

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

при поддержке Международного благотворительного фонда
Д. С. Лихачева

Седьмая

**международная летняя школа
по русской литературе**

Статьи и материалы

2-е издание , исправленное и дополненное

Санкт-Петербург
Свое издательство
2012

ИДЕЯ О РОМАНЕ КАК КОГНИТИВНЫЙ АЛГОРИТМ:
К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЧИТАТЕЛЬСКОГО СОЗНАНИЯ ГЕРОЯ
В ПОВЕСТИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ДВОЙНИК»

«...ведь вот скажу я вам, маточка, случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнь твоя как по пальцам разложена» [I, 59]. Данное замечание Макара Девушкина могло бы послужить эпиграфом к настоящему выступлению, посвященному теме читательского сознания в прозе Ф.М. Достоевского. Выбор цитаты неслучаен. Проблема интерпретации читательского сознания героя Достоевского не раз останавливала на себе внимание литературоведов. Однако, что касается произведений 1840-х годов, Голядкин длительное время оставался в тени именно Макара Алексеевича Девушкина. Пристальному исследовательскому вниманию в связи с затронутой темой роман «Бедные люди» обязан, в первую очередь, знаменитым «литературным эпизодом»¹: знакомством Девушкина с пушкинским «Станционным смотрителем» и голевой «Шинелью».

Касаясь читательского «я» Голядкина, мы будем отталкиваться от сравнительно небольшого отрывка в журнальной редакции «Двойника» («Отечественные записки», 1846, №2). Речь идет о ремарке повествователя, относящейся к сцене утреннего пробуждения Голядкина в квартире на Шестилавочной улице, точнее, к сцене, в которой Голядкин с наслаждением перебирает ассигнации.

Заметим здесь, кстати, одну маленькую особенность господина Голядкина. Дело в том, что он очень любил иногда делать некоторые романические предположения относительно себя самого; любил пожаловать себя подчас в герои самого затейливого романа, мысленно запутать себя в разные интриги и затруднения и, наконец, вывести себя из всех неприятностей с честью, уничтожая все препятствия, побеждая затруднения и великодушно прощая врагам своим [I, 335].

Из варианта 1866 года данная ремарка была выпущена вместе с предшествующим ей фрагментом — размышлением Голядкина о том,

¹ См. например: *Бочаров С. Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому // Бочаров С. Г. О художественных мирах. Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов. М., 1985. С. 161 — 209.

куда бы могла привести его та сумма, которой он в настоящий момент располагает, в случае, если бы он «... вдруг ... вышел в отставку и таким образом остался бы без всяких доходов» [Там же]. В современной научной литературе, посвященной «Двойнику», принято опираться на поздний вариант текста. В статьях и монографиях, посвященных раннему творчеству писателя, обращение к первоначальной редакции встречается, как правило, лишь на уровне эпизодических экскурсов в целях расширения доказательной базы отдельных исследований. Достаточно показательна радикальная формулировка Р. И. Аванесова: «Вторая редакция есть первая редакция минус известное количество страниц»¹. Тем не менее, столь безапелляционные выводы мы бы рискнули назвать преждевременными, поскольку многие выпущенные фрагменты «Двойника» до сих пор редко привлекали внимание достоевистов.

Одна из таких лакун — приведенный нами отрывок, всего несколько раз привлечший к себе интерес исследователей. Из всех интерпретаций сцены «романических предположений» наиболее перспективной представляется интерпретация Н.Г. Михновец, приведенная в одной из глав ее обширной монографии². Опираясь на цитату из журнальной редакции, Михновец предпринимает попытку рассмотрения композиции повести с точки зрения двух сюжетных схем, имеющих место в мирозерцании Голядкина. Первая восходит к «Скупому рыцарю» Пушкина, вторая — к «Маскараду» Лермонтова и пушкинскому «Выстрелу». Михновец приводит конкретное описание этой схемы, «подчинившей воображение Голядкина и ставшей основой его “приключений” ...»: «клевета врагов — месть героя — рыцарское спасение возлюбленной и самоутверждение героя — великодушное прощение им врагов»³. Но остроумно найденная схема используется Михновец лишь в качестве одной из иллюстраций общего замысла работы. Нам бы хотелось по возможности восполнить этот пробел, рассмотрев саму структуру «романического предположения» в качестве своего рода макросюжета, к которому по какой-то причине прибегает Голядкин.

