности и правдоподобия, нежели истины*. Самое, если хотите, реальное лицо — Идиот (это Вам покажется странным?), прочие же все как бы живут в фантастическом мире, на всех хоть и сильный, но фантастический, какой-то исключительный блеск. Читается запоем и в то же время — не верится. <...> Но сколько силы! Сколько мест чудесных! Как хорош Идиот! Да и все лица очень яркие, пестры — только освещены-то электрическим огнем, при котором самое обыкновенное знакомое лицо, обыкновенные цвета получают сверхъестественный блеск и их хочется как бы заново рассмотреть... В романе освещение, как в “Последнем дне Помпеи”: и хорошо, и любопытно (любопытно до крайности, завлекательно) — и чуддо!» (9, 410).

Здесь мы видим непосредственную реакцию одного из современников Достоевского, чьи ожидания разошлись с реальностью произведения Достоевского: Майков не понимает эту эстетику, однако он внимателен к деталям выражения этого нового искусства и способен распознать его особенности, которые оказываются в высшей степени уместными, если их поместить в контекст психоаналитической модели дискурса и поэтики бессознательного, как, вероятно, можно называть поэтику этого романа.

²² См.: Барит К. Философское эссе В. П. Буренина как претекст статьи Родиона Раскольников в романе «Преступление и наказание» // Вопросы философии. 2017. № 5. С. 119.

²³ Данный термин заимствован Фрейдом у его учителя Дж. Т. Фехнера для описания виртуальной сцены сновидений. Freud S. Die Traumdeutung // Freud S. Studienausgabe. Bd. II / Hrsg. A. Mitscherlich et al. Frankfurt a. M., 1982. S. 512.

Рассмотрим, как Майков описывает быт и характеризацию героев в «Идиоте» и то впечатление, которое они производят на читателя. Он понимает, что действие романа — это возможность, которую он принимает как «правдоподобную», но не как «истинную». Разбирая значение этих определений, можно сказать, что для Майкова действие убедительно и захватывающе, но противоречит поэтике правдивого изображения действительности, характерной для гоголевской школы 1840-х гг. и ее последователей 1860-х гг., при которой, можно предполагать, развивался его литературный вкус. Далее он признается, что читал роман с упоением, захлеб, что он находит его странным и крайне соблазнительным, но при этом отталкивающим. «Электрический огонь», которым освещены лица, а также сюрреалистическая подсветка всех красок в романе завершают описание Майкова.

Из этого следует важный вывод, подтверждающий тезис о театрализованных персонажах: Майков сталкивается с неестественным, можно сказать, сверхъестественным «освещением» сцены, по которой перемещаются герои романа, и «механическим» источником этого света. Данный вывод приводит нас к размышлениям о связи «механической» модели описания героев в романе Достоевского и метапсихологической моделью субъективности, которая спустя десятилетие после смерти Достоевского будет описана в теории Фрейда. Фрейд определяет либидо и его влечения — сексуальное и влечение к смерти²⁴, — в которых биологическое сталкивается с инерцией неорганической материи. Впоследствии известная как энергетическая²⁵ модель психики Фрейда, эта модель своим продолжением уходит в современную физику и физиологию. Фрейд начал работу над данной моделью в «Проекте научной психологии», созданном в 1895 г. и опубликованном посмертно²⁶. Модель Фрейда во многом обусловлена достижениями Г. Гельмгольца, который обнаружил принцип «сохранения силы»²⁷, первый

²⁴ Фрейд развивает свои мысли по поводу инстинкта влечения к смерти в очерке «Jenseits des Lustprinzips» (1920), см.: *Freud S. Beyond the Pleasure Principle*. P. 7–64.

²⁵ *Tran The J., Magistretti P., Ansermet F. The Epistemological Foundations of Freud's Energetics Model // Frontiers of Psychology*. 2018. 11 October, vol. 9. P. 1–10. Данная статья представляет собой обзор происхождения термодинамической модели психической энергии Фрейда из современной физики Германа Гельмгольца, а концепта сохранения энергии — из физиологии Клода Бернара, среди прочих. Научные концепты в метапсихологии Фрейда (развитие нейрофизиологического Project for a Scientific Psychology, опубликованного в 1955 г., посмертно) трансформировались в концепт влечения к смерти, которое находится по ту сторону принципа удовольствия. Достоевский, возможно, знал о работе Бернара, посвященной исследованию нервных клеток, во время написания «Преступления и наказания». См.: (7, 392). Он знал и об исследовании Гельмгольца, имя которого упоминается в комментариях к последнему «Дневнику писателя» в (27, 324), а также цитируется в «Братьях Карамазовых».

²⁶ *Freud S. A Project for a Scientific Psychology*. Standart Edition. Vol. 1. London, 1950. P. 175–279.

²⁷ См.: *Helmholtz H. Über die Erhaltung der Kraft: eine physikalische Abhandlung*. Berlin, 1847. 72 S.

закон термодинамики. Несмотря на то что Достоевский не был знаком с Фрейдом, он явно знал об открытиях в современной физике и физиологии. Существуют подтверждения того, что Достоевский давно интересовался как нервными расстройствами и их возможным отношением к физиологии человека, так и современной физиологией Клода Бернара, который отделил физиологию от физики и химии и разработал концепцию гомеостаза «жизненно важного механизма» и его уникальности во внутренней среде организма²⁸. Хотя невозможно с уверенностью сказать, что Достоевский читал или не читал о современной физике²⁹, вполне можно рассматривать его поэтику, исходя из общих эпистемологических принципов новых научных открытий в Европе и в России в 1830–1860-х гг.

Вероятность неорганической и неэвклидовой основы всего происходящего в психической жизни отражается в концепции «психического аппарата» Фрейда. Сам термин «аппарат» указывает на нечто механическое, структурное и возникшее в результате человеческой деятельности. Эта механическая (термодинамическая) модель человеческой психики Фрейда была предвидена Достоевским во всех его работах, начиная с «Двойника» в 1846 г. Однако эта современная модель психики европейского человека нового времени — так называемых «новых людей» — была полностью раскрыта с художественной убедительностью через радикально новую поэтику в «Идиоте», основанную на воспроизведении персонажей-марионеток и высокой степени стилизации их мимики и экспрессивности речи. Эти эстетические принципы предвосхищают поэтику театра абсурда. Достоевский с поразительной художественной интуицией изображает персонажей, разыгрывающих *пантомиму* бессознательных желаний и выразительности влечений, которые передаются в языке и жестах, мимике и голосе. Интересно, что размышления теоретика театра абсурда, А. Арто, начались с его знакомства с балийским театром кукол, в котором Арто усмотрел связь с метафизикой экспрессивности, вытекающей из «тайных психических импульсов», закодированных в жестах и мимике, на эмоциональном музыкальном фоне: «The Balinese, with gestures and a variety of mime to suit all occasions in life, reinstates the superior value of theatre conventions... That mechanical eye-rolling, those pouting lips, the use of twitching muscles producing studiously calculated effects, <...> those heads

²⁸ *Tran The J., Magistretti P., Ansermet F.* The Epistemological Foundations of Freud's Energetics Model. P. 2.

