

---

# ПОЭТИКА

---

**А. А. ФАУСТОВ<sup>1</sup>**

*Воронежский государственный университет*

## **О ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ДИСПЕРСИИ: РОМАН Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»**

В статье описываются семиотические параметры того возможного мира, который выстраивается в романе «Идиот» и который может быть отнесен к метонимическому типу. В таком мире нет устойчивых границ между референтами и устойчиво связанных с референтами означающих. Общая метонимическая логика запускает в романе работу повествовательной дисперсии, когда циркуляция означающих сопровождается умножением и расхождением их означаемых и референций. Особым образом это сказывается на референтах-объектах, которые то исчезают из предметной реальности, то возвращаются обратно, что создает эффект их незримого присутствия. Крупным планом такая дисперсия рассматривается на примере двух объектов – осла и ножа.

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский, «Идиот», повествование, дисперсия, метатроп, означающее, означаемое, референт, метонимия, точка

**A. A. FAUSTOV**

*Voronezh State University*

## **ON NARRATIVE DISPERSION: THE IDIOT BY FYODOR DOSTOYEVSKY**

The article deals with semiotic parameters of a possible world that could be reconstructed from the novel *The Idiot*. Typologically it is metonymic. In a world of this type, there are no set boundaries between the referents, nor any fixed signifiers linked to the referents. The overall metonymic logic of the novel triggers the process of narrative dispersion where the circulation of signifiers goes parallel with the multiplication and divergence of their signifieds and references. This is especially evident in object referents, which float back and forth in and out of objective reality thus creating an effect of invisible presence. Two objects – a donkey and a knife – are used to show this dispersion in more detail.

**Key words:** Fyodor Dostoyevsky, *The Idiot*, narration, dispersion, metatrophe, signifier, signified, referent, metonymy, point

<sup>1</sup> Андрей Анатольевич Фаустов, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета

<sup>2</sup> Статья выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-512-23008.

Обсуждая в подготовительных материалах к «Подростку» (примерно в начале второй их трети) первое из двух «правил» повествования, которых непременно следует придерживаться в романе, Достоевский сошлется на «ошибку», допущенную в «Идиоте» и «Бесах». В них, как это сформулирует Достоевский, многие второстепенные происшествия «...изображались в виде недосказанном, намёчном, романическом, тянулись через долгое пространство, в действии и сценах, но без малейших объяснений, в угадках и намеках, вместо того чтобы *прямо объяснить истину*» [Достоевский, 1976, т. 16, с. 175]<sup>1</sup>. Как покажет недалекое будущее, из этих планов ничего не выйдет. В одном из наиболее проницательных истолкований «Подростка» говорится о том, что в романе (как и у Достоевского в целом) используется особый принцип повествования. По мысли Т.В. Цивьян [Цивьян, 1979], в отличие от обычной литературной «дискурсивности» (предполагающей поступательность тематического развития), здесь господствует «рекурсивность» – чередование и повторение определенной серии тесно переплетенных, а потому с трудом различимых тем. Такая «калейдоскопическая», «музыкальная», «сновидческая», по словам ученого, организация текста «имплицитно повторяет чтение, поскольку восприятие не в силах с одной попытки охватить рекурсивность и осмыслить ее. К содержанию этой идеи мы еще вернемся, а пока обратим внимание лишь на ее очень симптоматичный характер.

Объяснить истину «прямо» и значит освободиться, выпутаться из подобной непрерывно возвращающейся, требующей разгадывания множественности, утвердиться на чем-то одном. В материалах к «Подростку» под знаком «NB!» Достоевский будет заклинать себя: «В каждой главе знать главную точку и только об ней» (т. 16, с. 96). Но о том же самом мы читаем, к примеру, и в подготовительных материалах к «Преступлению и наказанию», где под титулом «ГЛАВНАЯ АНАТОМИЯ РОМАНА» сказано: «Непременно поставить ход дела на настоящую точку и уничтожить неопределенность, т.е. *так или так* объяснить всё убийство...» (т. 7, с. 141). Наиболее же любопытное для нас – это однотипные заглавия к ряду записей в материалах к «Идиоту»: «ОСНОВНЫЕ ТОЧКИ 1-Й ЧАСТИ»; «БЕГЛЫЙ ПЛАН. ТОЧКИ»; «ЕЩЕ ТОЧКИ»; «ЕЩЕ ТОЧКИ» (т. 9, с. 163, 201, 207, 208). Отметим при этом показательное множественное число, в котором всякий раз фигурирует тут «точка», как будто не удерживающаяся в единстве с собой.

---

<sup>1</sup> Далее ссылки даются на это издание. Номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты.