Вслед за Михновец нельзя не отметить, что перед нами не просто каприз воображения, но обобщенная фабульная схема с четкой жан-

¹ Аванесов Р. И. Достоевский в работе над «Двойником» // Творческая история. Исследования по русской литературе. М., 1927. С. 190.

² Михновец Н. Г. Функционирование прецедентных единиц в произведениях Ф. М. Достоевского // Михновец Н. Г. Прецедентные произведения и прецедентные темы в диалогах культур и времен. Место и роль прецедентных явлений в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 2006. С. 304 — 338.

³ Михновец Н. Г. Функционирование прецедентных единиц С. 308.

ровой приуроченностью: от «запутывания» до торжественного «прощения врагов». Строго говоря, формула, представленная в данном отрывке, еще не может быть с точностью приурочена к какому-либо конкретному кругу художественных текстов, поскольку может быть сведена к еще более обобщенной схеме практически любого сюжета: «Равновесие — Нарушение равновесия — Восстановление равновесия». Впрочем, в случае «Двойника» у нас есть несколько важных указаний внутри текста, позволяющих уточнить выделенную схему: например, «иллюстрация», в которой наиболее характерен механизм буквализации фразеологического выражения:

«... он вынул ее, свою утешительную пачку государственных ассигнаций, и, в сотый раз, впрочем, считая со вчерашнего дня, начал пересчитывать их, тщательно перетирая каждый листок между большим и указательным пальцами. “Семьсот пятьдесят рублей ассигнациями! — окончил он наконец полупшепотом. — Семьсот пятьдесят рублей ... знатная сумма! <...> это весьма приятная сумма! Хоть кому приятная сумма! Желал бы я видеть теперь человека, для которого эта сумма была бы ничтожною суммою? Такая сумма может далеко повести человека ... А любопытно было бы знать, куда бы меня, например, могла повести эта сумма, — заключил господин Голядкин, — если б я, например, так, от каких бы то ни было причин, вдруг, по какому там ни есть случаю, вышел в отставку и таким образом остался бы без всяких доходов?.. Сделав себе такой важный вопрос, господин Голядкин серьезно задумался» [I, 335].

Если вначале фраза «Такая сумма может далеко повести человека» употребляется скорее в описательном смысле применительно к большому количеству ассигнаций и представляет собой ситуативный фразеологизм, то дальше мысль Голядкина разворачивает данную фразу до некоего сюжета. Иными словами, фразеологический оборот превращается в макровысказывание, резюме или «зерно» романного нарратива.

В первой главе гипотетическая сюжетная игра приобретает функцию освоения мира, раздела его между сферами «я» и «не-я», а само по себе «романическое предположение» становится своего рода когнитивной матрицей. Описание пробуждения Голядкина содержит одну репрезентативную, с нашей точки зрения, формулировку: «...

господин Голядкин одним скачком выпрыгнул из постели своей, вероятно попав наконец в ту идею, около которой вертелись до сих пор рассеянные, не приведенные в надлежащий порядок мысли его» [I, 334]. «Попадание в идею» — это и есть единичный акт самопознания и идентификации пространства, осуществляемый Голядкиным. Последовательно переходя от продуцирования «романической» игры к полному ей подчинению (костюмирование Петрушки, выезд в карете на Невский) в начале повести, герой Достоевского попадает в тупик. Встреченные им на повороте на Невский проспект сослуживцы, вызывают у героя Достоевского смущение и тревогу, поравнявшись же с начальником отделения, Голядкин испытывает страх, порожденный не столько смирением младшего чина перед старшим, сколько невозможностью отдать предпочтение какой-то одной своей ипостаси: «объективному» титулярному советнику или «игровому», «романическому alter ego». У Якова Петровича возникает острое желание распределить обязанности между «я романнным» и «я чиновным»:

... «Поклониться или нет? Отозваться или нет? Признаться или нет? — думал в неописанной тоске наш герой, — или прикинуться, что не я, а что кто-то другой, разительно схожий со мною, и смотреть как ни в чем не бывало? Именно не я, не я, да и только» ... [I, 337].

