

**ГОУ ВПО
«Удмуртский государственный университет»**

На правах рукописи

ФАЗИУЛИНА Ирина Владимировна

**СОН И СНОВИДЕНИЕ
В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО:
ПОЭТИКА И ОНТОЛОГИЯ**

10.01.01 — русская литература

**Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель —
доктор филологических наук,
профессор Г.В. Мосалева**

Ижевск — 2005

Содержание

	стр.
Список условных сокращений _____	3
Введение _____	4
Глава 1. Структура онейрической реальности _____	30
Сон как видение мира _____	39
Сновидение как рассказывание _____	72
Глава 2. Сон как форма реализации частной жизни героями Ф. М. Достоевского _____	85
Заключение _____	130
Библиография _____	137

Список условных сокращений

Произведения Ф. М. Достоевского¹:

БЛ — Бедные люди (I)

Д — Двойник (I)

ГП — Господин Прохарчин (I)

Х — Хозяйка (I)

ЧС — Как опасно предаваться честолюбивым снам (I)

СС — слабое сердце (II)

БН — Белые ночи (II)

НН — Неточка Незванова (II)

МГ — Маленький герой (II)

ДС — Дядюшкин сон (II)

Дм — Домовой (II)

ССт — Село Степанчиково и его обитатели (III)

УО — Униженные и оскорбленные (III)

ЗП — Записки из подполья (V)

И — Идиот (VIII)

М — Мечтатель (XVII)

ПЛ — Петербургская летопись (XVII)

П — Подросток (XIII)

БК — Братья Карамазовы (XV - XVI)

ССЧ — Сон смешного человека (XXV)

¹ В скобках указан номер тома. Цит. по: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 тт. Л., 1972 — 1986.

Введение

1. В начале XX века З. Фрейд задал вопрос, определивший направление научного познания наследия Ф. М. Достоевского: *«Добьемся ли мы ясности в этой сбивающей с толку сложности?»*². Именно в связи с многоаспектностью творчества писателя стало объектом пристального внимания ученых самых разных областей знания: философии, литературоведения, лингвистики, культурологии, психологии. В результате, на сегодняшний день достоевковедение насчитывает огромное количество как основательно разработанных концепций, так и противоречивых интерпретаций самых разных составляющих художественного мира Достоевского.

Одной из таких граней, не раз освещавшейся в литературоведении, является онейрическая³ реальность, значимость которой для героев остроумно отметил De Vogue: *«Эти люди никогда не едят <...>, почти не спят, но когда спят, обязательно видят сны»*⁴.

Подобная активность видений различной структуры обуславливается интерпретаторами, в основном, личным интересом писателя к этой сфере. Действительно, по свидетельству биографов и дневниковых записей можно судить о том, что восприятие Достоевским снов и сновидений выходит за пределы только художественного повествования, становясь важным моментом самой жизни: *«я придаю снам большое значение. Мои сны всегда бывают вещими»*, — писал Ф. М. Достоевский в 1866 году А. Г. Сниткиной⁵.

² Фрейд З. Достоевский и отцеубийство //Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. В 2-х кн.. Кн. 2. Тбилиси, 1991. С. 408.

³ Онейрический (как вариант онирический) происходит от имени древнегреческого бога снов Oneiros и является синонимом слова «сновидный».

⁴ De Vogue. Le roman. Paris, 1927. P. 146.

⁵ Сниткина-Достоевская А. Г. Из воспоминаний //Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1964. С. 31-32.

Однако богатый онейрический материал в творчестве писателя по целому ряду причин до настоящего времени глубоко и всесторонне не исследовался в отечественной гуманитарной науке⁶. Опубликованные в последние десятилетия статьи, прямо связанные с изучением специфики литературного сна и сновидения, почти все, как отмечает Д. А. Нечаенко, *«имеют несистематический, фрагментарный, узконаправленный характер, поскольку рассматривают те или иные онейрические сюжеты от случая к случаю, изолированно, локально, лишь в их соотношении с контекстом и идейно-эстетическими особенностями одного конкретного произведения»*⁷ чаще всего позднего, наиболее изученного, творчества Ф. М. Достоевского. В этом контексте показательна монография Рашида Хана «Сон у Достоевского» (1990)⁸, посвященная романам писателя.