Вообще, и в фикциональных, и в нефикциональных текстах Достоевского «точечная» фразеология отличается достаточно высокой частотностью, а главное – чрезвычайной, почти аномальной изменчивостью и валентностью. Помимо уже цитированных случаев мы встречаем у Достоевского такие сочетания слов, как «точка зрения» (добавим в скобках, что это – абсолютно доминирующее по частоте «точечное» выражение в современной писателю публицистике, а она в литературе той эпохи обнаруживает наибольшее пристрастие к оборотам с лексемой «точка»), «смотреть / взглянуть с точки», «довести до точки», «попасть в точку», «ставить точку над i», «заявить с точки», «стоять на точке», «свести в точку», «собрать в точку», «говорить с точки», «судить с точки», «спросить с точки», «разобрать до точки», «точка отправления», «точка соприкосновения», «точка соединения», «точка опоры», «опорная точка» и т.д.

Не имея сейчас возможности дать подробный анализ этой фразеологии, сделаем только одно – необходимое для дальнейшего – наблюдение. С одной стороны (как мы отчасти уже видели), открыто декларируемый пуантилизм выглядит как нечто спасительное, как защитная мера против того ветвления вариантов и намеков, которое демонстрирует проза Достоевского. Причем подобная «калейдоскопичность» присуща не только романам писателя: в подготовительных материалах к ним ее мера, как известно, еще выше. Царящая в них поэтика нестабильности такова, что иногда на протяжении нескольких страниц могут «капитально» (воспользуемся любимым словом Достоевского) поменяться облик героев или мотивы и события, вокруг которых должно строиться повествование. Искание «точек» в силу этого может интерпретироваться как то, без чего ведущий к «истине» путь хаотизируется и связанное развертывание текста оказывается невозможным. В предисловии «От автора» к «Кроткой» собрание рассказчиком мыслей «в точку» представлено даже как условие начала наррации. С другой стороны, сосредоточенность может прямо приравниваться у Достоевского к ограниченности и оцениваться сугубо негативно. В декабрьском блоке «Дневника писателя. 1876» (ноябрьский раздел которого – это как раз «Кроткая») писатель рассуждает о понижении умственного и нравственного уровня эпохи и изображает это так: «...народились мрачные тупицы, лбы нахмурились и заострились, – и всё прямо и прямо, всё в прямой линии и в одну точку» (т. 24, с. 45). А в черновых набросках к «Братьям Карамазовым» эта идея обретет законченную афористическую форму: «Ум – подлец, а глупость пряма и честна. Глупость режет в одну точку, не виляет, в меридианы не заходит, где ей» (т. 15, с. 232). В меридианы» – то есть, нужно полагать, на линии, поперечные прямолинейному движению.

Двойственная семантика такого пуантилизма отражается в двойственных приемах поведения по отношению к точке. Установить и удержать точку у Достоевского настолько трудно, что иногда она получает не естественную для нее пространственную, а временную кодировку, которая сполна проявляет ее динамическую, ускользающую природу и соответствующий – решительный – способ обращения с этим крайне ненадежным, не дающимся в руки объектом. В записях к тому же «Дневнику писателя» за 1876 год Достоевский размышляет о даре искусства и сердечного инстинкта «...поймать мгновенье, попасть в точку, не опоздать и не упредить, ни раньше ни позже <...> Подлинно высшее правило жизни: *ловить точку*» (т. 24, с. 290). Но мы можем найти у Достоевского и описание противоположной стратегии – не ухватывания, а упускания точки, воссоздания прочерчиваемой ею блуждающей, расщепляющейся траектории. В планах «Жития великого грешника» (к которым Достоевский приступит вскоре после завершения «Идиота») одна из версий судьбы заглавного героя рисуется так: «Хотя деньги и страшно его устанавливают на известной *твердой* точке и решают *все* вопросы, но иногда *точка* колеблется (поэзия и много другого), и он не может найти выхода. Это-то состояние *колебания* и составляет роман» (т. 9, с. 130). Колебание «точки» на уровне характера героя повторяется на уровне всего нарратива.

Иными словами, то, что в материалах к «Подростку» Достоевский квалифицирует как «ошибку» своего романического письма, в действительности следует рассматривать как отличительную, неотъемлемую его черту. Это то, от чего Достоевский хотел бы избавиться, но что одновременно притягивало его к себе и, в конечном счете, побеждало в таком соперничестве двух поэтик – стабильности и нестабильности, рассеивания. Поэтому мы можем считать цитированные в начале статьи реплики писателя (равно как и им родственные) не просто стилистическими рекомендациями, рецептами автора для самого себя, но полноценными автоматетекстами, жестами самоинтерпретации, косвенного признания Достоевского в своем неумении и нежелании резать «в одну точку».