«Прикинуться», иными словами, надеть маску, Якову Петровичу мало. Новое «я» необходимо распознать, объективировать, прожить. Необходимо проговорить или выговорить свой собственный роман, именно для того, чтобы попасть в необходимую идею. За этим Голядкин приезжает к доктору и, рассказывая свою историю, воссоздает себя, конструирует свое «я» и упорядочивает события в единой синтагматической цепи. Таким образом, Голядкин во второй главе — и автор, и главный герой и наиболее авторитетный интерпретатор романа. Это видно на примерах из хэндаутов, взятых из разговора Якова Петровича с доктором Рутеншицем: с одной стороны, конкретным материалом наполняется выбранная «романическая» матрица, с другой стороны, появляются новые намеки на расщепление субъектности персонажа. Когда же общая сюжетная картина становится ясна, Голядкин словно бы освобождается от смешения двух планов существования, обретает контроль над самим собой, становясь повествующим, а не повествуемым «я», ограничивая свои злоключения строгими рамками романного вымысла. Однако, как только Яков Петрович слышит приближение собственной кареты, от его веселости не оста-

ется и следа. Карета — знак неразличения игры и действительности, знак той власти, которую роман, фикция осуществляет над героем. Оба состояния (свобода автора и рабство персонажа) сталкиваются и обостряются Достоевским в одном предложении:

На крыльце, дохнув свежим воздухом и почувствовав себя на свободе, он даже действительно готов был признать себя счастливейшим смертным и потом прямо отправиться в департамент, — как вдруг у подъезда загремела его карета; он взглянул и всё вспомнил [I, 343].

Важно подчеркнуть, что Голядкин длительное время осознает различие между мирами, переживает романский модус своего существования именно как игру и моделирует романскую ситуацию для того, чтобы как можно лучше разобраться в ситуации действительной.

К «романическим предположениям» можно применить характеристику, некогда данную А.В. Михайловым барочному произведению: они — «своего рода устройство для выявления смысла»¹. Это обнаруживается в критических для героя ситуациях, подобных неудаче на балу у Берендеева или встрече с двойником. Если внимательно просмотреть заголовки глав журнальной редакции, можно увидеть, что каждый раз они раскрывают не общий ход повести, а именно движения голядкинского сознания, случайно «подсмотренные» рассказчиком ассоциативные переходы героя: «О том, как господин Голядкин показывает, что знаком с бывшим французским министром Виллелем. Мнение господина Голядкина об иезуитах» [I, 348]; «Господин Голядкин-старший протестует и восстанавливает несколько замаранную репутацию пророка Мухаммеда» [I, 366]; «Господин Голядкин просыпается, пишет письмо и несколько задевает репутацию Гришки Отрепьева» [I, 390] и так далее. Такого типа заголовок с одной стороны, заголовок воспроизводит «роман сознания» (если прибегнуть к определению Виноградова), структуру ожиданий и переживаний главного героя, с другой стороны, воссоздает систему литературных ассоциаций Голядкина, которая, в свою очередь, выступает одним из конституирующих факторов романического замысла. Один из наиболее красноречивых примеров такого «обнажения приема» — начало четвертой главы, где заголовок иронически активизирует один из тех контекстов, которыми оперирует Яков Петрович: «О том, как господин Голядкин, вспомоществуемый иезуитами, достигает наконец своей цели, как потом ищет середины и социального своего положения и стремится снискать благорасположе-

¹ Михайлов А. В. Поэтика барокко // Михайлов А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи. СПб., 2007. С. 113.