*«Экспериментальность»*⁹ ранних произведений Ф. М. Достоевского, отмечаемая еще современниками¹⁰, обусловила их восприятие литературоведами лишь в контексте с «Великим пятикнижием» автора, следствием чего оказалась неизученность этого периода творчества в качестве самостоятельного и самодостаточного феномена, что вслед за В. Н. Топоровым (1976) отмечает В. З. Гассиева (2000): *«поэтика ранних произведений еще не написана <...>, а отдельные ценные*

⁶ Д. А. Нечаенко замечает: «в те годы, когда за рубежом выходило в свет многочисленное множество высокопрофессиональных, содержательных научных работ, посвященных феномену сна в культуре, искусстве, мировых религиях, советская литература по данному вопросу оставалась крайне скудной, а дореволюционная — совершенно недоступной широкому читателю» (Нечаенко Д. А. Сон, заветных исполненный знаков. М., 1991. С. 6).

⁷ Там же. С. 6-7.

⁸ Khan Halimur R. Dream in Dostoevskij. Michigan, 1990.

⁹ См.: «Следует принять во внимание экспериментальный аспект ранних произведений Достоевского, когда автор не застрахован от неудач уже в силу этой экспериментальности» (Топоров В. Н. «Господин Прохарчин»: попытка истолкования /Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С.112-193).

¹⁰ «Очевидно, что автор «Двойника» еще не приобрел себе такта меры и гармонии, и оттого не совсем обосновательно многие упрекают в растянутости даже и «Бедных людей» <...>», — пишет В. Г. Белинский, предопределяя не только мнение современных читателей, но и восприятие раннего творчества Достоевского в истории. (Белинский В. Г. Петербургский сборник /Ф. М. Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 28).

наблюдения <...> пока не складываются в достаточно полную и четко сфокусированную картину»¹¹.

Отличительной особенностью ранних текстов Ф. М. Достоевского, по В. Н. Топорову, является теснейшая связь их друг с другом, обусловленная «особым системообразующим даром Достоевского, своего рода «гештальтизмом», при котором не только элементы данной серии (одна картина) дополняются до целого, но и сами серии (разные картины) образуют некое целое»¹².

Это единство достигается за счет «селективно-центрирующей тенденции автора» (с. 118), заключающейся в повторяемости основных характеров и ситуаций в произведениях, одними из которых являются, безусловно, онейрические видения. «Так, из 14-ти произведений 40-х годов (включая коллективное “Как опасно предаваться честолюбивым снам”) лишь в пяти, небольших по объему и незначительных по содержанию (исключение составляет разве что «Ползунков»), нет снов»¹³, — отмечает А. В. Подчиненов (1989).

2. В связи с вышеизложенным генеральной тенденцией в систематизации научных трудов по интересующей нас проблеме является обобщение разрозненных локальных исследований, посвященных сну и сновидениям у Достоевского, с преимущественным отбором тех, которые рассматривают раннее творчество писателя.

2.1. Одной из основных точек зрения на феномен сна в творчестве Ф. М. Достоевского является **психоаналитическая концепция**, обусловленная не только интенсивным развитием психоанализа в начале XX века, но и непосредственным вниманием З. Фрейда к личности и творчеству писателя.

Приложение фрейд-юнговской модели к произведениям Достоевского зачастую ведет исследователей к игнорированию специфики

¹¹ Гассиева В. З. Указ. соч. С. 23.

¹² Топоров В. Н. указ. соч. С. 117.

¹³ Подчиненов А. В. Жанровая форма сна в творчестве Ф. М. Достоевского 1840-х гг. // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX — XX веков. Свердловск, 1989. С. 79.