Подобными, как их назвал Достоевский, заходами «в меридианы» в особенности изобилует роман «Идиот», переусложненная манера повествования которого не однажды становилась предметом специального внимания. Среди наиболее принципиальных работ, соприкасающихся по своей научной идеологии со статьей автора, в первую очередь нужно упомянуть исследования Я.О. Зунделовича [Зунделович, 1963, с. 62–104], Р.Ф. Миллер [Miller, 1981] (которая ссылается на Зунделовича), М.В. Джоунса [Джоунс, 1998, с. 138–172] (который ссылается на Миллер и не ссылается на Зунделовича) и М. Леоновой [Leonova,

2014, S. 279–350] (которая ссылается на Зунделовича и не ссылается на Миллер и Джоунса). Три первых филолога, при всем различии их позиций, солидарны в том, что повествовательная инстанция в романе отличается внутренней диссоциированностью, вызывающей разнообразные проблемы с производством и передачей информации. Общий пафос такого истолкования – коммуникативного по общей своей направленности – хорошо суммирует вторая часть названия главы, посвященной «Идиоту», в книге М.В. Джоунса: «сводя с ума читателя» («driving the reader crazy»). М. Леонова, типологизируя развитие русской литературы (от романтизма к постмодернизму) с точки зрения чередования в ней двух механизмов смыслопорождения – линейного и фрактального, пытается скорректировать, если не опровергнуть такого рода взгляд (объединяя с ним и бахтинскую концепцию полифонизма): «Идиот» служит для нее образцом реалистической – линейной – логики. При этом М. Леонова дополняет коммуникативную перспективу анализом и других аспектов организации текста и, обосновывая линейное построение романа, утверждает, в частности, что у Достоевского ставится под вопрос «объект сам по себе» (как в эпохах с фрактальной доминантой), а отношения к нему субъектов.

В настоящей статье исследовательская установка также смещается в сторону от коммуникативной плоскости. Главной целью для нас является другое – уяснение семиотических параметров той возможной реальности, которая выстраивается в романе «Идиот» и структура которой как раз и предопределяет разыгрывающиеся в нем странности с поведением информации. Однако в статье вполне разделяется (и даже усиливается) идея о «сумасшествии» романа, распространяющемся и на статус объектов, референтов, которые, подчеркнем, в фикциональных мирах никогда не могут существовать «сами по себе». Референты здесь обладают лишь частичной автономией (в разных мирах – разной), поскольку изначально сращены с конструирующими их знаками. И если сформулировать это, опережая события (и присоединяясь к целому ряду литературоведов), то начерно можно было бы сказать, что «загадочный» статус референтов у Достоевского напоминает скорее о готике или готическом романтизме, чем о реализме. Основным инструментом, которым мы далее воспользуемся, станет метариторика (см.: [Фаустов, 2018]).

Как мы полагаем, мир «Идиота» относится к метонимическому типу (и в этом роман наиболее концентрированно воплощает в себе особенности художественной семиотики Достоевского). В таком мире нет устойчивых границ между референтами и устойчиво связанных с референтами означающих. И это двойное рассогласование, втягивающее в свою игру и означаемые, вызывает эффект расслоения

и непрерывного скольжения всех вершин семиотического треугольника, как раз и запуская в проекции на ось времени ту самую рекурсивность, о которой применительно к «Подростку» писала Т.В. Цивьян. Сразу скажем, что исследователи «Идиота» так или иначе не раз наталкивались на проявления этого эффекта, фиксируя и по-своему интерпретируя разного рода «двойнические» сцепления, взаимоотражения, соответствия, эквивалентности в романе и, как правило, предпочитая рассуждать о них в дихотомическом ключе. Наиболее обширные каталоги подобных переключек собраны, пожалуй, в книгах А.Е. Кунильского, истолковавшего их как продукт кенотического «снижения» [Кунильский, 2006, с. 132–141], и А.Б. Криницына, усмотревшего в них выражение универсального для Достоевского «принципа бинарных оппозиций» [Криницын, 2017, с. 398–411].

Работу метонимии в романе мы по необходимости концептивно покажем на двух примерах, которые уже получили в науке о Достоевском не одно прочтение. При этом, разделив, с некоторой долей условности, референты на объекты, события и качества, мы остановимся сейчас только на объектах. Уточним, что референты могут быть как действительно существующими, так и воображаемыми, ментальными, а их соседство может носить как горизонтальный характер (рядом друг с другом), так и вертикальный (друг над другом – по линии «часть – целое» или «единичное – общее»). «Вертикальный» случай мы будем квалифицировать как синекдоху, рассматривая ее в качестве разновидности метонимии.

Первый референт-объект, к которому мы обратимся, – это один из двух «зооморфных» элементов того, что М. Финке удачно назвал «францисканским субтекстом» романа [Finke, 1995, p. 91–93] (ср. также: [Попова, 2007], [Попова, 2009]). Референт этот – осел. В текстах Достоевского соответствующая лексема используется достаточно регулярно и в подавляющем числе контекстов – в пейоративном смысле, как обозначение глупого человека, то есть как собственно языковая метафора (причем за рамками художественных произведений слово это у писателя почти не встречается). В «Идиоте» совсем другое. Осел (крик осла) – то первое впечатление князя Мышкина от Швейцарии, о котором он вспомнит, импровизируя перед Епанчинными. Тем самым два референта – осел и персонаж – оказываются совмещены в географическом пространстве. Под воздействием метонимического метатропа это приводит к тому, что означаемое «осел» соскальзывает со своего объекта и в итоге князь провозглашает: «А я все-таки стою за осла: осел добрый и полезный человек» (т. 8, с. 49)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Далее роман «Идиот» цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках после цитаты.