²⁹ Интерес Достоевского к неэвклидовой геометрии рассматривается в работе: *Куйко Е. И.* Восприятие Достоевским неэвклидовой геометрии // Достоевский. Материалы и исследования. Т. VI. Л., 1985. С. 120–128, в которой указывается, что исследования русского математика Н. И. Лобачевского (опубликованные в России в 1829–1830 гг.) оказали влияние на писателя. Несмотря на то что Куйко рассматривает репрезентацию концепта бесконечности и возможных вселенных в «Братьях Карамазовых», он не соотносит эти понятия с новой эпистемологией в поэтике Достоевского.

moving horizontally seeming to slide from one shoulder to the other as if on rollers, all that corresponds to direct psychological needs as well as to a kind of mental construction made up of gestures, mime, the evocative power of rhythm, the musical quality of physical movement... (39–40)

All creativity stems from the stage in this drama, finding its expression and even its sources in a secret psychic impulse, speech prior to words (43)»³⁰.

Предвосхищая поэтику абсурда, которая началась с заимствования приемов балийского театра, в поэтике «Идиота» сказалась тесная связь между бессознательным и речевой характеристикой личности или субъекта в своего рода «перформансе» речи на «сцене» романа. Постановка речи как «перформанса» осуществляется с помощью акцентированной выразительности, прорастающей в интонациях, жестах и мимике (гримасничанье, выражения лица и выражения глаз), а также во всевозможных телесных проявлениях (таких как покашливание, вздрагивание, истерические приступы смеха). Проза, создаваемая с помощью такой новой поэтики «перформанса» рассказов, сама по себе является новым непревзойденным литературным явлением XIX в. (кроме, может быть, драмы Генриха фон Клейста³¹). Текст Достоевского — это звуковое представление, сравнимое с постановкой музыкального сочинения: высказывания быстро сменяют друг друга, подобно мелодии, представленные в совокупности вербальных движений, схожих по качеству с движением волн или звуков (как в массовой сцене «хора» в главе IX второй части (8, 240)). Захватывающее чтение этого музыкального представления диалогов и монологов в «Идиоте» достигается не только за счет смещения чрезмерной выразительности и звуковых волн, но и за счет необъяснимого отсутствия мотивации всего представления, частично прикрываемого судорожными попытками рассказчика обнаружить мотивацию, которые сменяются его отказом от цели и признанием невозможности объяснить, что «произошло». Однако «происшествия» — это тоже не обычные события, которые присутствуют

³⁰ Artaud A. On the Balinese Theatre // Artaud A. Collected Works. Vol. 4 / Transl. by V. Corti. London, 1999. P. 38–51. [Используя жесты и разнообразную мимику во всех жизненных ситуациях, балийцы восстановили высочайшую ценность театральных приемов... Это автоматическое закатывание глаз, надувание губ, это дрожание мускулов, призванное произвести тщательно спланированный эффект <...> эти горизонтальные движения головы, как будто скользящей от одного плеча к другому, как на роликах, — все это соответствует прямым психологическим потребностям, а также умственной конструкции, составленной из жестов, мимики, эвокативной силы ритма, и музыкального качества физического движения... (39–40) <...> Вся художественность имеет корни в сцене (в инсценировке) этой драмы, находя свое выражение и даже свои источники в тайном психическом импульсе, где речь предшествует словам (43)].

³¹ Ср. мою недавнюю статью: Vladiv-Glover S. Kleist's *On the Marionette Theatre* and the Poetics of the Unrepresentable in Penthesilea // *Cossacks in Jamaica, Ukraine at the Antipodes. Essays in Honor of Marko Pavlyshyn* / Eds. A. Achilli, S. Yekelchuk, D. Yesypenko. Boston, 2020. P. 72–87.

в сюжете традиционного романа XIX в. То, что рассказчик именует «событием» или «происшествием», может быть всего лишь изменением настроения героя, или незначительным изменением в чувствах к герою, или новой особенностью выражения.

Такая пантомима, хотя и эстетически самодостаточная как *procédé* (сказали бы будущие представители театра абсурда³²), оказалась волею судеб поставлена в рамку насущных вопросов русского общественно-социального дискурса конца 1860-х гг. Важнейшим из них является вопрос о нигилизме, толкование сути которого сосредоточено вокруг так называемого «сына Павлищева» Антипа Бурдовского и Ипполита Терентьева, потенциально представляющих новую (политическую и идеологическую) элиту, и морали старой, исторической элиты России — представителей «помещичьей культуры», от которой осталось лишь название и последними живыми представителями которой являются Мышкин и Епанчины. Оба эти полярных политических тренда изображаются в комическом ключе, их настигает бич современности, конечность. Комедия конечности разыгрывается в сцене несостоявшейся попытки самоубийства Ипполита. Предвосхищая линию Кириллова в «Бесах», Ипполит решает покончить с жизнью, выражая таким образом акт свободной воли вопреки ожиданию «смерти» от неизлечимой болезни, которая наступит через две недели. В этой сцене, достойной лучшей классической комедии, Достоевский изображает «смерть» как не-событие, нечто за пределами испытания, абсурдное, вызывающее смех, нечто в то же время неопишное и непредставимое: «...но в ту же секунду Ипполит спустил курок. Раздался резкий, сухой щелчок курка, но выстрела не последовало. Когда Келлер обхватил Ипполита, тот упал ему на руки, точно без памяти, может быть действительно воображая, что он уже убит. <...> Все слышали щелчок курка и видели человека живого, даже не оцарапанного» (8, 349).

Комический эффект лжесамобийства ведет читателя к истинной проблеме современного субъекта — проблеме конечности речи, «тюремы языка» и невозможности выразить истину как монолитное значение (Бахтин сказал бы: «монологическое»)³³. Именно поэтому такое значе-

³² А. Арто в своих «Manifeste du théâtre de la cruauté» (1932) [Manifesto of the Theatre of Cruelty] и «Le Théâtre et son double» (1938) [The Theatre and its Double] не только предположил, что бессознательное является основой всех человеческих действий, но и описал, как негативность иллогичного и не-значения является основой логики и значения. «Сюрреалистический театр» Сэмюэла Беккета также посвящен исследованию пределов разума или разумного (смысла) и того, что может найти выражение в языке.