ние хозяина» [I, 348; курсив мой — И.К.]. При первом чтении повести этот смысл заглавия не прочитывается однозначно за отсутствием текстуальных данных: читатель еще не знает, причем здесь, собственно, иезуиты. В какой-то момент, двухкомпонентная структура (литература — жизнь), «схлопывается», литература и жизнь совмещаются, перенося голядкинское «я» в центр романа о смелом и предприимчивом герое-иноземце, вопреки всему добывающемся своего.

Вскрывая механизмы «литературоцентричного» поведения персонажа, в ряде мест повести заголовки начинают действовать и в обратном направлении, раскрывая метатекстуальное поведение самого рассказчика. Ярким примером подобного поведения становится один из заголовков восьмой главы: «О том, каким образом эта глава заканчивается» [I, 371]. На этом фоне заголовок пятой главы явным образом маркирован. Прежде всего, в главе он только один: «Совершенно необъяснимое происшествие» [I, 355]. Столь обтекаемая формулировка указывает как на несостоятельность рассказчика дать адекватное описание происходящего (это подтверждается обрывом действия в главы), так и на несостоятельность авторских и интерпретаторских интенций самого Голядкина. Начало следующей части повести не имеет прямого логического и композиционного сцепления с финалом предыдущей. Голядкин узнает незнакомца (хотя и боится себе в этом признаться), но уже в шестой главе будет удивлен тому, что новоприбывший чиновник — его однофамилец. Догадки титулярного советника о незнакомце, демонстрация его интуитивного знания о подоплеке совершающихся событий разрушают линейное прочтение текста, точнее, разрушают линейную перспективу того авантюрного романа, в герои которого с самого начала произведения «жалует себя» Голядкин. С этой точки зрения особый интерес представляет раскрытие мотива идеи в пятой главе:

Дело в том, что незнакомец этот показался ему теперь как-то знакомым. Это бы еще всё ничего. Но он узнал, почти совсем узнал теперь этого человека <...>. Скажем более: господин Голядкин знал вполне этого человека; он даже знал, как зовут его, как фамилия этого человека; а между тем ни за что, и опять-таки ни за какие сокровища в мире, не захотел бы назвать его, согласиться признать, что вот, дескать, его так-то зовут, что он так-то по батюшке и так по фамилии <...>. Какая-то далекая, давно уж забытая идея, — воспоминание о каком-то давно случившемся обстоятельстве, — пришла ему в голову, стучала, словно молоточком, в его голове, досаждала ему, не отвязывалась прочь от него [I, 357 — 358; курсив мой — И. К.].

Ключевым моментом в данной ситуации является то, что сознание Голядкина не в состоянии аккумулировать его читательский опыт и романическое восприятие. Лишь после злополучной ноябрьской ночи Голядкин начнет раз за разом вписывать произошедшее в те или иные синтагматические цепочки: вначале, следуя рассуждениям Антона Антоновича Сеточкина, трактуя двойника как «игру природы» (и немедленно призывая на помощь цитату из Крылова), затем как узурпатора и самозванца, подготовленного в «гнезде скарредной немки» Каролины Ивановны. Так или иначе, «совершенно необъяснимое происшествие» со всех точек зрения представляет собой едва ли не единственное бесспорное событие (в лотмановском понимании данного термина), так как незнакомец пересекает не те границы семантического поля, которые, на правах «автора» определяет сам Голядкин, но, напротив, те границы, над которыми Яков Петрович не властен. Новый персонаж неожиданно дает отпор авторскому сознанию Голядкина, самостоятельно моделируя ситуацию. Тем самым, обрыв действия в финале главы указывает на крушение прежней романической модели: игровое пространство нарушено катастрофическим образом, иерархия литературных ипостасей спутана, герой более не в состоянии «попасть в идею», так как нарушены фундаментальные логические основания самого мира идей. Голядкин действительно трансформируется в персонажа, полностью зависящего от некоей авторской воли. Задача разобраться в происхождении двойника и прекратить произвол «известных лиц» становится не столь важной по сравнению с задачей восстановления прежней системы ценностей, прежнего романного мира, отвечающего жизненным целям своего творца.