Афоризм Мышкина выглядит как метафора, однако на деле ею совсем не является, и нарочитая парадоксальность слов героя только акцентирует их иную семантическую подоплеку. Осел – это не референт, означаемое которого смешивается с означаемым другого референта – человека, обладающего определенными добродетелями (как это было бы в метафорической ситуации). Чуть раньше Мышкин расхваливает осла, как будто заимствуя свой панегирик из «Записок осла» русско-французской писательницы С. де Сегюр: «...это преползнейшее животное, рабочее, сильное, терпеливое, дешевое, переносливое; и чрез этого осла мне вдруг вся Швейцария стала нравиться...» (т. 8, с. 48)<sup>1</sup>. Иначе говоря, осел наделяется (с небольшими погрешностями) свойствами лучших из людей, но это происходит не в результате проекции одного означаемого на другое, а потому, что означаемые таковы сами по себе, независимо друг от друга. И сближение в афоризме Мышкина «ослиного» и «человеческого» референтов теперь уже не в физическом, а в воображаемом пространстве довершает рокировку между их означаемыми.

Эту логику с еще большей отчетливостью оттеняет параллельное место (замеченное комментаторами) из «Дядюшкиного сна», где Мозгляков, решив признаться перед всеми в своих происках, обратится к Зине Москалевой: «Я – осел... <...> Нет! что осел? Осел еще ничего! Я несравненно хуже осла! Но <...> я вам докажу, что и осел может быть благородным человеком!..» (т. 2, с. 387). Семантический вектор монолога может быть описан так. «Я – осел» – стандартная оценочная метафора (только в ее зону наряду с признаком «ума» здесь входит и признак «благородства»); в повести она употребляется не раз и применительно к разным референтам: Мозгляковым – по отношению к себе, Марьей Александровной – по отношению к мужчинам вообще и к своему мужу в частности, рассказчиком – по отношению к провинциалам. Поэтому когда герой рассуждает о превращении «осла» в «благородного человека», то подразумевает он всего лишь свою попытку искупить вину и тем самым перестать быть для самого себя мишенью метафоры. Семиотическая коллизия разыгрывается тут не между «настоящим» ослом и «настоящим» человеком, а между как бы ослом (глупым и неблагородным человеком) и не-ослом (человеком умным и благородным). В итоге она никак не затрагивает стабильности «ослиного» означаемого, референциальная область которого, очерчиваемая метафорической семантикой, не распространяется за пределы человеческого мира.

---

<sup>1</sup> Укажем на синекдохическое уравнивание «этого осла» и «всей Швейцарии».

Напротив, подвижность в «Идиоте» этого означающего размывает границы референции (и рикошетом сказывается на единстве означаемого), что сразу же улавливают свидетели «экзамена», устроившего князю генеральшей Епанчиной. Услышав мышковский вердикт об осле, Лизавета Прокофьевна спросит: «А вы добрый, князь?..» (т. 8, с. 49), невольно открывая путь самопроизвольному превращению смыслов: «А вы осел?», и далее (если следовать метафорической инерции): «А вы глупый человек?». Когда все засмеются, героиня начнет извиняться, так и не решившись произнести вслух слово «намеки» (что за нее тотчас же сделает Мышкин – объект этой единичной референции): «Опять этот проклятый осел подвернулся; я о нем и не думала! <...> Поверьте мне, пожалуйста, князь, я без всякого...» (т. 8, с. 49). Означающее «осел» с поистине ослиным упрямством незримо «подвертывается», внедряется в речь генеральши. Однажды возникнув в тексте и получив метонимический импульс, оно воспроизводится с различными смещениями, словно не силах остановиться сразу. И подобная его незакрепленность создает тот зазор между ним и обозначаемым объектом, в который, добавим, как раз и встраивается вероятная аллюзия к знаменитому увещанию св. Франциском своего тела как «брата осла».

О степени семантических сдвигов, которые способен вызвать блуждающий характер означающего, можно судить по второму (и последнему) появлению «осла» в романе. Фердыщенко вспомнит на дне рождения Настасьи Филипповны басню И.А. Крылова «Лев состаревшийся», перепутав при этом и ее заглавие, и цитату из нее и назвав басню «Лев да Осел». Не вдаваясь сейчас в детальный анализ эпизода, заметим прежде всего, что превращение осла в басенного персонажа – это уже само по себе отклонение от магистральной семиотики «Идиота», поскольку басня как жанр функционирует по законам не метонимии, а игровой метаморфозы. Так же далеко отклоняется здесь конкретная референция: на роль осла Фердыщенко назначает себя. Но особенно разительно трансформируется означаемое: в крыловских баснях осел наделен пересекающимися признаками (отчасти совпадающими с теми, которые закреплены в общеязыковых коннотациях) неблагородства, глупости, спесивости, агрессивности. Однако перед нами отнюдь не просто отрицание прежней семантики, которая и без того не пребывала в равенстве с собой: это именно продвигающееся еще дальше ее расщепление, рассеивание, обнаружение расходящейся множественности смыслов и референций.