³³ Тему языка и правды поднимает Г.В.Ф. Гегель в «Феноменологии духа» [Phenomenology of Spirit] (1807) и подхватывает психоаналитик Жак Лакан, а также постструктуралист Жак Деррида. Главная идея заключается в том, что означаемое (значение) всегда избыточно по сравнению с означающим (знак или речь), в связи с чем мы никогда не можем выразить в языке то, что мы действительно «имеем в виду», поскольку знак и значение всегда неидентичны. Это философское утверждение относится к открытости текстов, в частности, к тому, что все значения можно интерпретировать по-разному,

ние в романе придается теме лжи, где в роли двух отъявленных лжецов выступают два шута: Лебедев и генерал Иволгин. Несмотря на то что рассказчик всячески пытается представить их как добропорядочных мужчин (Лебедев — любящий и плодовитый отец семейства или *père de famille* — у него ребенок-младенец от покойной супруги, на попечении у старшей дочери Любви, которая сама является миниатюрным и эмблематичным воплощением «положительно прекрасного человека»), амбивалентность, которую они воплощают как пара-близнецы, является амбивалентностью влечений-близнецов: влечения к смерти и сексуального влечения, которые в романе названы «законом» саморазрушения и «законом» самосохранения (8, 311). Недавняя смерть жены Лебедева указывает на него как символ влечения к смерти, в то время как генерал Иволгин с его амурными похождениями с м-м Терентьевой представляет сексуальное влечение. Оба героя отличаются искусством рассказывания.

Язык или дискурс формируется как память или след памяти³⁴ в области бессознательного и выводится в область выражения мощными двойными двигателями сексуального влечения и влечения к смерти. Именно поэтому Жак Лакан, наряду с Фрейдом, может утверждать, что «реальность бессознательного — это сексуальная реальность»³⁵, но в то же время Лакан связывает это утверждение с его собственной моделью желания и языка в области бессознательного и приходит к следующему наблюдению: «Бессознательное обусловлено воздействием речи на субъект, это измерение, в котором субъект определяется развитием воздействия речи, соответственно, бессознательное — это структура, подобная языку»³⁶.

Достоевский в своей эстетике предвосхитил подобные заключения. Его герои не только выступают на «другой сцене», которая является сценой бессознательного, но и зарождаются как эффект речи, возникшей в бессознательном как «след памяти» (у Фрейда Erinnerungsspur). Таким образом, субъективная личность замещается словом: личность предстает как означающее или знак, занимая «место» непредставимого бессознательного. Поэтому следует знаменитое описание Фрейдом Оно (нем. *das Es*) как локуса «отсутствующего» (замененного) субъекта (“*Wo Es war, soll Ich werden*”), модифицированное в наблюдении

а автоматического понимания текстов не существует. Интерес Достоевского к учению Гегеля отмечен, хотя недостаточно изучен. См.: *Vladiv-Glover S. Dostoevsky and the Realists: Dickens, Flaubert, Tolstoy*. New York, 2019. P. 71, comm. 16.

³⁴ Каким путем следы памяти хранятся в бессознательном, объясняется графически в детской игре «обведи рисунок» на восковой пластине. См.: *Freud S. A Note Upon the Mystic Writing-Pad (1925) // The Standard Edition. Vol. 19 / transl. and ed. by J. Strachey, assisted by A. Freud*. London, 1961. P. 227–234.

³⁵ *Lacan J. Four fundamental concepts of psychoanalysis / Ed. J.-A. Miller, transl. A. Sheridan*. New York; London, 1981. P. 150.

³⁶ *Ibid.* P. 149.

Лакана, который добавляет, что «Оно» выступает «абсолютным локусом сети означающего, то есть субъекта»³⁷. Лакан ставит субъект наравне с означающим: субъект или личность есть знак для себя (как сам себя осознающий) и для других. Настасья Филипповна выражает почти ту же идею замещения личности путем речи, вытекающей из бессознательного, когда размышляет: «Бог знает, что вместо меня живет во мне» (8, 380). То, что «живет в ней», не что иное как бессознательное с его влечением к смерти и сексуальным влечением, порождающее смысл, который всегда соприкасается с бессмыслием (абсурдом) или с недетерминированной негативностью, выступающей основой субъективности. Рассказы бесчисленных нарраторов в романе производят бесчисленные инстанции-субъекты, в основе которых лежит непредставимое бессознательное или гегелевская негативность речи.

Истории Лебедева вращаются вокруг его интерпретации Апокалипсиса и проповеди «Конца Света», метафорически обозначающих конец линейной модели мышления. В сюжете «Идиота» понятие времени не линейно, повествователь, пытаясь рассказывать «по порядку» следования событий, испытывает трудности. Весь текст романа, сюжет которого выстроен искусственно, где герои встречаются и общаются, сводится к гигантскому сплетению синхронных, неиерархизированных дискурсов разного типа, модель которых изначально представлена на именинах Настасьи Филипповны в части первой, когда гостей призывают, как часть *petit jeu*, рассказать о «самом низком поступке в их жизни»³⁸. Эти банальные и посредственные короткие повествования формируют повествовательную структуру произведения: либо исповедь, либо свидетельство. Все рассказы, предъявляемые Мышкиным, Лебедевым, Рогожиным, генералом Иволгиным, Ипполитом, группой «новых молодых людей» Бурдовского, а также повествование рассказчика — все это рассказы свидетелей о мире через призму их личных представлений. Вопрос достоверности этих свидетельств становится темой, сопровождающей эти рассказы-исповеди и рассказы-свидетельства. Очевидна лживость повествований Лебедева и генерала Иволгина; однако Мышкин также не всегда достоверен, тем самым не удовлетворяя идеальному образу «положительно прекрасного человека». Подобно другим многоречивым персонажам, Мышкин порой скрывается от истины или не осознает, что двуличен. Сознательно и по собственной воле делает предположение одновременно двум дамам, за что справедливо упрекает его Евгений Павлович: «Как вы могли допустить такое?»

Сеть эпизодических и пересказанных (внедренных) рассказов, наряду с повествованием рассказчика, приводит к своего рода

³⁷ Ibid. P. 44–45.

³⁸ Э. Ф. Володин анализирует *petit jeu* в «Идиоте», но не рассматривает функцию Это в поэтике романа. См.: Володин Э. Ф. Пети-же в «Идиоте» // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 6. С. 73–80.

метафоризации субъективности (а следовательно, и исторической реальности) как «открытого» текста или незаконченного значения. В результате в «Идиоте» вместо идеального человека возникает «действующее лицо», которое произвольно и необоснованно противопоставляется «персонажу» — (фиктивному) герою. Данное разграничение проводит Лебедев, которому необходимо показать разницу между Аглаей, «чистой» девушкой, и Настасьей Филипповной, «камелией» (8, 439), в рассказе Мышкину о скандальном столкновении двух дам. Но и та, и другая лишь произвол фантазии. Попытка Лебедева создать ценностное разграничение между «лицом» и «персонажем» сводится к абсурду и скорее выражает предрассудки Лебедева, чем существенное различие. «Реальность» Мышкина, а также других главных и второстепенных героев, включая эпизодических героев за кулисами, воплощается в их речах, личных дискурсах: личность человека предстает перед нами как актуализированная метафора или как речевая экспрессивность.