художественного текста и сосредоточению внимания на структуре личности самого писателя: «*”Двойник” <...> также самоосуждение <...> образ Голядкина возникает в наиболее печальный период его жизни, когда, после смерти отца и перед делом Петрашевского, за первым большим успехом не последовало новых <...>. Возникновению этого мастерского, небольшого произведения, которым писатель очень гордился, он обязан чувству унижения и сознания вины невротика*¹⁴, — пишет И. Нейфельд, считая творчество Ф. М. Достоевского *«судом над бессознательными тенденциями»*.

Отмечая, что *«знание о тайнах человеческой души»* Достоевским выходит за пределы интуиции художника и граничит с озарением ученого-психоаналитика, Нейфельд рассматривает сны в его произведениях как предвосхищение *«всех достижений фрейдовских работ о сновидениях»*. Так в *«Подростке»*, по замечанию исследователя, *«Достоевский показывает, что он знает тенденцию снов — исполнять желание, регрессию, эротический характер вытесненных желаний»* (с. 87), а в *«Преступлении и наказании»* интуитивно правильно пользуется символикой снов.

Внимание к скрытым значениям сновидений, порожденным вытеснением подсознательных импульсов, определило специфическую логику работ многих европейских ученых¹⁵. Например, Р. Мортимер (*«Достоевский и сновидение»* [1956]) говорит, *«что каждый из снов Раскольникова является “катарсисом” для героя, ужасающим освобождением его “примитивных желаний”*¹⁶, а О. Каус в статье *«Сновидения в романе “Преступление и наказание”»* (1926)

¹⁴ Нейфельд И. Достоевский //3. Фрейд, психоанализ и русская мысль. М., 1994. С. 79-80.

¹⁵ Temira P. The Tecnigue of Dream – logie in the Works of Dostoevskin //Slavonic and East European Hornal, 1960, 4: 220-42; Temira P. F. M. Dostoevsky: Dualism and Synthesis of the Human Sail //Garbondale: Southern Jllinois University Press, 1963; Kent L. J. Subconscious in Gogol and Dostoevskii //Slavistic Printings & Reprintings, 75. The Hague: co., 1969; Katz Michael R. Dostoevsky’s Variations and Nuances //Dreams and the Unconscious in Nineteenth Century Russian Fiction. Hanover and London: University Press of New England, 1984. P. 84-16, H. 167-180.

¹⁶ Mortimer R. Dostoevski and the dream. — Modern philology. Chicago, 1956. Цит. по: Щенников Г. К. Художественное мышление Достоевского. Свердловск, 1978. С. 127.

«пытается доказать, будто сны Раскольникова и Свидригайлова объясняют психический склад этих героев особенностями индивидуально-полового развития»¹⁷.

Постановка медицинских диагнозов героям Достоевского на основании анализа их онейрических видений — отдельная тема целого корпуса исследований в XIX — XXI веках. Так, в 1846 году В. Г. Белинский, признавая Голядкина сумасшедшим, писал: *«Мысль смелая и выполненная автором с удивительным мастерством!»¹⁸*, а П. В. Анненков в 1849 году выделял уже целый круг писателей, преимущественно занимающихся историей помешательства. *«Они уже любят сумасшествие не как катастрофу, в которой разрешается всякая борьба, что было бы только неверно и противохудожественно; они любят сумасшествие — для сумасшествия, — отмечал Анненков, — с первого появления героя их движения его странны. Речь бессвязна, и между ним и событиями, которые начинают развиваться около него, завязывается нечто вроде препинания: кто кого перецезголяет нелепостью. Надо сознаться, что основатель этого направления — Ф. Достоевский, остается до сих пор неподражаемым мастером в изображении поединков такого рода»¹⁹.*

Хотя еще Н. А. Добролюбов (1861) говорил о непродуктивности данного подхода, замечая по поводу расхожего мнения о сумасшествии Голядкина, что *«для каждого сумасшествия должна быть своя причина, а для сумасшествия, рассказанного талантливым писателем на 170 страницах, — тем более»²⁰*, повесть Достоевского «Двойник» до сих пор продолжают толковать в таком аспекте. Например, Борис Криста (2000) считает *«центральной темой “Двойника”*

¹⁷ Kaus O. Die Traume in Dostoevski "Raskolnikoff". Munchen, 1926. Цит. по: Щенников Г. К. Художественное мышление Достоевского. Свердловск, 1978. С. 126.