Неудивительно, что между двумя эпизодами существует незаметная, но очень показательная рифма. Перед самым бегством с Рогожиным со своего дня рождения Настасья Филипповна произнесет: «Прощай, князь, в первый раз человека видела!» (т. 8, с. 148). А во время

расспросов Мышкина генеральша Епанчина укорит Аделаиду: «Князь прекрасно рассказал об осле. Он сам его видел, а ты что видела?». Аделаида на это ответит: «Я осла видела, тамап...» (т. 8, с. 48), – подразумевая то ли действительно осла, то ли ораторствовавшего князя. И Аглая, подхватив ее реплику, усилит двусмысленность этого референциального жеста (и вызовет смех у всех трех сестер и у Мышкина): «А я и слышала...» (т. 8, с. 49). Тем самым за словами Настасьи Филипповны «человека видела» начинают сквозить слова «осла видела»: «осел» невидимо проникает в речь и этой героини. Причем при таком ретроспективном наложении в «ослином» означаемом снова выходит на первый план семантика лучших из людей.

Подобная повествовательная дисперсия оказывается небезопасной не только для означивания и для референции, но и для природы референта. То, что при этом его может постичь в романе, мы рассмотрим на примере еще одного референта-объекта – ножа (генетически, несомненно, связанного с готической литературной и аналогичным образом ведущего себя в «Хозяйке» и в «Бесах»)<sup>1</sup>. В эпизоде первого посещения князем дома Рогожина (комментировавшегося не раз) фигурирует садовый ножик с «оленим черенком», подробно изображенный и вообще описанный так, чтобы привлечь к нему внимание читателя. Нож как будто сам собою дважды окажется в руках Мышкина, из которых Рогожин оба раза его с досадой вырвет (и в конце концов заложит в книгу), и послужит предметом нарочито бессмысленного диалога героев, с каждым словом которого раздражение Рогожина будет необъяснимо расти. Психологически эти коммуникативные – предметные и вербальные – странности мотивируются в романе тем, что Рогожин тщетно пытается подавить ревнивую злобу к Мышкину, а князь пребывает в болезненном, рассеянном состоянии, предвещающем припадок эпилепсии. Однако, как известно, под занавес романа Рогожин как раз этим ножом зарежет Настасью Филипповну. А вскоре после братания и прощания с князем герой попытается убить его ножом, который не мог быть садовым ножиком (поскольку, как выяснится в финале, ножик этот так и оставался в книге до рокового утра, с. 505), но который неизбежно с ним идентифицируется (поскольку тот совсем недавно был предъявлен читателю). В такой перспективе нож обретает собственную событийную активность (не связанную жесткой локализацией в пространстве и единичной референцией), словно предлагая себя в руки тому, кто сможет его удержать и им воспользоваться. Но это еще далеко не самое любопытное.

<sup>1</sup> Одним из первых на символику ножа у Достоевского обратил внимание Й. Хольтхузен, сославшись на «Идиота», «Бесов» и «Вечного мужа» и предположив ее фольклорное происхождение [Holthusen, 1969, s. 22–23].

В качестве означающего «нож» возникает в романе задолго до прихода Мышкина к Рогожину. Впервые слово это прозвучит в разговоре князя с камердинером Епанчиных, и обозначает оно здесь нож гильотины, с самого начала получающая смертоносную семантику (впрочем, не единственную в романе). Затем эта линия будет продолжена при посещении Мышкиным дома Лебедева, которое непосредственно предшествует визиту к Рогожину. Лебедев вспомнит о графине Дюбарри, которая тоже погибла под ножом гильотины; при этом появление «ножа» в речи героя готовится заранее – использованием смещенного означающего: в годы славы графини даже папский посланник почел за честь надеть чулки «на обнаженные ее ножки» (т. 8, с. 164). Впоследствии такое сближение означающих – что-то вроде обратного эха – материализуется на референтном уровне: когда Рогожин подведет Мышкина к телу убитой Настасьи Филипповны, накрытой простыней, из-под ткани будет виден только «кончик обнаженной ноги» (т. 8, с. 503). Да и в доме у Рогожина сцену с садовым ножиком окаймляет соответствующая лексика. С одной стороны, это рассуждения Мышкина о том, что для Настасьи Филипповны замужество за Рогожиным никак не может равняться тому, чтобы броситься в воду или отправиться «под нож», подхваченные и перевернутые собеседником: «Да потому-то и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает!» (т. 8, с. 179). С другой стороны, это история князя о двух крестьянах (до конвульсий развеселившая Рогожина), один из которых, позавидовав часам приятеля, зарезал его ножом «...с одного раза, как барана, и вынул у него часы» (т. 8, с. 184). Попутно укажем на замеченное еще М.С. Альтманом словесное пересечение этого «барана» с фамилией Настасьи Филипповны – Барашкова [Альтман, 1975, с. 67–68], также строящееся на принципе сдвига означающего (и добавим, что как в русском языке в целом, так и у Достоевского баран столь же глуп и упрям, как осел).