Это подчеркнуто странной попыткой рассказчика в начале четвертой части начать полемику об «ординарных людях» и типичных характерах. Беспрецедентно классифицируя Ганю Иволгина и его сестру Варю как принадлежащих к «разряду» «обыкновенных» или «ординарных» людей, рассказчик строит свою модель посредственной личности, «отравленную» «вогнанным внутрь тщеславием» (8, 385). К повествователю присоединяется Ганя со своей оценкой влюбленного Ипполита, про которого он говорит: «Это такая злобная, ничтожная, самодовольна посредственность!..» (8, 392). Посредственность — это новая «типичность», однако не в обыкновенном значении этого слова в поэтике гоголевской школы. Это ясно из ответной филиппики Ипполита о Гане, в которой воспроизводится «тип» ординарности: «Ненавижу я вас, Гаврила Ардалионович, *...единственно за то*, что вы тип и воплощение, олицетворение и верх самой наглой, самой самодовольной, самой пошлой и гадкой ординарности!» (8, 399).

Хотя Ипполит употребляет слово «тип», очевидно, что оно не совсем удовлетворяет его мысли, и он пытается найти более меткое выражение: «воплощение», затем «олицетворение». Несмотря на подробное описание «типа» или «олицетворения» ординарности, которое строит Ипполит в крайне унижительных для Гаврилы Ардалионовича выражениях, которые вряд ли уместны в образованном обществе, трудно постигнуть категорию «типа», а именно, в чем она состоит, из общих (абстрактных) или частных характерных черт. Так, «вы завистливы бесконечно», «убеждены, что вы величайший гений», «у вас есть еще черные точки на горизонте» (8, 399) и тому подобное — вот каталог признаков «типа», которые, однако, можно считать вполне универсальными или абстрактными, относящимися к любому человеку, которого эти черты не загоняют под шаблон или стереотип, к которому понятие «типа» приближено. В той же мере исчерпанным является и понятие «ординарности», или посредственности. Как ни парадоксально,

«посредственность» в данном каталоге признаков — понятие безоценочное, оно не указывает на моральные качества личности, но скорее на психологические: оно устанавливает личность как чистое Эго, которое производит самозаблуждение и самодурство (не-знание). Из этого следует, что каждый персонаж романа — каждое лицо без исключения — выступает как обособленное Эго, как совершенно единственный, обособленный случай, как олицетворенная эгоцентричность. Таков и Мышкин: сильный интерес Епанчиных к нему объясняется «некоторыми эксцентрическими приключениями князя» (8, 150). Кроме эгоцентризма, каждый из главных героев (по крайней мере Мышкин, Настасья Филипповна, Лизавета Прокофьевна) упрекает себя в невежестве — в не-знании (а Рогожин — как эмблема инстинктов, малообразованный и «темный»). Субъективная личность, которая воспроизводится в романе, это не тип, но Эго с «вогнанным внутрь тщеславием», что значит — во власти подавленных инстинктов и подавленного желания своего бессознательного и требующее признания от окружающих. Отсюда стремление к власти — отличительная черта почти каждого лица романа, кроме Веры Лебедевой и ее младшей сестры Любви, но эти лица остаются на периферии повествования и не получают дальнейшего развития.

Об эксцентричной и эгоцентричной личности как о новом явлении современного общества идет речь в развернутой характеристике семейства Епанчиных, в начале третьей части романа. Как бы подражая дискурсу журнальной статьи, как и в начале четвертой части, в нарратив начала главы вводится, в виде отступления, тема «порядочных» людей, или как «в России» делаются «практические люди» и как получается чин генерала. Затем без перехода, в том же абзаце начинается описание семейства Епанчиных. Связь между отступлением («мы все-таки наговорили много лишнего» — 8, 270) и «настоящим» повествованием романа почти ускользает из внимания. Однако связь есть: после своего рода «социологического» очерка от рассказчика о норме поведения, закодированной в понятии «порядочные люди», рассказчик переходит к описанию семейства Епанчиных как случая отступления от этих норм. Рассказчик свидетельствует не от себя, а на основе того, что «наиболее рассуждающие члены в этом семействе» больно чувствовали, «что у них в семействе как-то все идет не так, как у всех» (8, 270). Рассказ усугубляется перспективой Лизаветы Прокофьевны, которая «мучилась от мнительности, терялась беспрерывно, не находила выхода в каком-нибудь самом обыкновенном столкновении вещей и поминутно преувеличивала беду» (8, 270). С одной стороны, ей кажется, что она сама как мать-«чудачка» имеет пагубное влияние на судьбы дочерей, которые не выходят замуж, как все «порядочные» девицы; с другой стороны, она обвиняет дочерей в упрямстве и злости и приравнивает их к «нигилистам», которые на разных этапах рассказа с разных сторон получают негативную оценку. «Нигилизм», однако, — это тоже метафора:

это не настоящий, исторический нигилизм, а способ определения новой морали личного права как основы общественных и личных связей. Это видно из следующего пояснения Лебедева при появлении «гостей» Мышкина на даче, группы «сына Павлищева»: «Нет-с, они не то чтобы нигилисты, ...это другие-с, особенные, мой племянник говорил, что они дальше нигилистов ушли-с. <...> Нигилисты все-таки иногда народ сведущий, даже ученый, а эти — дальше пошли-с, потому что прежде всего деловые-с. Это, собственно, некоторое последствие нигилизма, но не правым путем, а понаслышке и косвенно, и не в статейке какой-нибудь журнальной заявляют себя, а уж прямо на деле-с; не о бессмысленности, например, какого-нибудь там Пушкина дело идет, и не насчет, например, необходимости распада на части России; нет-с, а теперь уже считают прямо за право, что если очень чего-нибудь захочется, то уж ни пред какими преградами не останавливаться, хотя бы пришлось укокошить при этом восемь персон-с» (8, 213–214).

Несмотря на то что эта характеристика «новых людей» содержит намек на революционность как социально-историческое явление³⁹, речь идет не о новом политическом направлении, а о новой личности с ее ценностной структурой, основанной на личном желании как источнике всех общественных отношений. К этой новой моральной парадигме личности как ценности самой по себе примыкают не только молодые люди в кругу «сына Павлищева», но и сестры Епанчины, и весь мир действующих лиц романа, который строится на личных прихотях и своеволии персонажей.