В дальнейшем композиция повести может быть рассмотрена в свете развития двух конкурирующих нарративов, при этом функции протагониста авантюрного романа делегируются Голядкину-младшему. Собственно, сюжет о самозванце, восходящий, по нашему предположению, не столько к историческим источникам или трагедии Пушкина «Борис Годунов», сколько к роману Фаддея Булгарина «Дмитрий Самозванец», является последней «спасительной лазейкой» для Голядкина-старшего. Конкуренция различных сюжетных моделей достигает своего апогея в той части повести, которую мы, по аналогии с «Бедными людьми», назвали «литературным эпизодом». Речь идет о получении Голядкиным таинственного письма якобы от Клары Олсуфьевны с просьбой избавить дочь Берендеева от «клеветника, интриганта и известного бесполезностью своего направления человека» [I, 416]. Ознакомлению героя с письмом предшествует сцена в трактире, где, прочтя еще одно послание, послание от Вахрамеева, Голядкин

наконец собирает воедино все нити «отрепьевского» заговора. Узнав из вахрамеевского письма об участии доктора Рутеншпица в судьбе Каролины Ивановны, Голядкин полностью удовлетворяет свою «манию объяснения». Обнаружив у себя в кармане «стеклянку» с медикаментами от аптекаря с Сергиевской, также упомянутого Вахрамеевым, Голядкин понимает, что заговорщики последовательно запятнали его репутацию, поставили под угрозу его карьеру, подослали ему самозванца, а теперь задумали отравить. Яков Петрович возвращается в романический мир, в мир заговора, интриги и приключений, ожидающих благородного героя, но реакция Голядкина на происходящее показывает, что это совсем не тот роман, не та «идея», в которую хотел бы попасть герой Достоевского.

Письмо Клары Олсуфьевны на первый взгляд встраивается в новый «роман»: появляется дополнительный сюжет о страдающей невинности, ожидающей благородного избавителя. Но как реагирует на него Голядкин?

— Ведь вот: как поступить, Господи Бог мой? И нужно же было быть всему этому! — вскричал он наконец в отчаянии, куда глядят, наудачу ковыляя по улице, — нужно же было быть всему этому! Ведь вот не будь этого, вот именно этого, так всё бы уладилось; разом, одним ударом, одним ловким, энергическим, твердым ударом уладилось бы! Оно бы вот как всё сделалось: я бы тут и того — дескать, так и так, а мне, сударь мой, с позволения сказать, ни туда, ни сюда; <...> дескать, сударь вы мой, милостивый государь, дела так не делаются и самозванством у нас не возьмешь; самозванец, сударь вы мой, человек, того ... бесполезный и пользы отечеству не приносящий. Понимаете ли вы это?.. [I, 419].

Осмывая письмо от Клары Олсуфьевны, Голядкин еще находится в поле ранее выявленного сюжета, который, согласно его расчетам, должен закончиться решительным объяснением «невинности» с «проком», восстановлением правды и развязкой. Любовный сюжет романтического похищения осложняет положение героя. Тем не менее, выбор за него уже сделан: он более не осознает себя как «автора», он — персонаж и обязан подчиняться ходу повествования. Единственное право, которое он оставляет за собой, — право критики сферы «романического» как таковой:

... Дескать, подите, порадитесь! дескать, будьте в карете вот в таком-то часу перед окнами и романс чувствительный по-

испански пропойте; жду вас, и знаю, что любите, и убежим с вами вместе и будем жить в хижине; а сами вы, сударь мой, повытчиком будете!.. [I, 419].

... прикажете мне, сударыня вы моя, следуя некоторым глупым романам, на ближний холм приходите и таять в слезах, смотря на хладные стены вашего заключения, и наконец умереть, следуя привычке некоторых скверных немецких поэтов и романистов, так ли, сударыня? Да, во-первых, позвольте сказать вам по-дружески, что дела так не делаются, а во-вторых, и вас, и родителей-то ваших посек бы препорядочно за то, что французские-то книжки вам давали читать; ибо французские книжки добру не научат. Там яд... яд тлетворный, сударыня вы моя!.. [I, 426].