Подобные ветвления можно было бы проследивать и дальше (они расходятся в самые разные стороны), но общая их логика улавливается и из этих контекстов. Циркуляция и сцепление означающих, задаваемые движением «ножа», совершаются между двумя пределами. В одном случае у означающих нет в возможном мире романа актуальных, включенных в рассказываемую историю референтов. В другом случае референты этих означающих объективируются. Переходы от одного случая к другому создают эффект пульсации объектов, которые то сворачиваются, исчезают из предметной реальности, то возвращаются обратно, становясь полноправными участниками развертывания событий. То, как может осуществляться исчезновение объектов, мы продемонстрируем на одном – пожалуй, наиболее выразительном – фрагменте, в котором

садовый ножик метонимически сопрягается с взглядом Рогожина (второй элемент этой связки, которая дистантно образуется в эпизоде визита Мышкина к герою, мы затронем сейчас лишь по касательной).

Покинув дом Рогожина, князь через некоторое время решит отправиться в Павловск, однако, почти уже сев в вагон, неожиданно для себя вернется на улицу. Беспокойно-задумчивое поведение героя психологически и здесь мотивируется состоянием перед приступом эпилепсии. Но вся эта часть романа (о чем писали Р.Ф. Миллер и др.) построена так, что точка зрения рассказчика максимально (иногда до степени несобственно-прямой речи) приближена к точке зрения Мышкина, и хотя определенный зазор тут все же сохраняется, рассказчик даже избыток информации использует совсем не для того, чтобы прояснить происходящее. Герой не отдает себе отчета в причине своей тревоги, в том, почему он иногда начинает «...как бы искать чего-то кругом себя» (т. 8, с. 187). И рассказчик, комментируя это, ограничится словами: «...уж конечно, его что-то преследовало, и это была действительность, а не фантазия, как, может быть, он склонен был думать» (т. 8, с. 186). В этой реплике бросается в глаза асимметрия между знанием рассказчика о внешнем мире (которое явно превышает компетенцию Мышкина) и знанием о внутреннем мире героя (которое столь же откровенно проблематизируется, вместе со всеми чисто психологическими истолкованиями). Однако самое озадачивающее заключается в том, что утверждение рассказчика о предметной реальности напрямую к ней не выводит. Оно основывается на синекдохической модели (в ее расширяющем варианте): вместо того чтобы назвать действительный референт, который высматривает «кругом себя» князь, рассказчик употребляет местоимения «что-то» и «это». Лишь примерно через триста строк выяснится, что референт этот – глаза Рогожина, которые по отношению к герою также являются продуктом синекдохи (в сужающем ее варианте).

Другими словами, на протяжении трехсот строк романый мир функционирует так, что глаза Рогожина в нем присутствуют и оказывают влияние на Мышкина, но все – и сам князь, и читатель, и, строго говоря, даже рассказчик – видят не глаза, а «что-то» и «это». Референт на время распредмечивается, как бы целиком утрачивает резкость очертаний. Близкая, но еще более изощренная семиотическая траектория у садового ножика. После того как Мышкин вышел из вокзала на улицу, он бессознательно остановился перед какой-то лавкой и начал «с большим любопытством» разглядывать «товар, выставленный в окне», причем произошло это в «...ту минуту, когда он заметил, что всё ищет чего-то кругом себя...» (т. 8, с. 187). Спустя несколько минут он вдруг вспомнит об этом и решит вернуться назад, чтобы удостовериться, не было ли случившееся галлюцинацией (какие бывали с ним при начале припадка), существовали ли «...в самом деле

эта лавка и этот товар?» (т. 8, с. 187). Через два предложения процесс верификации будет перезапущен, с указанием на «особенную причину», по какой князю захотелось проверить подлинность события: «...в числе вещей, разложенных напоказ в окне лавки, была одна вещь, на которую он смотрел и которую даже оценил в шестьдесят копеек серебром <...> Следовательно, если эта лавка существует и вещь эта действительно выставлена в числе товаров, то, стало быть, собственно для этой вещи и останавливался» (т. 8, с. 187). Семиотическая оптика изменяется так, что мы движемся в тексте от общего плана к крупному: «товар» (с возможным собирательным смыслом) – «этот товар» (с возможным сдвигом в сторону конкретности) – «одна вещь», «эта вещь» среди множества «товаров» (с отчетливой единичной референцией). А умозаключение героя, снабженное двумя дублирующими друг друга операторами («следовательно», «стало быть») и прошитое лексическими повторами, навязчиво завершает этот процесс фокусировки, наведения на той предмет, ради которого Мышкин возвратился к лавке и который действительно ожидал его в окне: «Вот и этот предмет в шестьдесят копеек...» (т. 8, с. 187).