¹⁸ Белинский В. Г. Указ. соч. С. 27.

¹⁹ Анненков П. В. Заметки о русской литературе 1848 года // Анненков П. В. Критические очерки. СПб., 2000. С. 31-32.

²⁰ Добролюбов Н. А. Забытые люди // Ф. М. Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 76.

Достоевского — шизофрению»²¹, а для Ричарда Писа (2000), настаивающего на художественном истолковании психопатологических мотивов у Достоевского, очевидно, что *«патологический пласт есть в “Двойнике” и в сумасшествии Ивана Карамазова»²²*.

Наиболее перспективной тенденцией развития данного направления оказался, на наш взгляд, отказ от прямой проекции психоаналитической теории на творчество Ф. М. Достоевского при общем использовании ее результатов и терминологии.

Так, М. Вудфорд (1999), считая, что *«бессознательное мышление порождает кошмары и ужасы героев»*, ставит вопрос об особом кодовом языке сновидений у Достоевского. В частности, исследовательница выделяет и интерпретирует *«синонимы страха и ужаса»*: пот, *«часто появляющийся на лицах спящих и особенно просыпающихся героев <...> , символизирует реакцию природы на виденное во сне»*, а метафора *«страшная тоска»* (*«как будто кто-то сердце выел из груди»*), по мнению Вудфорд, *«подчеркивает тот антагонизм, в котором находится сердце (средоточие души и совести) героя и его реальная жизнь и действия в мире»²³*.

Совмещая психопатологию с онтологией в анализе «Двойника», Т. А. Касаткина (2004) говорит о формировании Голядкиным, равно как и Иваном Карамазовым, *«личного “внутреннего” пространства, за которое они уж, во всяком случае, ни перед кем не обязаны ответом, что неожиданно оказывается равным тому, что они на нем безответственны²⁴*. Это выгораживание для себя пространства

²¹ Криста Б. Семиотическое описание распада личности в «Двойнике» Достоевского //XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. М., 2002. С. 235.

²² Пис Р. Достоевский и концепция многоаспектного удвоения //XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. М., 2002. С. 205.

²³ Вудфорд М. Сновидения в мире Достоевского (на материале I тома из собрания сочинений писателя) //Достоевский и мировая культура: Альманах. № 12. М., 1999. С. 140-141.

²⁴ Здесь и далее в цитатах подчеркивание авторское, а **полужирным** шрифтом обозначено наше выделение текста.

безответственности немедленно порождает двойника»²⁵ как следствие «проективной идентификации» бессознательных устремлений личности. «И когда наш двойник совершает то, чего мы бы не сделали никогда в жизни, оставляя лишь в области мечтаний и желаний, мы первые испытываем к нему самое большое отвращение и ненависть»²⁶, — пишет исследовательница.

Сочетание эстетического и психоаналитического подходов к произведениям Достоевского проявилось в работах А. Л. Бема, написанных еще в 30-40-е годы XX века, но только сейчас введенных в научный кругозор. Ученый, выдерживая общий характер психоаналитических этюдов, предлагает *иной путь* к текстам писателя: *«не объяснение творчества через познание жизни, а воссоздание жизни через раскрытие творчества»²⁷*. Рассматривая сон как точку отсчета модификации реальности, Бем обозначает новый характерный прием в творчестве Достоевского, который называет *«развертыванием сна»*: *«Под этим я понимаю особый прием реализации в действительности, вернее, драматизации содержания сна, переводящей его темные намеки на язык действительной жизни. Это то явление, которое мы имеем при переходе сна в бред и галлюцинации, носящие видимость реальных фактов жизни»²⁸*.

