Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

UDK 821.161.1.09–31
Kovács Árpád
Budimpešta

Словен. kázati, kâžem «показывать» [...]
в родстве с др.-инд. káçatē «появляется,
блистает, светит» [...] и греч. τέχμαρ «знак»;
(Max Vasmer)

«ТАИНСТВЕННЫЙ ЗНАК» У ДОСТОЕВСКОГО

реальное – есть тоска
(Федор Достоевский)

Pojav, o katerem bomo govorili, je bistven tako z vidika poetike Dostojevskega, kot tudi z vidika njegove personologije. Poleg tega je ta pojav zaznamovan tako na ravni romanesknih tekstov, kot tudi na ravni metajezika avtorjeve diskurzivne prakse.

The phenomenon discussed in the article appears to be a fundamental one from both the point of view of Dostoevsky's poetics as well as of his character study. Moreover, it is marked in the realm of novelistic texts and in the metalanguage of the author's discourse practices.

Ključne besede: skrivnostno znamenje, nevidna oseba (лицо), subjekt kot udeleženec samodejavnosti/samoiniciativnosti, vloga subjekta jezika v samodejavnosti, čista aktualnost

Key words: mysterious sign, invisible person, subject as participant in a spontaneous action, role of a language subject in the indicated spontaneous action, pure actuality

Тоска как диспозиция поступка и источник рассказа

Феномен, о котором пойдет речь в данном сообщении, является фундаментальным как с точки зрения поэтики, так и персонологии Достоевского. К тому же, маркирован как в плане романных текстов, так и метаязыка дискурсивной практики автора. Выражение «таинственный знак» встречается в статье *Петербургские сновидения в стихах и прозе*, и входит в отрезок текста, посвященный обоснованию центрального концепта поэтики романа русского писателя – прозрению. *Прозрение* – название события, лежащего в основании сюжетосложения, свидетельствует о специфическом толковании назначения романного повествования – быть одним из самых мощных орудий самопонимания человека. Именно в этом пункте соприкасается мысль Достоевского с герменевтикой персонализма, так как самопонимание у него коренится в мире поступка, то есть в сфере, которую в философии называют «жизненным миром», и противопоставляют формам знания в эпистемологии. Вопрос, которым мы должны задяться, очевиден: что собой представляет «таинственный знак» у Достоевского и какую роль несет в конституции темы, формы и акта прозрения? то есть, в сюжете, рассказе и языковом произведении (дискурсе)?

К указанной статье я буду обращаться по той причине, что здесь детальнее всего разработана система и метаязык этого сложного образования. Костяк

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

системы устойчиво сохранится во всех романах, а символы (Нева, Петербург, петербургская природа, угол, дым, пар, сумерки, солнечный луч вечерней зари, мороз, снег, тайна, страх, тоска и т. д.) связанные с этим отрезком текста являются самыми устойчивыми и особенно уникальными во всем творчестве писателя.

В силу того, что текст излагает в качестве «происшествия» самую обыкновенную подробность, «одно ощущение», последовательно развернутое рассказчиком в «видение на Неве», – в силу этого условия я начну изложение с рассмотрения роли детали в прозе Достоевского. С определенной точки зрения даже «мельчайшая мелочь» может оказаться «таинственным знаком» и, следовательно, отсылать к субъекту самопонимания, который русский романист называет «невидимым лицом», поскольку в его персонологии личность не тождествена ни статусу «я» индивида в отношении коллектива, ни «я» по отношению к «ты», ни «я» саморефлексии, человек в отношении к своему интеллекту:

> «В человеке, кроме гражданина, есть и лицо. Судья судит гражданина и иногда совсем не видит лица. А потому всегда возможно впечатление этого невидимого лица, которое остается только с ним, и судья ничего в нем не увидит.» (24:109).[1]

«Невидимое лицо» трудно уловимо на всех указаных уровнях сознания; субъект как участник самодеятельности наличествует только в своем акте поступка, то есть в свершении и становлении; личность для Достоевского чистая актуальность, с присущей ей предположенностью к непрерывному *наличествованию* в своей и чужой жизни; она становится субъектом своего существования только лишь в этой актуальной модальности как участник самодеятельности в смысле Фихте. Однако, в отличие от немецкого мыслителя у Достоевского самодеятельность распространяется и на словотворчество, в его особом – романном – проявлении, а для романной прозы характерно специфическое знакообразование, к демонстрации которого и обращается Достоевский в указанном тексте. «Таинственный знак» присваивается человеку, который находится на пути к своему дискурсу – в промежутке между поступком и словом. Промежуточная ситуация есть сфера акта. «Невидимому лицу» соответствует в этом плане еще созидающееся, но не проартикулированное им «будущее» слово, а это свидетельствует о большой роли субъекта языка в указанной самодеятельности.

Вещь, деталь, подробность в статье Достоевского противопоставлены событию, то есть происшествию с маркером «новость». Сюжет (в эпическом и трагедийном смысле слова) формирует судьбу индивида, тогда как нарративизиция детали способствует открытию роли подробностей, по Достоевскому, «мельчайшей мелочи» в становлении субъекта поступка. Надо, конечно, иметь в виду, что *деталь сюжетна*[2] тогда, когда рассматривается в системе действия,

---

[1] Тексты Достоевского цитируются по изданию: Ф. М. Достоевский: Полное собрание сочинений в тридцати томах, «Наука», Ленинград.

[2] См. главу «Сюжетная функция повествовательных деталей («Противоположный жест» персонажа Достоевского)» в моей кн. Роман Достоевского Опыт поэтики жанра. Budapest, Tankönyvkiadó, 1985, 213–229.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

когда является частью свершения поступка, как например, атрибут – волшебный предмет – в сказке или, скажем, вещь в исполнении поступка у Дон Кихота. Трансформация вещи в «шлем Мамбрина» на уровне слова героя и в «шлем Ареса» в плане созидаемых в этой речи тропов и фигур, пресуществляет вещь в знак и символ. И именно в символ акта, свершения, а не выбора, поступка. Тем самым любая мелочь в наррации выступает не только в качестве средства произведения поступка, но и в символ способа действия, собственно, в свидетельство самопрезентации действователя. В этом смысле вещи свидетельствуют о «стиле действия», и входят в систему самопрезентаций человека, формирующих его личность. Не только выбор поступка, но и орудие, при помощи которого свершается поступок (и любой ментальный акт) показывает «лицо» действователя. Покуда продукт действия формирует его судьбу, и поэтому становится темой для сюжета повествования, вещи как орудия действия составляют мир поступка, свидетельствуя об отношении субъекта к своей деятельности. Этот «мир» остается свидетельствовать о личности и после того, как он его покидает. Вспомним хотя бы «перо» Поприщина[3] или «бунтущий пуф» в доме Ивана Ильича.