Эта «нигилистическая» подоплека нового общественного поведения, основанного на личной прихоти, — смесь рациональности и абсурда. Аглая хотела подстричь волосы в знак принадлежности новому «общественному» течению, а сестре Аделаиде советовала подражать себе, чтобы сестра избавилась от головной боли, чему будто бы помогут короткие волосы. Личное право как общественная парадигма доводится до абсурда в сцене конфронтации Мышкина с Бурдовским, в которой Мышкин как «наивный рассказчик» разоблачает миф о «сыне Павлищева». «Защита» Бурдовского заключается в эмоциональных восклицаниях: «Я знал, но я имею право...» (8, 222) и в поддержке члена «группы» обвинителей, «племянника Лебедева», который опирается на понятие «здорового смысла», когда провозглашает: «...мы *не просим*, а *требуем*...» (признания «сына Павлищева»), что повторяется, как эхо, Бурдовским: «Требуем, требуем, требуем, а не просим!...» (8, 224). Хотя в «здоровом смысле» просвечивает философия «разумного эгоизма»

³⁹ Связь убийства семьи Жемариных гимназистом Горским с идеями анархизма и атеизма уже широко трактовалась в достоевведении. См. комментарии в ПСС (8, 391 и 444). В «Идиоте» они использованы как кирпичи, из которых строится понятие о психологии новой личности. Итак, мысль Прудона о «правде силы» (8, 444, примеч. к с. 245) переломляется не в политическом спектре, а в психологической и этической плоскостях романа.

(получившая свою развернутую полемическую трактовку в «Преступлении и наказании»), здесь же «здравый смысл» употребляется взамен «устарелых» понятий «чести» и «совести» («...то, что вы называете на языке вашем честью и совестью и что мы точнее обозначаем названием здравого смысла» — 8, 223). Очевидно, что «нигилизм» уже не политическая ценность, а код нового понятия морали. Однако, несмотря на всю негативность поведения молодых «нигилистов», почва их морали не зло, а злоба и зависть — новые общественные порывы личности, которая производит саму себя из своего бессознательного, чьи инстинкты самосохранения и саморазрушения обнаруживаются через желание быть признанной, быть полноценной в глазах Другого⁴⁰. По Фрейдю, бессознательное, как и сознательное, принадлежит области разума. Из этого выходит, что молодые «нигилисты» с их абсурдным рассуждением могут заговаривать «здравый смысл», потому что смысл почивает не на чем другом, как на бессмыслии (*non-sense*) — недетерминированной основе смысла, на «ничем» в бессознательном.

Событием на уровне абстрактного автора, неизвестным в сознании нарратора, являются типы дискурса, представленные во многих внедренных в повествование вставных рассказах, наполняющих пространство романа. Роль событий в романе играют разного рода рассказы, различных типов дискурсы, у которых одна и та же форма — они есть «потoki» речи, вырывающиеся из эгоцентричного сознания. Различные эстетические предпосылки определяют содержание этих потоков речи. История Настасьи Филипповны, излагаемая «чувствительным» рассказчиком, — это рецидив русского сентиментализма в роли разоблачителя зла «помещичьей культуры», связанной с крепостным правом, насилием и унижением личности. История Мышкина о Мари из швейцарской деревни — это выход к дискурсу русской натуральной школы в модусе апологии «униженных и оскорбленных» или подражание социальным рассказам Жорж Санд, другим жанрам «обличительной литературы» 1840-х гг. Рассказы генерала Иволгина игриво повторяют эпизоды военной истории России, сотканной из личных подвигов и актов героизма; в устах шута Иволгина эти рассказы напоминают сказки о бароне Мюнхгаузене и таким образом также входят в поэтику театра абсурда. Повествование Достоевского через абстрактного автора,

⁴⁰ Понятие «Другого» составляет часть модели личности у Лакана, а черпается она из феноменологии сознания у Гегеля, где трактуется в развернутой метафоре слуг и господ. У Гегеля метафора о слугах и господах не относится к историческим рабам и господам. Она представляет 'работу', которую выполняет знак в производстве значения (смысла). Господа, которые 'не работают', теряют свою субстанцию как значимость и сменяются слугами, которые 'работают' и на которых покоится смысл не как нечто эссенциальное, а как их дискурс, который подлежит процессам интерпретации смысла. См.: *Hegel G. W. F. Selbstbewusstsein: Herrschaft und Knechtschaft* // Hegel G. W. F. *Phänomenologie des Geistes* // Hegel G. W. F. *Werke*: [in 20 Bde.] 3, 4. Aufl. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1993. S. 145–154.

закрепленного в структуре романа, втягивает в себя вышеописанные типы дискурсов как материал, в игре сопоставляя типы речевой культуры, таким же образом, как Мышкин игриво приводит примеры разных шрифтов в кабинете генерала Епанчина в начале романа. Рассказы составляют стилевой перечень типов речи, которая в своей совокупности провозглашает гетерогенность как новое культурное и эстетическое мерило: в новое время, где царят «новые люди» и массовая культура, все типы речи, все дискурсы существуют наравне и в синхронном порядке.

Новая поэтика гетерогенности речи связана со способом ее представления в романе. Рассказы передаются через образные картины, в то время как словесные картины, или экфрасисы, являются актуализированными метафорами, поскольку все метафоры создают картины, или образы. Иными словами, рассказы (репрезентации) всегда проявляются путем «рисунка» в представлении или в воображении субъекта; это всегда «рассказы в картинах», будь то произведения живописи или литературного искусства. В романе несколько раз ставится вопрос о том, является ли значение высказывания метафорическим или «материальным», например, проблемой является интерпретация пощечины, которую Ганя Иволгин дал Мышкину. Роман «Идиот» построен как бесконечная цепь «картин» в словах, в перспективе *mise en abime*. Это вплетенные или внедренные словесные картины, состоящие из мириадом анекдотов или отступлений, составляющих неиссякаемое множество рассказов. Эти внедренные рассказы, рассказы-отступления и рассказы-анекдоты выстраивают гетерогенный образ современного раздвоенного субъекта бессознательного и драму о силе этого непредставимого бессознательного. Действие этой силы описано Ипполитом в связи с впечатлением, полученным им от картины «Мертвый Христос» в доме Рогожина: «Картиной этой как будто бы выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено, и передается вам невольно» (8, 339). Эта «вечная сила» создает «новых людей», представленных в романе в образе «нигилистов», с которыми соприкасаются князь Мышкин, Аглая, Настасья Филипповна, а также многие другие действующие лица произведения. Этот контакт персонажей через универсальный способ характеристики приводит к эффекту гибкости границ между группами персонажей и приводит к сопричастности всех героев в новом измерении, символическом, в котором язык, согласно концепции Гегеля, превращает недавних старшин в слуг, а бывших слуг делает новыми старшинами, через «гласность» и массовую культуру, которая каждому дает возможность выразить свое мнение и вынести на суд любое явление, через интерпретацию «знаков» или текстов.