Референция, однако, и на этот раз не удаётся в полном объеме: о том, какой именно предмет столь магнетически притягивал к себе князя, не говорится почти ничего, так что вместо означающего конкретного референта перед нами по-прежнему остается его расширяющая синекдоха. Объект недоовплощается, получая единственный признак – цену, являющуюся целиком абстрактным свойством. Лишь спустя все те же триста строк, сразу после того, как выяснится, что «что-то» и «это» – глаза Рогожина, мы узнаем, на что смотрел князь. «Эта лавка» окажется «лавкой ножовщика», а «эта вещь» будет определена как «...в шестьдесят копеек один предмет, с оленьим черенком» (т. 8, с. 193). Особо заметим, что слово «нож» не произносится даже тут: идентификация «одного предмета» остается косвенной. Она совершается благодаря смежности с близким означающим («ножовщик») и анафорическому жесту, сводящему в одно, склеивающему две приметы с разной предысторией: цену, отсылающую к вещи в витрине лавки, и «олений черенок», синекдохически отсылающий к ножу в доме Рогожина. Нож сопротивляется объективации с еще большей настойчивостью, чем глаза Рогожина, словно не желая разоблачать себя заранее, до той минуты, пока его дубликат, заложенный в книге героя, не будет пущен в ход. Симптоматично, что в эпизоде возле лавки, в котором возникает незримая метонимическая координация между ножом и взглядом Рогожина, глаза героя на миг визуализируются. Только здесь это не реальный, а воображаемый референт – факт воспоминаний Мышкина о недавнем («давеча») посещении Рогожина (когда как раз, повторим,

и образуется сцепка ножа и взгляда): «...именно тут, стоя перед этим окном, он вдруг обернулся, точно давеча, когда поймал на себе глаза Рогожина» (т. 8, с. 187). В настоящем времени эпизода князь, обернувшись, способен увидеть лишь «что-то» и «это».

Назойливое присутствие невоплощенных объектов – прямое отражение, материализованный след дисперсного распределения означающих, которое создает впечатление, что, однажды включившись в развертывание текста, они затем продолжают свою жизнь и в латентном состоянии, а потому могут появиться снова в любой момент, с изменившейся семантикой, с новой референцией и в метонимическом сочетании с другими означающими. И это возвращает нас к пуантилизму Достоевского, обнаруживающему помимо двух основных, полярных смыслов (о которых мы говорили вначале) еще один – более редкий, но не менее интересный. В «Записках из подполья» рассказчик, быстро очнувшись в «модном магазине» после часов разврата, застаёт себя во власти воспоминания о том, что с ним случилось: «...в самом забытии все-таки в памяти постоянно оставалась как будто какая-то точка, никак не забывавшаяся, около которой тяжело ходили мои сонные грезы» (т. 5, с. 152). Точка здесь – скрытый центр, вокруг которого всё вращается, но который выступает для субъекта не ориентиром и опорой в хаотизированной реальности, а, по сути, ее проводником. Не субъект устанавливает такую точку, а она устанавливает саму себя, подчиняя себе субъекта и не позволяя от себя освободиться.

Очевидно, что подобные точки – эквивалент тех самых элементов семиотической диспозиции (означающих, означаемых, референтов), которые самопроизвольно, бесконтрольно движутся в романном мире по своим разбегающимся незримым траекториям, как будто преследуя героев, рассказчика и читателей. Неудивительно, что точка может приобретать у Достоевского откровенно злокозненный облик (и отсюда при желании можно проложить путь к теологии писателя). В знаменитой сцене в «Братьях Карамазовых» черт в несколько этапов возникает именно из такой на наших глазах персонифицирующейся точки: взгляд Ивана «пристально направился в одну точку»; герой сидел, «кося глазами на прежнюю точку»; «Его видимо что-то там раздражало, какой-то предмет, беспокоило, мучило»; и т.д. (т. 15, с. 69).

Перед лицом такого рода точек, которые не ускользают, а, напротив, упорствуют в своем наличии (и которые, разумеется, отнюдь не всегда наделяются у Достоевского дьявольскими коннотациями), возможна лишь одна линия поведения. И она запечатлена как раз в «Идиоте». На концерте в Павловском вокзале князь Мышкин погрузится в полузабытье, и ему захочется «совсем исчезнуть», остаться одному, чтобы никто даже не знал, где он. Герою будет мечтаться «...одна знакомая точка в горах, которую он всегда любил