Однако, нарративная система деталей может составлять не только план манифестации стиля действующего лица, но также и акта, который охватывает

Близкое к этому понимание различия между функцией детали в сказке, с одной стороны, и в романе – с другой, изложил Юрий Михайлович Лотман в статье «О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия» (см. Труды по знаковым системам 20. Тарту, 1987, 101–114). Он писал: «Деталь-реалия в повествовательных фольклорных текстах внесюжетна […]. В романе XIX века деталь сюжетна.» (105–106). Надобно учесть, однако, семиотическую основу этой концепции детали. С точки зрения Лотмана «Вещи – социокультурные знаки...» (105). С точки зрения аксиом персонального повествования вещи являются знаками признаков личного – единичного – акта. При помощи единичного-неповторимого действия субъект пресуществляет преднаходимую им в действительности вещь в предмет своего действия и слова, присваивая тем самым ей значение. В силу этого, то есть в результате актуализации и презентации «вещи» своим неповторимым актом и значением, она становится знаком признака действия поступающего человека (субъекта), а отсюда, и символом его присутствия в мире и истории (ср. хотя бы *перо* Поприщина или *шинель* Акакия). В персональном повествовании «вещь», как предмет нового наименования (на уровне текста) и орудие действия (на уровне сюжета) превращается в репрезентацию способа действия и способа именования, тогда как предметный атрибут в сказке остается неизменной, устойчивой этикеткой персонажа раз и навсегда, подобной мифологическим эмблемам (например, *весы* и *мечь* Юстиции). В акте действия субъект совершает не только выбор между альтернативами, но присваивает себе свойства объекта действия и одновременно объекту – свойства своего действия, в силу чего и происходит превращение предмета действия в символ актуального присутствия личности в мире своей и интерперсональной жизни. В мире поступка не только культуремы и символы, но и «самая обыкновенная жизненная мелочь» (Достоевский 18: 33) может стать символообразующим фактором, при условии включения в акт персонального повествования.

О необходимости различения нарративики сказки (по Проппу) и поэтики романа см. мою статью «Вопросы поэтики жанра». // Annales Universitatis Scientarium Budapestinensis. Sectio Philologica Moderna, 1983, 61–82.

[3] Подробнее о превращении вещи в символ действия в прозе мне пришлось говорить особо по поводу *Записок сумасшедшего* Гоголя. См.: *Смысловой мир* // Kovács Árpád: Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausg. von Wolf Schmid. Band 7). Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien. Peter Lang l994, 37–58.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

полный круговорот самодеятельности, начиная от импульса поступка через замысел вплоть до реализации в продукте и рефлексии всего этого процесса. Особенно детально разработан соответствующий метод нарративной манифестации акта в романах Достоевского, где впечатление от поступка всегда производит эффект «вдруг», то есть, коэфициент непредсказуемости поступка очень высок.

Следует к всему сказанному сделать одно весьма значитиельное добавление: в тексте Достоевского чрезвычайно высокой степени непредсказуемости пропорциональна степень дискретности (детализованности) этих «противоположных» единиц на уровне рассказа и сильная компрессированность смысла в плане дискурса. То, что подлежит дискретному расчленению на первом уровне, то есть, части круговорота, на следующем преобразованы в знаки «целокупного действия» (выражение Достоевского). Эти знаки тоже имеют статус «противоположного», что объясняется метафорической ролью, которую они выполняют во взаимодействии с другими знаками, и служат созиданию новой, лексически нефиксированной или неопределенной семантики. Новая семантика же имеет свой особенный эффект – является побуждением к словообразованию, новому наименованию и соотнесению (референции) нового имени с внеязыковой сферой. На этом основании Достоевский говорит о «новом слове», которое участвует в становлении субъекта как в плане разработки «своей собственной мысли», так и «своего собственного взгляда».[4] При этом имеется в виду именно *акт освоения* – освоения личного слова, а через то, и самостоятельного взгляда. Следует помнить, что речь идет о слове как знаке прозаического текста, свойственного роману. Этот знак назовем термином *прозема*.

Дело в том, что в художественной прозе как таковой всегда продемонстрировано становление слова, совпадающее с построением повествования о поступке, с актом персонального повествования. Знак (означаемое) в прозе обретает статус слова тогда, когда созидание текста завершается, включая в этот процесс интертекстуальные операции, а отчасти также операции восприятия. Конститутивная роль проземы не сводится ни к функции замещения, ни аналогии, ни выражения. У Достоевского прозема, «новое слово» выступает в качестве побуждения всех функций ментальной деятельности человека – ощущения, впечатления и мысли. Так вот, когда слово производит свое действие-побуждение одновременно на всех указанных уровнях, происходит то, что Достоевский называет «прозрением». Это происшествие родственно с *фронесисом* и *анагнорисисом* Аристотеля, поскольку первому соответсвтует прозрение как явление бытовой практики (ср. *Никомаковская этика*), а второму – как композиционная единица сюжета, то есть прозрение трагического героя (ср. *Поэтика*). Коль скоро Аристотель по отношению к *фронесису*, равно как и *анагнорисису* неизбежным условием признает «единичное действие», прозрение должно корениться в личном и неповторимом поступке. В результате рссмотрения текстов Достоевского

[4] Ф. М. Достоевский: Петербургские сновидения в стихах и прозе // Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. XIX. «Наука», Ленинград, 1979.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

прийдется восполнить аристотелевскую модель поступка и прозрения, так как она имманентна бытовому событию и трагическому сюжету. А восполнить следует ее, как думается, с двух точек зрения – с одной стороны, в плане понимания поступка в качестве акта, а с другой – в плане рассмотрения акта в качестве источника знака, слова и проземы в жанре романа. Оба концепта понимания – и этический и поэтический – предполагают в качестве своего источника единичное действие, неповторимый личный поступок. Однако в жанре романа этот поступок – в результате и свершения, и рассказывания – сам становится знаком, а значит, выступает как в роли означающего, так и означаемого. В силу такого двойного опосредования прозрение покрывает сферу взаимодействия между этими формами самопонимания, и составляет конститутивную единицу именно романного сюжета, а не бытового праксиса человека, равно как и не воспроизведения этого праксиса в трагедии.

Специфику повествовательного дискурса в романе составляет – на мой взгляд – не функция поступка в сюжете и не его модель, а акт фундаментальной метаморфозы: поступок – диспозиция – знак. Эти транспозиции свидетельствуют о том, что источник романного – находящегося в непрерывном становлении – слова коренится не в словаре (там мы находим лишь лексему, то есть знак означающего без внешней и внутренней формы, без контекста и субъекта), а коренится в событии свершения особого вида поступка – такого, которому не предшествует обосновывающее событие и за которым не следует продукт действия. В силу этого сам поступок «историзируется»: через свою диспозицию его воздействие на формирование субъекта слова (и прозрения) оказывается устойчивым, возвращающимся и за пределами контекста данного действия или события. (Вспомним хотя бы бесцельные и безпричинные противоположные жесты Ставрогина.) Характерный для волшебной сказки аспект действия – это функция поступка. Но это устойчивость, соответствующая морфологической модели (у Проппа), согласно которой поступок героя сказки воспринимается с точки зрения его значимости для хода действия. В таком освещении поступок показан как компонент более высокой организованности, композиции сюжета, то есть является элементом телеологической структуры жанрового кода. Напротив, в романе детализирован другой аспект: *диспозиция поступка*, способствующая порождению метафорических аттракций, тексты-отступленя которых как раз препятствуют развертыванию сюжета, повествованию и, как правило, свидетельствуют о кризисе слова рассказчка, направленного на предикацию поступка. В силу этого опосредования диспозиция (как тема рассказа) и оказывается побуждением внутреннего семиозиса, созидания «нового слова», персонального словотворчества. В процессе созидания слова намечается движение от диспозиции к индексу и отсюда к слову, ибо индекс в истории поступка, в акте несет роль побуждения к означиванию. Гумбольдт говорил об этом трансвербальном назначении слова как об «инстинкт интеллекта» (intellektuelen Instinkt)».[5]

[5] Ср. Вильгельм фон Гумбольдт: Язык и философия культуры. Москва, Прогресс 1985, 365.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

Судьба как эпическая схема сюжета в романе делает завершенной структуру жизни индивида, тогда как прозрение тематизирует незавершенность, неисчерпаемость смысла человеческой жизни даже в искусстве сюжета. Причина подобной нетранспарентности заключается в своеобразии того аспекта поступка, который является доминантой в романах Достоевского. Дело в том, что смыслообразующий процесс, зачинающийся в плане сюжета прозрения, транспонируется на уровень текста, где носителями этого завуалированного сюжета являются «противоположные» слова, мысли, жесты, поступки. Неожиданные с точки зрения психической, идейной, бытовой прагматики акты и детали[6] не включаются ни в каузальную, ни в логическую структуру сюжета, но тем не менее они конститутивны с точки зрения присутствия героя в мире текста. Именно они, не поддающиеся упорядочиванию путем рассказывания и компетенции рассказчика вообще, – именно они являются источником оригинальной для данного произведения системы символов. По мере исчерпания нарративной компетенции слова рассказа возрастает символообразующее значение поступков – повествовательную компетенцию здесь сменяет функция метафор.