Разбирая структуру *«Вечного мужа»²⁹*, исследователь говорит о том, что *«все элементы “Вечного мужа” уже даны в душевной настроенности Вельчанинова и особенно в его первом сне <...>. Таким образом, <...> мы вправе рассматривать это произведение Достоевского как “развернутый*

²⁵ Касаткина Т. А. «Двойник» Ф. М. Достоевского: психопатология и онтология // Касаткина Т. А. О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 396.

²⁶ Там же. С. 397.

²⁷ Бем А. Л. Снотворчество // Достоевский: психоаналитические этюды. Берлин, 1938. С. 34.

²⁸ Бем А. Л. Развертывание сна («Вечный муж» Достоевского) // Достоевский: психоаналитические этюды. Берлин, 1938. С. С. 59.

²⁹ Выбор именно этого рассказа Ф. М. Достоевского мотивирован А. Л. Бемом следующим образом: «Рассказ «Вечный муж» является одним из самых завершенных по построению и развитию сюжета произведений Достоевского. Именно поэтому он заслуживает особенно внимательного изучения со стороны композиции и приемов творчества. В нем все типично для Достоевского — и стиль, и подход к сюжету, и манера его разработки» // Там же. С. 54.

сон”. Реально протекающие перед нами события суть лишь драматизированные видения больного воображения Вельчанинова. Сон не слился с действительностью, как он думал, а перешел в видения, которые он принял за действительность» (с. 59, 69).

Анализируя сходным образом повесть «Хозяйка» и утверждая, что главным при таком подходе является перемещение «внимания от образа Катерины к самому Ордынову», что «он и только он один является героем повести “Хозяйка”». Образ же Катерины есть лишь художественное обобщение внутреннего конфликта в душе Ордынова, только символ, раскрывающий какую-то тайну его внутреннего мира»³⁰, А. Бем приходит к выводу о существовании в творчестве Достоевского «произведений-снов».

Однако отсутствие четкой классификации и иноприродная литературоведению задача (поиск ключа к личности писателя) позволяют исследователю применять данный термин ко всем текстам Достоевского и говорить о сновтворчестве как таковом: «его эстетика, — пишет А. Бем, — может быть поставлена в связь с близостью душевной настроенности Достоевского к психологии сна»³¹. Так, особая позиция сновидца Достоевского, по мнению ученого, порождает «страсть к изображению расщепленности сознания: его герои постоянно видят себя со стороны, мучительно, но и наслаждаясь этой мучительностью, переживают свое двойное бытие» (с. 37), яркость зрительных и слуховых образов спровоцирована галлюцинаторной природой онейрической реальности, а неровности повествовательной структуры восходят к сюжетным особенностям сна, который «нагромождает одно событие на другое, сплетает и перекрещивает основное событие неожиданными эпизодами и нарушает все привычные перспективы времени и пространства» (с. 48), порождает «драматический эффект» в произведениях.

³⁰ Бем А. Л. Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского) // Достоевский: психоаналитические этюды. Берлин, 1938. С. 100.

³¹ Бем А. Л. Сновтворчество ... С. 45.

Отождествляя сон и творчество, А. Бем усматривает лишь фантастичность произведений Достоевского, считая, что *«он уничтожает границы между сном и действительностью, может быть, даже между бытием и небытием»*. *«Сначала видение, больной призрак воображения, потом реально действующее лицо — грань исчезает и ее точно не чувствует сам автор»* (с. 35), — пишет он.