В этом ключе Лебедев толкует Апокалипсис: «И кто почитит Лебедева? Всяк изощряется над ним и всяк вмале не пинком сопровождает его. Тут же, в толковании сем, я равен вельможе. Ибо ум!» (8, 168).

Разум («ум»), жизнь и конечность составляют границы личности. Однако жизнь синонимична власти личности, как это выражено

Ипполитом, носителем идеи конечности: «Коли он живет, стало быть, все в его власти!» (8, 327). Отсюда вывод, что жизнь — это бесконечность в конечности, так как язык или речь — черта ума или душевной организации (нем. Geist), которое производит бесконечные дискурсы в поиске власти личного Эго.

Каталог различных типов дискурса, старых и новых, в «Идиоте» составлен виртуозно, начиная с банальных рассказов представителей помещицкой патриархальной культуры на именинах Настасьи Филипповны, продолжая дискурсом русских либералов и социалистов в третьей части и речью Мышкина как образцом юридической риторики (8, 227), и кончая рассуждениями рассказчика в стиле полемики самого Достоевского в «Дневнике писателя», в самопародийном «резюме событий», которое рассказчик сопоставляет с полемикой журнальной статьи (8, 268–269, 383–386). К этому следует добавить дискурс бессознательного, многократно проявляющийся в ходе романа, одним из ярких примеров которого является беседа Мышкина и Рогожина в Москве (8, 171) или в темном доме Рогожина в Санкт-Петербурге (8, 170–171).

Дискурс бессознательного имеет свое нравственное лицо: этика бессознательного воплощена в образах молодых и невинных Коли и Веры Лебедевой, которые, будучи потенциально атеистами, тем не менее абсолютно «честные», с золотым сердцем. Князь Мышкин, несмотря на амбивалентность характера, остается главным воплощением этики бессознательного, и поэтому его любят и Вера, и Коля. Члены группы «нигилистов» (в частности, Бурдовский и Келлер, которые вначале представлены как слуги Рогожина и обитатели непредставимого и бесформенного Оно — сферы исконных и «темных» инстинктов) превращаются в новых «слуг» князя, наследующих мир Старшин. «Лже-сын Павлицева» Бурдовский, Келлер, Ипполит, Коля и племянник Лебедева — все они «честны», но не имеют сословного статуса или «происхождения». Они порождают себя сами, с помощью своих слов и кулаков: Келлер — боксер и всегда действует на грани жестокости, что является не его личной характеристикой, но проявлением агрессивности инстинктов, зарожденных в подсознательном и порождающих речь.

Этими же принципами мотивирована экзальтированная речь Мышкина на приеме у Епанчиных, на котором он опрокидывает китайскую вазу. Согласно мнению «сообщества» на этом собрании, Мышкин «безобидный славянофил», его речь о «русской почве» и «русском Христе» не воспринимается слушателями всерьез. Кроме того, невозможно найти доказательства этих преувеличенных заявлений о «судьбе России» в историческом материале романа или за его пределами. Существует мнение, что эти слова Мышкина — это прямое цитирование публицистических высказываний о «почве» самого Достоевского, который во многом опирался здесь на труды И. В. Киреевского и А. С. Хомякова. Однако такое мнение надо проверять анализом всего эстетического

высказывания в романе и, по возможности, искать его теоретическую основу.

Русская утопическая мысль о мессианском назначении страны со всей очевидностью отходит от идеологии «новой молодежи» (Ипполит, Бурдовский), однако это идеологическое противостояние противоречиво: Мышкин не атеист, но его «вера», как и его наследство, только знаки, означающие (signifiers). Все, что он рассказывает у Епанчиных, это «всего лишь слова» на приеме у отживших свой век представителей уходящего порядка русского дворянского общества, которое Мышкин с восторгом принимает как настоящую «реальность» «исторического момента». Но читатель вместе с Достоевским зрит в корень: это мгновение не отражает ничего, кроме надежд и мечтаний Мышкина, его желание (desire в психоаналитической модели личности), а не конкретное желание, устремленное на какой-либо материальный предмет. Итак, утопическая «русская идея» Мышкина формируется подобно неистовому желанию невинности, которое испытывает Настасья Филипповна. Великодушная готовность принять на себя страдание Настасья Филипповны, а также всех остальных страдающих, имеет глубокую психологическую подоплеку: история об оскорбленной девушке Мари из Швейцарии указывает на осбую природу добродетели Мышкина, его желание творить добро и принимать отвергнутых и оскорбленных. Его «учение» доставляет немало проблем Мари в деревне, энтузиазм детей напоминает сказочную или библейскую историю; читатель может задать вопрос, не литературные ли это красоты в рассказе героя, который в это время лечился от умственного расстройства? Что, если это произведение в жанре Священного Писания, которое вылилось в пасхальную повесть о добродетели и самопожертвовании? Это предположение имеет право на существование, учитывая то, что «Идиот» — кладезь самых разнообразных образцов повествования, избилующих литературными, политическими и историческими аллюзиями, связанных в гигантскую нарративную сеть, создающую картину культурной памяти, которая покоится в непредставимом бессознательном и которая предлагается читателю для герменевтического познания и творческой интерпретации.

Рассказывание историй в «Идиоте» является ключевым фактором строительства повествовательной структуры романа, который предстает как одна огромная агглютинация словесных образов (экфрасисов), с помощью которых Достоевский, через призму своей радикальной поэтики, указывает на будущий театр абсурда как один из будущих главенствующих дискурсов русской и европейской культуры, а также на уходящий мир классической европейской и русской дворянской культуры. В своем произведении Достоевский создает новый тип гетерогенного, пародийно-незавершенного дискурса, носителем которого являются «новые люди». Мышкин как «идиот» — представитель этого «нового человека», не прекрасного и не идеального, но растерзанного

инстинктами своего бессознательного и не знающего, как действовать и что предпринять. В социально-культурном плане, несмотря на все расхождения во мнении о «праве», Мышкин связан с «новыми людьми» группы Бурдовский — Ипполит, которые являются носителями новой массовой культуры, вытесняющей традиционную, русскую помещичью культуру и ее сентиментальную мораль освобождения от крепостного права и кающегося дворянина. Этика «новых людей» воплощается в негативном характере бессознательного, которое вмещает их в дискурс языка и парадигму конечности, а также парадоксальным образом делает их носителями новой этики бессознательного, поскольку бессознательное всегда аутентично: оно «свое» и не лжет, даже когда в произнесенной речи выражена неправда.