Прозрение, таким образом, не что иное, как опосредованное повествовательным дискурсом предварительное, примордиальное самопонимание, коренящееся не в знании и не в интуиции, а в воздействии поступка на действующего. Формы его проявления оказываются противоположными той главной идее, которую герой провозглашает монологически, как свое убеждение, – у Достоевского как «идею-страть». Напомню хотя бы иступленный монолог Мышкина на вечере у Епанчиных, кончающийся «противоположным жестом» – сбиением китайской вазы и противоположным словом, «криком духа», то есть самовыражением, уже не подвергающимся идее-страсти. Согласно установке повествования на противоположную деталь, эти элементы слагаются в отдельный надсюжет, презентирующий историю возникновения самоосмысления героя. На уровне форм высказывания героя эта история развертывается как переход от внешнего диалога с миром и мирозданием к внутреннему диалогу с самим собой, чтобы затем пережить чувство невысказываемости, непредицируемости смысла; чтобы усвоить молчание в качестве самой активной формы присутствия – самовыражение жестами, мимикой. Эту динамику самосозидиния мы наблюдаем при нарративной презентации припадка князя Мышкина, в силу которой припадок обретает метафорическое значение «полного сознания», то есть самопонимания через прозрение в бытие смысла. Темой для романного дискурса при этом является самый путь семиозиса, свершающегося во внутренней речи в качестве нарративной модели «возникновения слова». Прозрение же, в свою очередь, толкуется в качестве «возникновения мысли».

В плане письменного текста языкового произведения таким образом эксплицируется история субъекта дискурса – не изображенный рассказыванием «образ лица», а порожденный своим актом текстообразования субъект. Эта мысль

[6] Их отмечали самые прозорливые читатели Достоевского: Николай Страхов, Иван Тургенев, Андре Жид, Петр Бицилли, Дмитрий Лихачев и др.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

близка к идее Гете и Пастернака о том, что каждое выдающееся произведение искусства содержит в себе историю своего возникновения. Добавим: а также и возникновение автора, свершающегося в процессе текстообразования. Вот почему в созидании языковых единиц текста, посредством которых свершается прозрение героя, мы находим сигналы «голоса автора». В этой модальности высказывания обнаруживается переход героя с уровня своей социально окрашенной индивидуальной речи на уровень языка, манифестирующегося в тексте романа как жанра. Таким образом объект повествовательного слова (персонаж) становится субъектом наррации, в силу чего «герой» может восприниматься как форма транспозиции слова (и его элементов) с плана высказывания (изображенное слово) в план поэтического языка (созидающееся в акте рассказывания слово изображения). В этом смысле «героя» нельзя противопоставлять «автору», так как – будучи не только «динамической системой», но и фигурой транспозиции элементов своего языка на уровень текста, – эта конститутивная форма романа *содействует*[7] в тематизации перехода от акта к знаку, и от знака через слово к тексту, а тем самым служит тематизации авторского самосозидания. Как носитель речи, в сфере которой рождается новый знак, герой романа Достоевского превращается в субъект текста, на языке которого о нем ведется повествование. В качестве субъекта внутреннего семиозиса эта фигура романного повествования есть не что иное, как последовательно конституирующий себя проект смысловой интенции текста. Именно она ответственна за конкретизацию смысла, за осуществление непрерывного ряда превращений семантических инноваций (новых метафор) текста в тематические единицы рассказываемого мира. Можно сказать: как носитель акта, герой-актант – это тематическая фигура семантики текста; как субъект созидания знака же, он может быть воспринят в качестве носителя языка в действии, то есть в качестве субъекта именования поступков и вещей. Следовательно, фигура субъекта, называемая персонажем, – то есть, соотнесенность акта, вещи и диспозиции в плане созидания знака и текста рассказа, является транслятором между повествуемым миром и повествовательным текстом, поступком и знаком, означаемым и означающим, символом и символизируемым, способствующим содействию и взаимодействию данных аспектов литературного произведения.

Из сказанного выше очевидно, что «таинственный знак» у Достоевского формально не является полным знаком. В терминах семиотики (Пирса и Бюлера) ему соответствует слово-индекс, который выступает одновременно и в качестве части объекта ощущения (чему соответствует повествовательная деталь), и – знака этого объекта (деталь в соотнесенности со словом). Например, сверкание пронзительного взгляда Рогожина, уподобленного ножу, орудию покушения на

[7] Напомню этимологическое значение слова: лат. *auctor* «тот, кто содействует, помогает». См. М. Фасмер: Этимологический словарь русского языка. Москва, «Прогресс», 1986, 60. Самым убедительным решением представляется именно содействие и взаимодействие субъектов языка разных уровней текста, в отличие от их олицетворения («образ»), неизбежно приводящего к эмпирической психологической аргументации. Наша позиция, конечно, не исключает возможности метапсихологического подхода к явлениям искусства, в том числе и в сфере поэтики.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

«красоту» Мышкина и Настасьи Филипповны. Такими индексами являются также и «противоположные жесты» безмолвствующего – «невозражающего» – Христа в *Великом Инквизиторе*: его улыбка, взгляд, поцелуй. Именно они побуждают к речевому акту безмолвствующего 90 лет старика, который расшифровывает семантику молчания на основании устной интерпретации евангельских текстов. Таким образом слово-индекс как «симптом» прозрения является не только выражением молчания, но и средством напоминания, средством отсылки от анарративной памяти инквизитора к нарративной памяти евангельского повествования как письменного источника слов Христа.

Без учета такого недоступного восприятию аспекта действительности, как контекст индекса относительно акта или орудия действия, она, эта действительность, по Достоевскому, не реальна, ибо реальность обретается, согласно его мнению, в соотнесенности поступка, орудия поступка (вещи) и репрезентации поступка («впечатления») со словом. Речь идет о соотнесенности, которая присваивает действительности значение, а точнее, расскрывает в ней смысловой потенциал. Оказывается, по Достоевскому, не всё реально в действительности, существуют как бы реальная и нереальная действительность. При этом реальную он определяет как фантастическую, имея в виду не работу воображения (фикционализацию), а ее динамический аспект – непрерывное взаимодействие становления и разложения, роль бытия и небытия в самодеятельности человека. Реальной лишь *становится*, превращается действительность – и только лишь при условии личного участия в ней, воплощающегося в мире единичного поступка, то есть, в момент превращения *акта в знак*, в момент произведения нового слова об этом мире.