Подобное утверждение, спровоцированное, безусловно, методологической базой психоанализа, тем не менее выходит за пределы только данного подхода и становится в дальнейшем едва ли не аксиомой для литературоведов. Так, М. Вудфорд, анализируя сновидения в раннем творчестве писателя, отмечает, что *«у большинства персонажей <...> есть характерная черта: они не различают границы сновидения и действительности, живя по принципу пьесы Кальдерона “Жизнь есть сон”. Это <...> происходит из-за чрезмерной мечтательности (Ордынов), либо из-за желания хоть на минуту забыть об однообразной, невероятно скучной реальной жизни»* и далее: *«многие герои Достоевского, начиная с ранних произведений и кончая зрелыми, живут с подобными ощущениями, что их сон продолжается наяву. В реальной жизни они часто ищут продолжения своего сна и как бы одновременно существуют в двух мирах сразу»*³². Б. С. Кондратьев и Н. В. Суздальцева (2002) даже склонны рассматривать весь роман *«Преступление и наказание»* в качестве *«”посмертных” скитаний души Раскольникова в “мирах иных” между ангелом (Соней), бесом (Свидригайловым) и Судьей (Порфирием Ивановичем)»*³³.

Неразграничение сна и яви, свойственное в большей степени поэтике романтических текстов, чаще всего не позволяет выявить специфику функционирования онейрических видений в творчестве Достоевского и сильно обедняет анализ отдельно взятых произведений. Именно поэтому

³² Вудфорд М. Указ. соч. С. 135-144.

³³ Кондратьев Б. С., Суздальцева Н. В. Пушкин и Достоевский. Миф. Сон. Традиция. Арзамас, 2002. С.28.

уже в рамках психоаналитического подхода возникает тенденция к рассмотрению неоднородности повествовательной структуры у Достоевского: *«положение А. Л. Бема о “произведениях-снах” не устраняет того, что на общем фоне “произведения-сна” Достоевский обособляет сновидения героев»*³⁴, — пишет Н. Е. Осипов (1926).

2.2. Локализация онейрических видений как особых текстовых элементов позволяет исследователям по-новому интерпретировать те положения, которые впервые были выдвинуты «психоаналитиками». Так, американский ученый Роберт Л. Джексон (1981)³⁵ обращается к тождеству сон = творчество, актуализированному относительно текстов Достоевского А. Л. Бемом, и рассматривает феномен сновидений как своеобразную структуру эстетического сознания, аналогичную самому искусству, как феномен, дающий пластическое выражение всей реальности, в которой живет человек.

Анализу *«сновидного творчества, часто уподобляемого Достоевским художественному»*, посвящена и работа Р. Н. Поддубной (1994). Исследовательница выделяет в романе «Братья Карамазовы» *«разные проявления духовнотворческой энергии»*: литературное создание («Поэма» Ивана), для которого *«евангельский мотив служит всего лишь отправной точкой в <...> “диалектике”, призванной опровергнуть Христовы представления о человеке»*, и *«сновидное творение-переживание»* Алеши, где *«скупые евангельские факты наполняются глубоким нравственно-психологическим содержанием»*.³⁶

Пристальное внимание ученых к процессу творчества спровоцировано самим писателем, перевернувшим традиционную ценностную шкалу и наделившим исключительной значимостью

³⁴ Осипов Н. Е. «Двойник. Петербургская поэма» Ф. М. Достоевского (Заметки психиатра) // О Достоевском. Прага, 1929. С. 49.

³⁵ Jackson R. L. The Art of Dostoevsky, Deliriums and Nocturnes // Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1981.

³⁶ Поддубная Р. Н. «Создатели и творцы» («Поэма» Ивана и сон Алеши в «Братьях Карамазовых») // Достоевский и современность / Материалы VIII м/народных «Старорусских Чтений». Новгород, 1994. С. 196.

творческий акт как **живой** процесс, в отличие от готового произведения как **мертвого** тела. Искусство для Достоевского становится синонимом искусственности: первичность творчества как процесса выявляет его бытийственные характеристики, в то время как творческий результат вписан в мир, обусловлен социокультурной парадигмой.

2.3. Активизация архаических структур в художественном сознании Достоевского, отмеченная еще Вяч. Ивановым³⁷ и рассмотренная В. Н. Топоровым³⁸, определила **мифологическую** интерпретацию онейрических видений в произведениях писателя.