Библиографический список

- Барит К.* Идеография в творческой рукописи Ф. М. Достоевского: о нарратологическом аспекте экфрасиса // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей. М., 2013. С. 182–198.
- Барит К.* Философское эссе В. П. Буренина как претекст статьи Родиона Раскольникова в романе «Преступление и наказание» // Вопросы философии. 2017. № 5. С. 112–123.
- Володин Э. Ф.* Пети-же в «Идиоте» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 6. Л., 1985. С. 73–80.
- Кийко Е. И.* Восприятие Достоевским неэвклидовой геометрии // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 6. Л., 1985. С. 120–128.
- Мельникова-Григорьева Е.* Отношение слова к образу как базовый механизм познающего сознания // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М., 2013. С. 113–129.
- Перлина Н.* Тексты-картины и экфразисы в романе Достоевского «Идиот». СПб., 2017. 299 с.
- Флоренский П. А.* Обратная перспектива // Флоренский П. А. Собрание сочинений. Т. I: Статьи по искусству / под ред. Н. А. Струве. Париж, 1985. С. 117–192.
- Artaud A.* Manifeste du théâtre de la cruauté. Paris, 1932. 12 p.
- Artaud A.* Le Théâtre et son double. Paris, 1938. 154 p.
- Artaud A.* On the Balinese Theatre // Artaud A. Collected Works. Vol. 4 / transl. V. Corti. London, 1999. P. 38–51.
- Brunson M.* Dostoevsky's Realist Paragone: Word, Image, and Fantastic Ekphrasis in *The Idiot* // The Slavic and East European Journal. 2016. Vol. 60. Iss. 3. Fall. P. 447–470.
- Deleuze G.* Kant's Critical Philosophy: The Doctrine of the Faculties / transl. by H. Tomlinson, B. Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. 81 p.

- Fink B.* The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance. Princeton, 1995. 240 p.
- Foucault M.* A Preface to Transgression // Foucault M. Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews / ed. D.F. Bouchard. Ithaca, 1977. P. 29–52.
- Foucault M.* The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences / transl. from the French. London, 1992. 448 p.
- Freud S.* The Interpretation of Dreams / ed. and transl. J. Strachey. Harmondsworth, 1976. 871 p.
- Freud S.* Die Traumdeutung // Freud S. Studienausgabe. Bd. II / Hrsg. A. Mitscherlich et al. Frankfurt a. M., 1982. 698 S.
- Freud S.* A Project for a Scientific Psychology // Freud S. The Standard Edition of the Complete Psychological Works. Vol. 1. London, 1950. P. 175–279.
- Freud S.* A Note Upon the Mystic Writing-Pad (1925) // Freud S. The Standard Edition of the Complete Psychological Works. Vol. 19 / Transl. and ed. by J. Strachey, assisted by A. Freud. London, 1961. P. 227–234.
- Gebauer G., Todorov Tz.* Das Laokoon-Projekt: Pläne einer semiotischen Ästhetik. Stuttgart, 1984. 206 S.
- Hegel G. W. F.* Selbstbewusstsein: Herrschaft und Knechtschaft // Hegel G. W. F. Phänomenologie des Geistes // Hegel G. W. F. Werke: In 20 Bde. Bd. 3. 4. Aufl. Frankfurt a. M., 1993. S. 145–154.
- Helmholtz H.* Über die Erhaltung der Kraft: eine physikalische Abhandlung. Berlin, 1847. 72 S.
- Kant I.* Werkausgabe. Bd. X. Kritik der Urteilskraft / Hrsg. von W. Weischedel. Suhrkamp, 1992. 472 S.
- Kleist H. von.* Sämtliche Werke: In 4 Bde. Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schrifte. Frankfurt a. M., 1990. 1300 S.
- Kleist H. von.* On the Marionette Theatre / transl. by C.-A. Gollub // German Romantic Criticism / ed. by A. L. Willson. New York, 1982. P. 238–244.
- Kojève A.* Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenology of Spirit / assembl. by R. Queneau; ed. by A. Bloom; transl. by J.H. Nichols, Jr. Ithaca; London, 1993. 287 p.
- Lacan J.* Four fundamental concepts of psychoanalysis / ed. J.-A. Miller; transl. A. Sheridan. New York; London, 1981. 304 p.
- Lachmann R.* Die Zerstörung der schönen Rede: Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München, 1994. 370 p.
- Lee J. S.* Jacques Lacan. Amherst, 1990. 264 p.
- Siebers T.* The Ethics of Criticism. Ithaca, 1988. 264 p.
- Soler C.* The Symbolic Order (I) // Reading Seminars I and II: Lacan's Return to Freud / eds. R. Feldstein, B. Fink, M. Jaanus. Albany, 1996. P. 39–55.
- Tran The J., Magistretti P., Ansermet F.* The Epistemological Foundations of Freud's Energetics Model // Frontiers of Psychology. 2018. 11 October, vol. 9. P. 1–10.
- Vladiv-Glover S.* Dostoevsky and the Realists: Dickens, Flaubert, Tolstoy. New York, 2019. 216 p.
- Vladiv-Glover S.* Kleist's On the Marionette Theatre and the Poetics of the Unrepresentable in Penthesilea // Cossacks in Jamaica, Ukraine at the Antipodes. Essays

in Honor of Marko Pavlyshyn / Eds. A. Achilli, S. Yekelchyk, D. Yesypenko. Boston, 2020. P. 72–87.

Vladiv-Glover S. Dostoevsky, Freud and Parricide: Deconstructive Notes on the Brothers Karamazov // *New Zealand Slavonic Journal*. 1993. P. 7–34.

Wasiolek E. (ed.) *The Notebook for the Idiot* / Ed. and with the Introduction by E. Wasiolek; transl. by K. Strelsky. New York, 1967. 254 p.

Young S. Dostoevsky's *The Idiot* and the ethical foundations of narrative reading, narrating, scripting. London, 2004. 215 p.

Slobodanka Vladiv-Glover

HOW TO REPRESENT THE UNREPRESENTABLE: THE TELLING OF STORIES AND THE POETICS OF THE UNCONSCIOUS IN “THE IDIOT”

Dostoevsky's educated readers of the 1860s saw the novel as a moral history of the age, represented through an eccentric “new subject” (“new people”), embodied in marionette-like characters. In our reading, these ‘automatons’ are seen as the agents of the unconscious, which is the source of all subjectivity, expressed through desire, caprice, and pathological states (lying, self-destructive tendencies and the death drive). In line with the representation of the unconscious as the mainspring of the ‘actions’ (speech, emotions, judgement, ethics) of the “new subject”, emblematically called “an idiot”, meaning “private person”, the poetics of the novel is constituted by serial and infinite embedded episodic narrative, consisting of verbal pictures or ekphrases. The pictures correlate with the memory traces in the unconscious which generate thought and language, producing individuals (and their culture) through speech and speech or narrative types. With the demise of the old “estate culture” of traditional Russia, a “new Russia” emerges, which is grounded in mass culture, expressed through heterogeneity of banal discourses but also a new ethics of negativity.

Key words: Imaginary, ecphrasis, narrative, unconscious, the unrepresentable, subject of the unconscious, finitude of language.

References

Artaud A. *Manifeste du théâtre de la cruauté*. Paris, 1932. 12 p. (In Fr.)