В этом смысле Достоевский близок к этимологическому концепту вещи. Согласно такому пониманию, это не просто материальный объект, часть ощущаемой действительности. Нет. Она не только находится вне нашего ощущения и созерцания – вещь как бы еще и «вещает». При соответствующем, деятельном отношении к ней, она производит впечатление, определяющее диспозицию субъекта, что и воспринимается как побуждение к сравнению, как переход к метафорическому словообразованию. Не будет преувеличением сказать, что вещь «предвещает» слово о самом себе, но только лишь при том условии, если подвергается акту означивания. Следовательно, вещь существует, преодолевая свою материальную данность, в качестве *факта* и *акта* одновременно. Это значит, что она являет собой факт действительности и в то же время проявление своей актуальной значимости в мире поступка, то есть проявление установки стать собственным означающим; акт со стремлением к самовыражению. Значение – этот непрерывно становящийся смысл, эта «текучая», по Достоевскому, реальность непрерывного «разложения и нового созидания», не вторична по отношению к действительности. Как раз наоборот: последняя есть воплощение – знак или признак – сущего и искомого героем (актантом прозрения) смысла. Сгущенный в форме индекса смысл – это и есть бытие смысла – в романе развертывается, пресуществляется в слово рассказа и текстовое слово, подобно тому, как библейская метафора братства в романе

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

Братья Карамазовы: зерно эпиграфа является метафорой слова, – слова Христа, этого изначально воплощенного слова (притчи о смысле жертвы), и в то же время моделью истории произведения и размножения такого слова. В повествовании оно превращается в метафору романного высказывания о братстве благодаря именно тому, что эта подробность уподобляется как слову, так и тексту в целом. Точно также любое невысказанное, однако, воплощенное в акте поступка (как реальной, то есть актуализирующейся в единичном акте действительности) слово, скрывает в себе сюжет, а потому и является архимедовой точкой текста. Можно было бы сказать, что символ становится «геном сюжета» (выражение Ю. М. Лотмана) в момент трансформации акта в знак, когда символизирующий в акте личного высказывания присваивает себе качества символизируемого им предмета, и, наоборот, качества и признаки свершения своего постука присваивает предмету.

Все мы хорошо помним утверждение Достоевского о том, что для романиста действительность не исчерпывается насущным, но включает в себя интеллигибельное событие «в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова» (11: 237). Зачатки такого слова мы находим именно в мире нарратизованного поступка, основополагающей, жанрообразующей доминантой которого следует признать определенную диспозицию – «тоску»; и более того, именно в «тоске по текущему», «по противоречиям» реального и действительного (уже для восприятия) аспектов существования. Эта установка на соотношение факта и акта порождает промежуточную ситуацию тоски и одновременно установку на выражение – тосктоску по выражению тоски. Оно реализуется в письменном воспроизведении повествовательного акта. А именно, на уровне созидания новых знаков, слов и метафор. Таким образом, в объем содержания реальной действительности включается и проект смысла, установка на означивание, так как поступок, согласно поэтической практике романиста, воспринимается в качестве схемы этого содержания, а не просто в качестве формы физического движения. Выражаясь на другом метаязыке: речь идет о слове, внешняя форма которого зафиксирована в высказывании персонажа или рассказчика, однако, его внутренняя форма – то есть, семантические инновации, порождаемые письменным текстом и контекстами слова – находятся в постоянном и беспрерывном становлении, в историю которого включается также и акт чтения.

Прозрение и метафора дискурса

Как уже отмечалось, в *Петербургских сновидениях,* такой дискурсивной метафорой, созидающейся в акте и тексте высказывания, является «видение на Неве», служащее моделью тоски фельетониста, размышляющего над своей должностью и обернувшегося в процессе рассказывания субъектом созидающегося языка наррации. Образующийся текст метафоры порождается взаимодействием признаков *города* и *снега*, и тут же вписывается в сюжетный рассказ в качестве знака-побудителя, мотива поступка: петербургский фельетонист, меняя жанровый код высказывания, переходит к повествованию о себе («Я расскажу вам […] впечатление;) – о своем прозрении, о мене

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

онтологического статуса «мечтателя» на позицию романиста. В результате создания метафоры на основании видения города, который таким образом пресуществляется в модель «мира» («новый город складывался в воздухе ...», «новый мир», «весь этот мир»), а именно, мира единичного поступка и его диспозиции. В этом впечталении говорящего коренится «новое существование» – субъект текста, извлеченного из сферы «таинственного знака» неведомого мира, неизвестного, тайного Петербурга. В результате сотворения метафоры этого наступающего мира как единицы своего личного, как раз созидаемого языка, созревающий на глазах читателя романист заключает:

> […] я как будто что-то *понял* в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще неосмысленное; как будто *прозрел* во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только по каким-то темным слухам, по каким-то *таинственным знакам*. Я полагаю, что с той именно минуты началось *мое существование* ...[8]

Минимальным контекстом слова-индекса может быть только текст произведения в целом, оптимальным же – все творчество романиста. Очевидно, что самые характерные базисные метафоры творчества Достоевского здесь наличествуют: сумеречный час, морозная муть, мокрый снег, темно-синее небо, последний отблеск солнца, дрожащий от звука воздух, раззолоченные палаты, сердце, облитое горячим ключем крови. Затем развертывается второе видение «сквозь снег» и новое прозрение: в первом такте видение творится при помощи метафорического взаимодействия признаков города и снега, во втором же – благодаря взаимодействию метафорической фикции города (семантический план) и фикции литературной (интертекстуальный план). Как известно, последняя содержит в себе сопоставление отличительных свойств западно-европейской и русской литературы – «высокой» (Шиллер) и «низкой» (Гоголь), фикции прекрасной и пошлой действительности при введении очередной метафорической аттракции. А именно: установленное русской литературой новое, амбивалентное – по Достоевскому, «широкое», «парадоксальное» – понимание человека уподобляется в тексте кладоисканию (ср. тематический круг бедного чиновника, «вполне фантастического титулярного советника», Акакия, Плюшкина, мечтателя, Прохарчина, и т. д.).[9] Нехватка, свойственная положению «бедного», «титулярного советника», осмысляется через семантику богатства, модели-

[8] *Ф. М. Достоевский:* Петербургские сновидения в стихах и прозе // Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. XIX. «Наука», Ленинград, 1979. 69.

[9] Изучению символики клада в *Подростке* и его претекстах (в *Скупом рыцаре* и произведениях русского фольклора) посвящены работы Гезы Хорват. См. *S. Horváth Géza*: Dosztojevszkij költői formái. A személyes elbeszélés A kamasz című regényben. Argumentum, Budapest, 2002. 122–176.

О роли кладоискания в прозрении Раскольникова написана диссертация Катрин Яхл, докторантки будапештской докторской школы. См. *K. Jahl:* Семантика «Преступления и наказания». Будапешт, 2004. 203. Работы Яхл посвящены изучению мифопоэтической семантики кладоискания и личных имен в романе. См. *Она же:* К мифопоэтическому пониманию «Преступления и наказания» (мотив клада) // Литературоведение XXI века. Анализ текста: метод и результат. Санкт-Петербург, 1996. *Она же:* Сны Раскольникова в перспективе мифопоэтической традиции // Studia russica II. (Slavica Tergestina, 6). Trieste, 1998. 55–101.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

руемого символами протосюжета кладоискания. Кладоискание таким образом оборачивается метафорой письменного акта, характеризующего персональное повествование в русской литературе, как формы нарративного самопонимания личности, при помощи которой строится текст мира поступка этой личности.

Ключевые слова – *понял* и *прозрел* – маркируют начало существования. Точнее, новое начинание. Существованию в этом восприятии приписывается непрекращающийся процесс возникновения смысла. Понимать согласно этой модели означает прозреть, а тем самым обрести существование, противопоставленное быту и действительности. То есть, свое присутствие в действительности перенести в план становления сущности. Становление предполагается здесь как пребразование действительности в свой мир, в мир поступка. Как же понимать слова писателя: существование начинается в одном ощущении? «Какое тут происшествие? Что случилось? Ничего, ровно ничего, одно ощущение […]» (69). Видимо, вся суть в том-то и заключается, что в герое понимание события резко изменилось.