припоминать и куда он любил ходить, когда еще жил там, и смотреть оттуда вниз... <...> О, как бы он хотел очутиться теперь там и думать об одном, – о! всю жизнь об этом только – и на тысячу лет бы хватило! <...> ...даже лучше, если б и совсем не знали его и всё это видение было бы в одном только сне. Да и не всё ли равно, что во сне, что наяву!» (т. 8, с. 287). Преодолеть притяжение подобной точки равносильно тому, чтобы совпасть с ней, как бы стать ею. Но это означает выпасть из времени и пространства, очутиться по ту сторону различия яви и сна, утратить все мысли, кроме одной (да и «думать об одном» окончательно растворяется в грезе Мышкина в неопределенном, беспредметном «об этом только»), – означает поистине «совсем исчезнуть». Субъект у Достоевского оказывается перед дилеммой: либо принять мир, в котором он всегда рискует столкнуться с такими блуждающими центрами сил – с референтами и знаками, обладающими над ним властью, либо обрести независимость от них, но ценой отвержения мира и потери самого себя. И в такой перспективе финал «Идиота» прочитывается как выбор князем Мышкиным независимости.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Альтман, М. С.** Достоевский. По вехам имен / М.С. Альтман. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1975. – 280 с.
- Джоунс, М. В.** Достоевский после Бахтина. Исследование фантастического реализма Достоевского / М.В. Джоунс. – Санкт-Петербург: Академический проект, 1998. – 256 с.
- Достоевский, Ф. М.** Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Ленинград: Наука, 1972-1990.
- Зунделович, Я. О.** Романы Достоевского / Я.О. Зунделович. – Ташкент: Средняя и высшая школа, 1963. – 242 с.
- Криницын, А. Б.** Сюжетология романов Ф. М. Достоевского / А.Б. Криницын. – Москва: МАКС Пресс, 2017. – 456 с.
- Кунильский, А. Е.** «Лик земной и вечная истина». О восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф. М. Достоевского / А.Е. Кунильский. – Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2006. – 304 с.
- Попова, И. Л.** Другая вера как социальное безумие частного человека («Крик осла» в романе Ф. М. Достоевского «Идиот») / И.Л. Попова // Вопросы литературы. – 2007. – № 1. – С. 149–164.
- Попова, И. Л.** «Ты не бог, ты осел, но ты несешь бога». Архитектоника краха князя Мышкина / И.Л. Попова // Вопросы литературы. – 2009. – № 5. – С. 167-186.
- Фаустов, А. А.** О метатропах: попытка систематизации / А.А. Фаустов // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2018. – № 4. – С. 5–8.

**Цивьян, Т. В.** О структуре времени и пространства в романе Достоевского *Подросток* / Т.В. Цивьян // Russian Literature. – 1979. – Vol. IV-3. – P. 203–255.

**Finke, M. C.** Metapoesis. The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov / M.C. Finke. – Durham; London: Duke University Press, 1995. – 221 pp.

**Holthusen, J.** Prinzipien der Komposition und des Erzählens bei Dostojevskij / J. Holthusen. – Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1969. – 50 Seiten.

**Leonova, M.** Wandel der Sinngeneese in der russischen Literatur von der Romantik bis zur Postmoderne. Eine strukturelle Typologie / M. Leonova. – Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2014. – 454 Seiten.

**Miller, R. F.** Dostoevsky and *The Idiot*. Author, Narrator, and Reader / R.F. Miller. – Cambridge (Massachusetts); London: Harvard University Press, 1981. – 286 pp.

#### REFERENCES:

**Al'tman, M. S.** Dostoevskij. Po veham imen / M.S. Al'tman. – Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 1975. – 280 s.

**Civ'jan, T. V.** O strukture vremena i prostranstva v romane Dostoevskogo *Podrostok* / T.V. Civ'jan // Russian Literature. – 1979. – Vol. IV-3. – P. 203–255.

**Dostoevskij, F. M.** Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. / F.M. Dostoevskij. – Leningrad: Nauka, 1972–1990.

**Faustov, A. A.** O metatropah: popytka sistematizacii / A.A. Faustov // Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Lingvistika i mezhkul'turnaja komunikacija. – 2018. – № 4. – S. 5–8.

**Finke, M. C.** Metapoesis. The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov / M.C. Finke. – Durham; London: Duke University Press, 1995. – 221 pp.

**Holthusen, J.** Prinzipien der Komposition und des Erzählens bei Dostojevskij / J. Holthusen. – Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1969. – 50 Seiten.

**Jones, M. V.** Dostoevskij posle Bahtina. Issledovanie fantastičeskogo realizma Dostoevskogo / M.V. Jones. – Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 1998. – 256 s.

**Krincyn, A. B.** Sjužhetologija romanov F. M. Dostoevskogo / A.B. Krincyn. – Moskva: MAKSS Press, 2017. – 456 s.

**Kunil'skij, A. E.** «Lik zemnoj i vechnaja istina». O vosprijatii mira i izobrazhenii geroja v proizvedenijah F. M. Dostoevskogo / A.E. Kunil'skij. – Petrozavodsk: Izdatel'stvo PetrGU, 2006. – 304 s.

**Leonova, M.** Wandel der Sinngeneese in der russischen Literatur von der Romantik bis zur Postmoderne. Eine strukturelle Typologie / M. Leonova. – Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2014. – 454 Seiten.

**Miller, R. F.** Dostoevsky and *The Idiot*. Author, Narrator, and Reader / R.F. Miller. – Cambridge (Massachusetts); London: Harvard University Press, 1981. – 286 pp.

---

**Popova, I. L.** Drugaja vera kak social'noe bezumie chastnogo cheloveka («Krik osla» v romane F. M. Dostoevskogo «Idiot») / I.L. Popova // Voprosy literatury. – 2007. – № 1. – S. 149–164.

**Popova, I. L.** «Ty ne bog, ty osel, no ty nesesh' boga». Arhitektonika kraha knjazja Myshkina / I.L. Popova // Voprosy literatury. – 2009. – № 5. – S. 167–186.

**Zundelovich, Ja. O.** Romany Dostoevskogo / Ja.O. Zundelovich. – Tashkent : Srednjaja i vysshaja shkola, 1963. – 242 s.