Artaud A. *Le Théâtre et son double*. Paris, 1938. 154 p. (In Fr.)

Artaud A. On the Balinese Theatre. In: Artaud A. *Collected Works*. Vol. 4, transl. V. Corti. London, 1999. P. 38–51.

Barsht K. Filosofskoe jesse V.P. Burenina kak pretekst stat’i Rodiona Raskol’nikova v romane “Prestuplenie i nakazanie”. *Voprosy filosofii*. 2017. No. 5. P. 112–123. (In Russ.)

Barsht K. Ideografija v tvorcheskoj rukopisi F.M. Dostoievskogo: o narratologicheskom aspekte ekfrasisa. In: “*Nevyrazimo vyrazimoje*”: *ekfrasis i problemy*

- reprezentatsii vizualnogo v khudozhestvennom tekste*: Collection of articles. Comp. and sci. ed. D. V. Tokareva. Moscow, 2003. P. 182–198. (In Russ.)
- Brunson M. Dostoevsky's Realist Paragone: Word, Image, and Fantastic Ekphrasis in *The Idiot*. *The Slavic and East European Journal*. 2016, vol. 60, iss. 3, Fall. P. 447–470.
- Deleuze G. *Kant's Critical Philosophy: The Doctrine of the Faculties*, transl. H. Tomlinson, B. Habberjam. Minneapolis, 1993. 81 p.
- Fink B. *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton, 1995. 240 p.
- Florenskii P.A. Obratnaia perspektiva. In: Florenskii P.A. *Sobranie sochinenii. Statyi po iskusstvu*, vol. 1, ed. N.A. Struve. Paris, 1985. P. 117–192. (In Russ.)
- Foucault M. A Preface to Transgression. In: Foucault M. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard. Ithaca, 1977. P. 29–52.
- Foucault M. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, transl. from the French. London, 1992. 448 p.
- Freud S. *The Interpretation of Dreams*, ed. and transl. J. Strachey. Harmondsworth, 1976. 871 p.
- Freud S. Die Traumdeutung. In: Freud S. *Studienausgabe*, Bd. II, Hrsg. A. Mitscherlich et al. Frankfurt a. M., 1982. 698 S. (In Germ.)
- Freud S. A Project for a Scientific Psychology. In: Freud S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. 1. London, 1953. P. 175–279.
- Freud S. A Note upon the Mystic Writing-Pad (1925). In: Freud S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. 19, transl. and ed. by J. Strachey, assisted by A. Freud. London, 1961. P. 227–234.
- Gebauer G., Todorov Tz. *Das Laokoon-Projekt: Pläne einer semiotischen Ästhetik*. Stuttgart, 1984. 206 S. (In Germ.)
- Hegel G.W.F. Selbstbewusstsein: Herrschaft und Knechtschaft. In: Hegel G.W.F. *Phänomenologie des Geistes. Werke*: In 20 Bde. Bd. 3. 4. Aufl. Frankfurt a. M., 1993. S. 145–154. (In Germ.)
- Helmholtz H. *Über die Erhaltung der Kraft: eine physikalische Abhandlung*. Berlin, 1847. 72 S. (In Germ.)
- Kant I. *Werkausgabe. Bd. X. Kritik der Urteilskraft*, Hrsg. von W. Weischedel. Frankfurt a. M., 1992. 472 S. (In Germ.)
- Kiiiko E. I. Vospriiatiiie Dosotoievskim neevklidovoi geometrii. In: *Dostoievskii. Materialy i issledovaniia*. Vol. 6. Leningrad, 1985. P. 120–128. (In Russ.)
- Kleist H. von. *Sämtliche Werke: In 4 Bde. Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schrifte*. Frankfurt a. M., 1990. 1300 S. (In Germ.)
- Kleist H. von. On the Marionette Theatre, transl. by C.-A. Gollub. In: *German Romantic Criticism*. Ed. by A. Leslie Willson. New York, 1982. P. 238–244.
- Kojève A. *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenology of Spirit*, assembl. by R. Queneau; ed. by A. Bloom, transl. by J.H. Nichols, Jr. Ithaca; London, 1993. 287 p.
- Lacan J. *Four fundamental concepts of psychoanalysis*. Ed. J.-A. Miller, transl. A. Sheridan. New York; London, 1981. 304 p.
- Lachmann R. *Die Zerstörung der schönen Rede: Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*. München, 1994. 370 S. (In Germ.)

- Lee J. S. *Jacques Lacan*. Amherst, 1990. 264 p.
- Mel'nikova-Grigor'eva E. Otnosheniie slova k obrazu kak bazovyi mekhanizm poznaiushchego soznaniia. In: "Nevyrazimo vyrazimoie": *ekfrasis i problemy reprezentatsii vizualnogo v khudozhestvennom tekste*: Collection of articles, comp. and sci. ed. D. V. Tokareva. Moscow, 2003. P. 113–129. (In Russ.)
- Perlina N. *Teksty-kartiny i ekfrazisy v romane Dostoievskogo "Idiot"*. Saint Petersburg, 2017. 299 p. (In Russ.)
- Siebers T. *The Ethics of Criticism*. Ithaca, 1988. 264 p.
- Soler C. The Symbolic Order (I). In: *Reading Seminars I and II: Lacan's Return to Freud*, eds. R. Feldstein, B. Fink, M. Jaanus. Albany, 1996. P. 39–55.
- Tran The J., Magistretti P., Ansermet F. The Epistemological Foundations of Freud's Energetics Model. *Frontiers of Psychology*. 2018, 11 October, vol. 9. P. 1–10.
- Vladiv-Glover S. *Dostoevsky and the Realists: Dickens, Flaubert, Tolstoy*. New York, 2019. 216 p.
- Vladiv-Glover S. Kleist's on the Marionette Theatre and the Poetics of the Unrepresentable in Penthesilea. In: *Cossacks in Jamaica, Ukraine at the Antipodes. Essays in Honor of Marko Pavlyshyn*, eds. A. Achilli, S. Yekelchuk, D. Yesypenko. Boston, 2020. P. 72–87.
- Vladiv-Glover S. Dostoevsky, Freud and Parricide: Deconstructive Notes on the Brothers Karamazov. In: *New Zealand Slavonic Journal*. 1993. P. 7–34.
- Volodin E. F. *Petit-jeu v "Idiote"*. In: *Dostoievskii. Materialy i issledovaniia*. Vol. 6. Leningrad, 1985. P. 73–80. (In Russ.)
- Wasiolok E. (ed.) *The Notebook for the Idiot*, ed. and with the Introduction by E. Wasiolek; transl. by K. Strelsky. New York, 1967. 254 p.
- Young S. *Dostoevsky's The Idiot and the ethical foundations of narrative reading, narrating, scripting*. London, 2004. 215 p.