Об этом свидетельствует предшествующий отрезок текста, посвященный изложению концепта события у фельетониста. Для последнего событие – это «новости». Примером служит приезд всемирно известной итальянской певицы. Об этом «событии» пишутся все фельетоны, то есть пишут фельетонисты *об одном и том же.* «Так и рвут друг у друга новости! А всего досаднее то, что они действительно воображают, что это новости». «[…] везде одно и то же, уныние нападает на вас» (67). Задача фельетонисту представляется чисто стилистической: «об одном и том же сказать хоть одно и то же, но как-нибудь не в тех же словах» (67). Такой тип письма Достовский уподобляет «восклицанию», то есть жанру инвокации. И противопоставляет ей как бы внутреннюю инвокацию, то есть смыслообразование путем индексального – созидающегося в акте высказывания – слова. Мы сегодня говорим о семиозисе, о такой речевой деятельности, когда процесс высказывания неотделим от акта знакообразования, когда в высказывании говорящий артикулирует сообщение и в то же время производит средства этого высказывания. Воздействие такого дискурса в том, что в акте меняется и смысл, и слово и субъект речи. Именно это нехватеат Достовскому в фельетоне:

> «Ужели фельетон есть только перечень животрепещущих городских новостей? Кажется бы, на все можно взглянуть своим собственным взглядом, скрепить своей собственной мыслью, сказать свое слово, *новое слово*» (19: 67–68).

Коль скоро предметом фельетона являются исключительные или особенные происшествия («новости»), для рассказчика они не представляют никакого интереса. Напротив тому: статус события обретает бытовое явление, самое ординарное: «не происшествие – просто впечатление». Но как мы видим, это впечатление в акте рассказывания превращается в прозрение, в особенный вид самопонимания, и, более того, вызывает к жизни новое слово как импульс к инициации существования. Речь идет, конечно, об обретении романного слова и становлении романистом. Таким образом автор текста *Сновидений* формируется в соответствии со следующим порядком: мечтатель – фельетонист – анти-

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

фельетонист – рассказчик – субъект письменного текста, героем которого является он сам, а точнее, воспоминание об «одном ощущении» двадцатилетней давности. Формирование автора продолжается и в интертекстуальном и автоинтертекстуальном плане второй половины произведения.

Итак, в впечатлении мечтателя Достоевский находит источник знака и значения одновременно. Чтобы это толковать верно, следует отдавать себе отчет в том, что отклоняя поиски исключительных происшествий, а тем самым и создание истории, Достоевский присваивает качество событийности ощущению и переживанию, а значит, именно их выстраивает в историю. О какой внесюжетной истории может идти речь? Как было уже сказано, речь идет об *истории поступка* (а не о поступке в сюжетной истории) в ее противопоставленности истории эпической – истории жизни, семейства, воспитания, поколений, путешествий и т. д.

Динамический аспект поступка составляет акт выполнения, который в анализе Достоевского имеет сложную структуру, составляющую ряд трансформаций: ощущение – впечатление – сравнение – означивание – понимание – мысль. В виду этой сложности мы должны взять на себя риск анализа на границе поэтики и феноменологии.

Текст Достоевского свидетельствует о том, что при восприятии вещи мы не просто ощущаем то, что перед нами лежит, но *видим* определенный аспект этой вещи, и, более того, возводим свойство этого аспекта в ранг знака или намека на другой аспект или на другой предмет. Такое понимание феноменологии ощущения совпадает с результатами современных исследований по ощущению.[10] Ощущать – значит *воспринимать* и *осваивать* одновременно, делать своим. В акте осваивания наблюдаемый, видимый для нас аспект вещи превращается в вид, ментальную «картину». Видение и есть акт осваивания. Его следует воспринимать как интенцию-к-смыслообразованию, так как в акте ощущения непроизвольно осуществляется выбор, основанный на желании, на личной заинтересованности.

В нижеследующем разборе будет показано, что такой интерес вызван у героев Достоевский *тоской по преодолению боязни*. Боязни особого рода, а именно: тревоги быть покинутым. Эта боязнь является причиной обостренного внимания, «пронзительного взгляда», не только к объекту страха (он чаще всего не неуловим, как, по мнению Достоевского, и «мировая скорбь» меланхоликов: Байрона и Лермонтова) в его глобальной данности, но и каждой подробности, каждой частице этого объекта наблюдения. Поэтому ощущение любой «мельчайшей мелочи» бытовой жизни, приводит к превращению данной мелочи в «намек», в знак-индекс. Так детали Петербурга превращаются в «видение», состоящее из знаков угрозы, к тому же невидимой силы. Отсюда можно объяснить также выбор предикатов в речи персонажа: Петербург грозит «исчезнуть и испариться», «Петербург грозит обратиться в пустыню», «Петербург удирает от меня». Во всех случаях речь идет об одном и тоже: о боязни остаться одним, оказаться

[10] Ср. S. Strasser: Das Gemut. Freiberg, 1956. И еще: Paul Ricнur: The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling // Critical Inquiry 1978, vol. 5, N 1, 143–159.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

покинутым. Но, в свою очередь, само чувство оставленности есть результат поступка. Мечтатель *Белых ночей* порвал с действительностью и уединился в «углу», в локусе утопий, в мире своих вымыслов, продуктов фантазии, то есть в мир воображения, который он воспринимает вслед за романтиками, сферой творчества: «он сам художник своей жзни и творит себе каждый час по новому произволу […] фантастический мир» (2: 116). Однако, свой текст он создает не по произволу, не соответственно специфике воображения. Текст записок рождается из тоски как диспозиции жизненного поступка, история которого развертывается в сфере встреч с Настенькой.[11]

Достоевский в связи с этим был однозначен: источник искусства есть мир поступка («живая жизнь»), он утверждал уже 1847 году, «что жизнь – целое искусство, что жить значит сделать художественное произведение из самого себя» (18: 13). И более того, жить – искусство делать, искусство действия.

Продолжаю анализ нарративной манифестации прозрения, подчеркнув, что ощущение в рассказе должно быть обособлено от всех других подробностей и представлен перед мыслью в своей целостности, а не как часть психофизиологичнского механизма и рефлексивной деятельности. То есть, требуется, чтобы было расчленено на составляющие его единицы, а затем интегрировано в систему намеков на следующем уровне. Этой задачей объясняется появление потребности наррации, с одной стороны, и метафорического высказывания, с другой. Ибо наррация превращает глобальное ощущение в дискретный ряд через предикации составных частей, тогда как метафора, в качестве нарушения этого ряда, в каждой такой единице открывает «намек», соотнесенность с другой единицей и их обоих с целым высказыванием о прозрениии.

Дадим схему метафорической аттракции. Городу присваивается признак непроницаемости, то есть, тот же признак, которым его наделяет герой: Петербург есть тайна. Дым мы находим в позиции эквивалента этой тайны и одновременно в позиции намека на огонь. Дым по естественной смежности является индексом огня. Особенно подчеркивается роль открывания тайны при помощи предиката дыма, «подымается», особенно, если учесть, что вместе с ним «испарится» город. На покинутом городом месте открывается огороженная светом поляна. Иначе говоря, открывается таящийся под дымом огонь и свет.