Данные риторические практики Голядкина и в сцене приготовления к похищению, и в сцене ожидания под окнами дома возле Измайловского моста, представляются неожиданными для литературного мировосприятия, которое было присуще Якову Петровичу на протяжении большей части повести. Перед нами, с одной стороны, критика самой привычки во всем и всегда следовать литературным моделям (в духе критики сентиментального чтения), с другой стороны, критика романов, как таковых, сопровождающаяся отсылкой к топосу «книжного яда»¹. Еще больший интерес представляют аргументы Голядкина в заочном споре с Кларой Олсуфьевной, воспитанной «у эмигрантки Фальбала». Сообщая своей «романтической возлюбленной» о том, что «прошли времена Жан-Жака Руссо», Яков Петрович начинает объяснять, что повытчики на морском берегу не служат (см. I, 425), а затем описывает жанровую сцену возвращения голодного мужа домой «из должности» (см. I, 426). Подобного рода натуралистические мотивировки несостоятельности «романтических похищений» едва ли не отсылают читателя к критическим статьям Белинского, противопоставлявшего натуральную школу «реторической». Подобно адептам нового направления в литературе, Голядкин апеллирует к истинности описаний, к «натуре», к тому, как в реальности «делаются дела».

Разрушив новый романический сюжет, Яков Петрович, наконец, принимает решение вернуться домой, но внезапно его обнаруживают и вводят в дом Олсуфия Ивановича. В самый неожиданный момент

¹ Об этом, в частности: *Brantlinger P. The case of poisonous book // Brantlinger P. The Reading Lesson: The Threat of Mass-Literacy in Nineteenth-century British Fiction. Bloomington, 1998. P. 1 — 25.*

Голядкин возвращается в ту точку сюжета, где последовательность реализации «романического предположения» была фатальным образом нарушена. Действие не повести, но голядкинского романа описывает полный круг: Берендеев демонстрирует свое расположение, Клара Олсуфьевна сочувствует пострадавшему правдолюбцу, сам Голядкин выглядит «почти примиренным с людьми и судьбою» [I, 429]. Маски сброшены, развязка достигнута, что обозначается сценой торжественного примирения двух совершенно подобных титулярных советников. Но именно в этот момент происходит катастрофа.

Подзаголовок журнальной редакции повести — «Приключения господина Голядкина». Последняя фраза журнального варианта текста: «Но здесь, господа, кончается история приключений господина Голядкина» [I, 431]. Завершающая сентенция повествователя обозначает конец «приключений», то есть пересечение границ той фикции, в центре которой осознавал себя Голядкин на протяжении повести. Как только «затейливый роман» исчерпывает свои возможности, в мир Голядкина-старшего, уже не встречая никакого сопротивления, вторгается контингенция, олицетворенная коварным допельгангером.

Повесть оканчивается недоговоренностью — многоточием, прерывающим описание чувств господина Голядкина, и следующей за этим описанием финальной фразой. Но, вне зависимости от того, куда увезет Рутеншипц своего пациента, существование главного героя за пределами фикции оканчивается. Что бы ни увидел Голядкин, он погиб, поскольку его жизнь в мире литературного произведения этим литературным произведением и определялась. В одной из своих последних работ «Смерть как проблема сюжета» Ю. М. Лотман писал: «Подобно тому, как понятие искусства связано с действительностью, представление о «тексте-границе текста» неразделимо сочленено с «жизнью-смертью»»¹. Именно эта связь, как нам кажется, была почувствована и художественно воплощена Достоевским в «Двойнике». Бахтинское представление о «голосе» как об экзистенциальном факторе в жизни героя Достоевского для «Двойника» может быть переформулировано и обострено: голос, включающий в себя как рассказ (форма), так и сюжет (содержание) оказывается самой жизнью субъекта.

¹ *Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. 20: Literary Tradition and Practice in Russian Culture: Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yu. M. Lotman. Amsterdam; Rodopi, 1993. P. 15.*