Ощущение под воздействием пронзительного взгляда (а не воображения) оборачивается в впечатление, оформленное в видение, в репрезентацию города. Однако репрезентация уже соотносит ощущаемый аспект объекта с актом ощущения субъекта. Это Достоевский называет *соображением*, противопоставляя данный термин воображению. Здесь он близок мыслям Пушкина о том же

[11] Этот поступок осмыслен в письме покинувшей его женщины: «я вечно буду помнить тот миг, когда вы так братски открыли мне сердце и так великодушно приняли в дар оме, убитое, чтоб ее беречь, лелеять, вылечить его ... Я буду хранить эту память, буду ей верна […]» 140. «ровно через пятнадцать лет» это письмо станет импульсом воспоминания и письменного акта. Это основной мотив интерперсонального мира у Достоевский: *принятие неприятия.* Он будет осложняться в «Идиоте» мотивом затруднения *принятия принятия.* Невозможность для Настасьи принять ни принятие Мышкина, ни – Рогожина.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

различии. Говоря о природе вдохновления, Пушкин не соглашается с с кантовской концепцией воображения «гения», и утверждает, что тут работает именно нечто вроде прозрения – «быстрое соображение»,[12] неожиданное сопоставление вещей разных логических категорий. Соображение не есть операция аналогии или сравнения. Соображение предполагает взаимодействие.

Петербург в результате уподобления тайне, под воздействием метафорической операции, оборачивается носителем «таинственных знаков». Однако эти знаки соотносятся не с городом, а субъектом уподобления, самим инициатором метафоры. Сначала они представлены в качестве элементов видения на Неве. Относительно видения название города не употребляется, в нем проявляется именно *город*. При чем город как означаемое и как означающее. В качестве последнего, город соотносится не с Петербургом, а с языковой семантикой слова: ‘огороженное место’. Ему в тексте видения соответствует «поляна», полое, незаполненное место. Она огорожена светом последнего луча предзакатного солнца и погружена в снег. Снег тоже представлен семантическими признаками означающего: ‘светлый, искристый’. Замещенный искристой поляной «новый город» «складывается» заново, однако в новом пространстве, в воздухе, обретая в рассказе фигуру фикции: рассказчик сравнивает город с вымыслом: «походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон».

Что касается города-референта, объекта ощущения и созерцания вне «я», то этот город, именуемый Петербургом, оборачивается в результате операции сравнения и воздействия новой аналогии на формирование прозрения – в дым. Дым очевидный эквивалент «тайны», так как сквозь «дымную морозно-мутную даль» проникает тот «пронзительный взгляд», который свойствен субъекту впечатления, преодолевающего в себе влияние натиска легкого воображения мечтателя. Именно в результате этого проникновения и открывается «снежная поляна Невы» и складывается в воздухе, наполненном «мириадами искр иглистого иненя», «новый город», которому в видении соответствует «новый мир» – *мир во мне*, в моем прозрении. Отношение *я в Петербурге* вызывает боязнь, отношение *Петербург во мне* – новую мысль и новое слово.

Город как феномен, сотканный из света, спускается с неба, напоминая Небесный Город откровения *Апокалипсиса*; открывается в репрезентации ощущения становление «нового города» под воздействием солнечного луча как метафоры «пронзительного взгляда». Он «складывается» в воздухе, на том месте, где другой город, тоже фиктивный, создается путем уподобления города дыму, подымающемуся («по*дым*ались и неслись вверх по холодному небу столпы *дым*а») и испаряющемуся в воздухе. Подымающийся город-дым соответсвует событию ликвидации тайны, а «*склад*ывающийся» из взаимодействия элементов сравнения города со снегом «новый мир», оборачивается кладом, то есть сокрытым сокровщем (*кладу* ‘прятаю, скрываю’).

Перед нами хиазм: свойства тайны, перенесенные на город, преобразуются в предикат: Петербург таит, скрывает что-то. В прозении наоборот, основное

[12] А. С. Пушкин.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

свойство города – дым – переносятся на тайну. В результате метафорической аттракции Дым преобразуется в свойство *тайны знака* – именно знак скрывает от мечтателя реальность Петербурга. Но этот знак – имя предиката, применяемого в суждении о своем отношении к вещи:

> «Я фантазер, я мистик, и, признаюсь вам, Петербург, не знаю почему, для меня всегда казался какою-то тайною. Еще с детства, почти затерянный, заброшенный в Петербурге, я как-то всё боялся его.»

Сказать, Петербург есть тайна, значит – по крайней мере в этом тексте – уподобить его с Парижом, а себя с автором *Парижских тайн*:

> «Я думаю так: если б я был не случайным фельетонистом, а присяжным, всегдашним, мне кажется, я бы пожелал обратиться в Эженя Сю, чтоб описывать петербургские тайны. Я страшный охотник до тайн.»

Но совершенно очевидно, что эта аналогия порождена речевой стратегией фельетона, с которой ведет полемику рассказчик как представитель другой – как раз искомой – языковой практики, а именно художественной прозы. Во второй половине текста и будет развернута история возникновения и становления этого дискурса, при помощи отсылок к текстам писателя, возникшим в 1840-х годах.

Не менее очевидно, что и страх как самоаффектация мечтателя коренится в этой литературной аналогии, внушающей выбор эпитетов самоописания: «затерянный» и «заброшенный в Петербурге». Семантика этих слов порождает представление о городе, как об агенсе, покидающем человека. Она строит фикцию, олицетворяя город, как это особенно ярко тематизируется в *Белых ночах*: «Мне вдруг *показалось*, что меня, одинокого, все покидают и что все от меня отступаются. (2: 102). Представление о покинутости развивается и впредь, вплоть до появления Настеньки: «*казалось*, весь Петербург грозил обратиться в пустыню, так что наконец мне стало стыдно […]» 2:104). Именно тут, под воздействием репрезентации через сравнение, открыватся источник тоски. Предшествующее в тексте высказывание гласит: «С самого утра меня стала мучить какя-то удивительная тоска». Диспозиция тоски уже является переживанием состояния одиночества.

Нечего распространяться, всем, знающим творчество Достоевского очевидно, что речь идет не о герое-мечтателе двух текстов, а о фундаментальном положении субъекта тоски в произведениях автора. Репрезентация самоощущения путем предикации («заброшенный», «затерянный», «оставленный»), ведет – на уровне сюжета – к переживанию этой ситуации как страшной, а на уровне текста как кажимости («казалось»). Кажимость в плане восприятия ситуации коренится в моделирующей силе фигуративной семантики, в речевой практике мечтателя-сентименталиста, которой почувствовав тоску, уже приходит в конфликт со своим, сильно окрашенным литературными выражениями и приемами языком. Вот почему тоску я предлагаю воспринимать в качестве апеллятивного знака-побудителя к поиску «нового слова».

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

Однако сама тоска, в свою очередь, коренится в поступке. Об этом будет речь в рассказе Настеньке, где подчеркивается, что у мечтателя нет «своей истории»; все истории у него заимстованные фиктивные нарративы. Рассказать он пытается именно свою тоску, как бы *жизнь тоски* в человеке, субъекта тоски. Происшествие не реально именно в этом смысле – реальна же тоска. Не реально оно и в плане сюжета: Настенька все время находится в ожидании своего жениха, брак как финал сюжета любви наступит за пределами текста, и вообще отсутствовал на протяжении происшествий «белых ночей». Реальной действительно существующей действительностью оказывается только лишь впечатление от встреч и тоска по нем, ставшая в конце концов мотивом акта повествования «Из воспоминаний мечтателя», а повествование мотивом обретения своего дискурса – «Сентиментального романа».

Как мы видели на примере дыма, это не простая деталь или реалия или социокультурная вещь: дым как текстовое слово образует семантическое поле для взаимодействия значений слов *город* и *греза*. Осуществляется, далее, дополнительная семантическая инновация путем предикации *города* через *грезу* и *грезы* через *город*. Этот предикат: «исчезнет», а способ исчезновения: «искурится». Исчезает образ Петербурга, точнее способ репрезентации, то есть прозрение проникает в сознание прозревающего, чему соответствует деструкция уподобления города тайне.

Не забудем однако, что эта модель действительности строится с точки зрения антифельетониста, продукт его «пронзительного взгляда». Этот продукт он называет «видением», возникшим под воздействием одного ощущения, перевоплощающегося в сильное впечатление. Столь сильное, что спустя 20 лет это видение окажется мотивом воспоминания, а вместе с тем и импульсом мены жанра. Фельетонист именно по этому импульсу обращается к рассказу. А в роли рассказчика к другим воспоминаниям – воспроизведению своих повествовательных текстов, таких как *Бедные люди, Белые ночи, Дойник, Господин Прохарчин* и др. А также текстов-источников этих романов – Пушкина, Гоголя, Гофмана, Шиллера и т. д. Отсюда понятно, что «начало существования», фиксированное в видении, указывает на рождение и становление субъекта романного дискурса, в перспективе его исторического назначения.

От ощущения, впечатления и метафорической аттракция акт рассказа переходит к изложению эффекта метафорической семантики для переименования объектов видения. Это воздействие касается самого субъекта акта: меняется его субъектный статус: «я» соотносится теперь не с внешним миром и не репрезентациями этого мира – «я» исчезает («Я вздрогнул») из объема концепта субъекта текста, и на месте этого Ego появляется часть – «сердце мое». Эта часть, однако, выступает в роли знака целого. Какую семантику привносит в фигуру субъекта текста это замещение?

Во первых, сердцу сообщается источник огня («горячий ключ крови»), который в результате звуко-буквенного уподорбления к*люч / луч* оказывается в той же функции по отношению к «я» (носителя впечатления), как солнечный луч вечерней зари по отношению к искристой снежной поляне, символу клада. Во-

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

вторых, сердце указывает на локус «странной мысли», возникшей в результате акта сравнения. Осмысляется как ключ, родник, источник понимания в смысле прозрения в тайну «доселе незнакомого мне ощущения». Обобщая можно сказать, сердце замещает субъекта самопонимания через понимание мира путем нарративизиции и метафоризации ощущения. «Сердце мое» соотносится, наконец, с «моим существованием», по отношению к которому нагнетается именно исходное положение – начало существования.

Продукт сердца, «странная мысль» отсылает ко второй половине *Сновидений* воплощаясь в фигурах Нового Гарибальди и Нового Гарпагона как псевдонимов Голядкина и Прохарчина. В лексическом плане «странным мыслям» соотетствуют «странные лица» (19: 71) как продукты очередных двух прозрений. Совершенно очевино, что описанный выше источник «нового слова» и «новой мысли» осознан Достоевским не просто как феноменология ощущения, но как фундаментальный опыт человеческого существования, поддающийся осмыслению именно в романном повествовании и прозаическом языковом произведении. Именно такой опыт был назван Достоевским «делом поэта», а субъект этого дела, автор метафоризирован «сердцем»:

> «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего *одним* или *несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. *В этом дело поэта.* Из этого впечатления развивается тема, план, стройное целое. *Тут дело уже художника,* хотя художник и поэт помогают друг другу и в том и в другом – в обоих случаях».[13]

Об основополагающей роли дискурса тоски свидетельствуют все произведения Достоевского, в том числе и повесть *Записки из подполья.* Об этом говорит также и сам Достоевский в письме к Тургеневу, излагая свой взгляд на соотношение повествовательного текста, музыки и фантастики, порождаемое особой диспозицией рассказываемой истории поступка – тоской. Сосредоточиваясь на поступке (а не на биографии), парадоксалист повествует об истории свершения исключительного акта, в силу чего тот превращается в некое свидетельство, если можно так выразиться – в «параболу жизни», а следовательно, в сложный знак, знак равный по своей семантической насыщенности всему тексту, и, следовательно, соотносимый со смыслом всей жизни поступающего. Он становится таковым лишь в аспекте воздействия на личность действующего: в тоске, страхе, страдании и сострадании Достоевский находит, с одной стороны, импульс повествования, а с другой – источник знаков самости, индексами которой и являются в повествовании «противоположные поступки», вызывающие потребность метафоризации имен («подполье» вместо души; «мокрый снег» как метафора установки субъекта, носителя «тоски» в этой душе). Найденная в конце первой части *Записок* параллель этой диспозиции выступает как побуждение к письменному изложению рассказа. Записать рассказ «по поводу мокрого снега» предполагает созидание метафоры, превращение параллелизма (сопоставления личного настроения с природой) в семантическую модель «тоски», коренящейся

[13] Ф. М. Достоевский в работе над романом *Подросток* //Литературное наследство, т. 77, 64.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

в поступке, совершенном десятилетиями раньше в форме «книжного, литературного» оскорбления Лизы. Таким образом Достоевский мотивирует неизбежность сочетания повествования о прошлом с созиданием единиц языка этого повествования в настоящем, в момент акта письма, в процессе трансляции наррации в дискурс. В *Записках из подполья* и в *Подростке* Достоевский акт трансляции делает маркированной темой романа, а тем самым и единицей сюжета: акт писания как тема записок присваивает герою новую субъектность, а именно – автора повести и жанра, чем и объясняется возникновение нового типа высказывания, а именно, метаязык об особенностях романа – «будущего русского романа». История созидания текста повести в *Записках* совпадает с обретением своего дискурса, языка наррации (вторая часть повести), которая, вытесняя из сознания рефлексию поступка (первая часть), замещает ее новым контекстом – жизнью, меняющей в процессе этой метаморфозы субъекта свое качество: она оборачивается «живой жизнью». Живой – активной и актуальной существование оказывается тогда, когда ищется и находится тот поступок (сюжетная единица рассказа), который может стать знаком (семантическая единица письменного дискурса) – скомпрессированным смыслом – всей жизни, когда в поступке жизнь преодолевает свою данность и оказывается в роли предиката «лица», субъекта самопонимания, превращающего свою жизнь в искусство, а искусство в модель построения поступка.

К вопросу о поэтике дискурса

Та методология, которая была продемонстрирована выше, в теоретическом плане есть не что иное, как переход от нарратологии и семиотики текста к *поэтике дискурса.* Такое усложнение методов интерпретации языкового произведения, конечно, предполагает включение в исследовательский кругозор результатов герменевтики и семиотики, в том числе, интертекстуальности и мифопоэтики. В ходе работы над этим методолическим вызовом у меня возникло чувство неудовлетворенности господствующими в XX веке формальными и прагматическими теориями языка.

Изучая историю герменевтики и философии языка, пришлось убедитиься в том, что поэтический, в том числе и романный дискурс не поддается полностью осмыслению в категориях лингвистики или семиотики текста, а также в рамках теории высказывания или социолингвистики. Дискурс в плане господствующей сегодня социолингвистики – это язык в действии, то есть явление языка, существующего только лишь в своих вариантах – социолектах и идиолектах. С точки зрения интересов рассмотрения и оценки поэтического текста следует отклонить также и восприятие дискурса (восходящее положениям Жака Лакана), существующее у представителей эпистемологии и критики знания (Мишеля Фуко).

Самыми продуктивными – с моей точки зрения – оказываются общетеоретические установки и решения Гумбольдта, Потебни, Бахтина, Флоренского, Кассирера, Фрейденберг, Бенвениста, Рикёра, Топорова. Их работы дали сильный толчок осмыслению теории слова, в рамках которой – как кажется – неизбежно

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

выделить особый предмет, тот, который целесообразно определить как «дискурсивность слова». В ходе разработки «дискурсивной поэтики» слова я предпринимал опыт переосмысления теории языка Гумбольдта и Потебни, проводил разграничение филологического, лингвистического, поэтического и дискурсивного понимания вербального знака. В результате этой теоретической работы пришлось убедиться с одной стороны в том, что в поэзии продемонстрирован эпигенезис слова, а с другой – в том, что возникновение слова из знака в акте высказывания предваряется непосредственно в мире поступка, а не в некой абстрактной системе знаков. В силу всего сказанного выясняется, что повествование не сводится к рассказу жизни. Сюжету, как повествовательной композиции истории жизни присоединяется история становления личного слова, а вместе с тем также и история субъекта дискурса.

Сочетания поэтики слова, жанра и субъекта дискурса с интертекстуальным анализом открывает новые аспекты исследования персонального повествования. Особенно поучительны результаты изучения этой формы рассказа в романах с повествованием от третьего лица, поскольку конфронтация этих двух стратегий наррации помогает выяснить границы языковой компетенциии действующего лица в его попытке создать синтагматически непрерывный сюжет своей или чужой жизни.

Роман *Братья Крамазовы*, например, свидетельствует о том, что эти переломы реализуются в акте перехода от анарративного высказывания к нарративному, когда субъект диалога покидает сферу конфликта идей и переходит на позицию рассказчика, а дискурс демонстрирует становление новой субъектности. Поэма *Великий инквизитор* в качестве повествовательного акта Ивана Карамазова служит освоению того личного языка, на котором уже может состояться не только подлинный, приводящий к взаимопониманию, диалог (и «знакомство») с Алешей и с самим собой, но и контакт с теми источниками романа (например, *Искушение в пустыне*), которые Достоевский активизирует с той целью, чтобы непроцитированные персонажем (Инквизитором) участки текста того же источника были бы восполнены. В ряду этих источников мы находим и *Кану галилейскую*, переосмысленную в плане персонального повествования Алеши. Созидая (в сновидении) текст перевода притчи на «свой язык» сюжетосложения, он обретает свой личный дискурс, при помощи которого открывается перед ним таинственный смысл слов Зосимы («пребывать в миру»), то есть смысл, проявленный актом сочетания этих слов со словами, произнесенными *Зосимой*, героем сна, автором речевого образа которого является Алёша как рассказчик сновидения. В мире текста Алёши старец является участником событий библейского брака и толкователем брака как притчи о «новых гостях», символа духовного братства (ср. фонетический индекс в звукобуквенном параллелизме: *Бра*тья *Ка*рамазовы – *Бра*к в *Ка*не галилейской.)

В свою очередь отец Зосима тоже является созидателем языка символов романа: именно он предпринимает двойное уподобление детали, «зерна» библейского эпиграфа лицу Алеши, с одной стороны, и «*лик Алексея*» лучу, «последнему лучу заходящего солнца», с другой. Но интертекстуальная, и связан-

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

ная с нею дискурсивная практика символообразования этим не завершается, ибо Зосима проводит еще одну параллель, а именно – между предзакатным лучом и *Книгой Иова*. Визуальная модель симпатии (со-прикосновения, со-переживания, со-участия: взаимопонимания полярно противоположных миров) таким образом оборачивается текстовой моделью, притчей. Функцию предзакатного луча в его неразделимом единстве с мотивом угла, я рассматриваю на основании *Хозяйки, Записок из подполья*, *Преступления и наказания, Вечного мужа, Идиота* и *Подростка. Подросток*, наряду с *Записками из подполья*, является репрезентативным примером персонального повествования, поскольку в нем тематизируется – как уже указывалось – акт письма в качестве сферы конфликта нарации с анарративными шаблонами (как литературными, так и речевыми) господствующих социолектов и идиолектов. Детально изучаются семантические инновации, порождаемые параллелизмом имен Аркадия (лат. *arca* клад), созвучного ему *Макар* и имени греческого архипелага, локуса *Золотого века* – Arcadia.

Такое расширение предмета исследования, согласно которому персональное повествование воспринимается как модальность личного существования (а не просто как нарративная или интертекстуальная технология или модель), делает возможным включить творчество Достоевского и в историю мысли, то есть в исследование таких текстов персонального повествования как *Исповедь* Блаженного Августина, *Мысли* Паскаля, *Опыты* Монтеня, *Исповедь* Руссо и т. д. Тут прослеживается постепенный ход нарративизации и персонализации дискурсов европейской мысли в противовес профессиональным типам философского языка, основанным на логических предпосылках (на силлогизмах) классической греческой философии.[14]

Povzetek

Skelet sistema se bo suvereno ohranil skozi vse pisateljeve romane, simboli (Neva, Peterburg, peterburška narava, kot, dim, para, mrak, sončni žarek večerne zarje, mraz, sneg, skrivnost, tesnoba ipd.), ki so povezani s tem odrezkom teksta, so najbolj trdoživi in kot taki posebej pomembni za pisateljevo ustvarjanje.

Glede na to, da se tekst začne s pripovedovanjem o »dogodku«, ki ga predstavlja najbolj vsakdanja podrobnost, »eno občutje«, ki ga pripovedovalec v nadaljevanju razvije v »privid na Nevi«, bom tudi sam začel pri vprašanju o vlogi detajla v prozi Dostojevskega. Z določenega vidika lahko celo »najmanjša malenkost« postane »skrivnosto znamenje« in nas tako vodi do subjekta samorazumevanja (субъект самопонимания), ki ga ruski romanist imenuje »nevidna oseba« (невидимое лицо). V njegovi personologiji oseba namreč ni identična niti s statusom »jaza« v odnosu do kolektiva, niti z »jazom« v odnosu do »ti-ja«, niti z »jazom« avtorefleksije (tj. s človekom v odnosu do lastnega inetelekta).

»Nevidna oseba« je na vseh navedenih ravneh težko ulovljiva; subjekt kot udeleženec samodejavnosti je navzoč samo v svojem aktu dejanja (акт поступка), tj. v dovrševanju/uresničevanju (свершение) in nasta-

[14] Этим вопросам посвящается моя книга, изданная на венгерском языке под заглавием *Поэтика дискурса*, которая – наряду с интерпретациями текстов Бл. Августина, Монтеня, Сервантеса, Пушкина, Гоголя, Достоевского и Чехова – включает в себя исследования о Гумбольдте, Потебне, Бахтине, Бенвенисте, Рикёре, а также оценку значения работ Ю. Лотмана, В. Топорова, И. Смирнова, Е. Фарино. *Kovács Árpád:* Diszkurzív poétika. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2004, 338. Дискурсивность слова здесь обосновывается еще и в свете теории метафоры.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2005_3_2.pdf | DOST. 19/04/24 4.00

janju. Za Dostojevskega je oseba čista aktualnost z zanjo značilno vnaprej-določenostjo za nenehno *navzočnost* v svojem in tujem življenju. Oseba postane subjekt svojega bivanja samo v tej aktualni modalnosti kot udeleženka samodejavnosti v Fichtejevem smislu. Ampak za razliko od nemškega misleca se pri Dostojevskem samodejavnost razširi tudi na t. i. »ustvarjanje nove besede« (словотворчество) v njeni posebni – romaneskni – manifestaciji, za katero je značilno specifično oblikovanje znakov. Prav demonstraciji takega oblikovanja znakov se posveča Dostojevski v omenjenem tekstu. »Skrivnostno znamenje« se dodeljuje človeku, ko se ta nahaja na poti k svojemu diskurzu, tj. v vmesnem prostoru med dejanjem in besedo. Vmesna situacija je sfera akta. Na tej ravni »nevidni osebi« ustreza še-vedno-nastajajoča, a še ne artikulirana »bodoča« beseda, kar priča o veliki vlogi subjekta jezika v omenjeni samodejavnosti.