Анализируя структуру рассказа «Господин Прохарчин» и обозначая *«творческие методы Достоевского первых лет его писательства, способы воплощения в конкретные художественные формы круга тех идей, которые обступали писателя в середине 40-х годов»*³⁹, В. Н. Топоров (1976) отмечает особое место бредового сна героя как для отдельно взятого произведения, так и для раннего творчества в целом. Первоначально возникнув как способ обойти цензуру⁴⁰, сон *«открывает перед автором новые возможности продолжения»* (с. 146), которые при небольшом объеме рассказа делают его художественное пространство необыкновенно вместительным, за счет включения *«множества разнородных элементов <...>, которые на первый взгляд не вполне гармонично сочетаются с другими, задавая некий другой регистр реальности»*, но *«будучи верно выделенными, способствуют некоторому дополнительному структурированию текста, расширению его как в сторону “искусственного”, “метапоэтического”, так и в сторону “природного”, “космического”, “архетипического”»* (с. 150).

³⁷ Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия //Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 282-312.

³⁸ Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мышления («Преступление и наказание») //Топоров В. Н. Миф. Ритуал... С. 193-257.

³⁹ Топоров В. Н. «Господин Прохарчин»... С. 112 – 193.

⁴⁰ «Правдоподобно предположить, — пишет В. Н. Топоров, — что пострадавшее от цензуры место (эпизод бунта Семена Степановича — ИФ) могло быть отчасти компенсировано Достоевским введением бредового сна Прохарчина или, по крайней мере, таких его мотивов, как толпа, мужики, шум, пожар как образцы бунта. То, что в развернутом и логичном виде не было допущено в текст, непосредственно описывающий события, могло получить отражение в разрозненной и искаженной картине, предносившейся Прохарчину в бреду» //Там же. С. 146.

Продолжая мысль Топорова, Ю. М. Лотман в работе «Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок)», написанной совместно с З. Г. Минц в 1983 году, определяет восприятие сна Достоевским в качестве «пятой стихии», обуславливающей специфику мироздания в целом⁴¹.

Обозначив истоки такого понимания сна в немецком романтизме, адаптированном для русской культуры А. С. Пушкиным, Лотман раскрывает его модификации в художественной системе Достоевского, связанные прежде всего с изменением антитезы «быт — катастрофа»: *«двум целостным пушкинским мирам: стихии и быта у Достоевского противостоит хаотическая смесь обрывков разорванного быта с пронизывающей их стихией»*⁴². Вслед за бытом, приобретающим иллюзорность и хаотичность, *«меняется и мир стихий»* (с. 817), основной характеристикой которого становится длительность. Восприятие сна в таком аспекте позволяет Лотману сделать ряд ценных замечаний относительно специфики его структуры: *«Длющаяся стихия так же находится вне нормального времени, как и мгновенная: это остановленное вневременное мгновение. Такой же признак приписывается и сну. Поэтому пронизывание быта стихией проявляется как «жизнь, тянущаяся по законам сна»»* (с. 818).

Это сопоставление порождает новое содержание: мгновенность разрушительной силы стихий у Пушкина роднит их со смертью, «длительность» сна позволяет Достоевскому провести аналогию с жизнью. Именно из этих особенностей мировидения писателей Ю. М. Лотман заключает: *«Герой Пушкина живет в бытовом мире, лишь спорадически, в кризисные моменты бытия соприкасаясь со стихиями; герой*

⁴¹ И. Аврамец (1992), рассматривая «пограничные состояния» героев повести «Хозяйка», к которым исследовательница относит сон, бред, галлюцинации, опьянение, эпилептический припадок, в сказочно-мифологическом аспекте как «наваждения» (по Проппу), так же прочитывает сновидения Ордынова в качестве «своеобразного «магического кристалла», в котором преломляются лучи из прошлого и будущего жизни Ордынова и судьбы мироздания» См.: Аврамец И. Мифологические мотивы в повести Ф. М. Достоевского «Хозяйка» // В честь 70-летия проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 154-155.

⁴² Лотман Ю. М. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок) // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 817.

Достоевского погружен в мир борения быта и стихий, герой Блока живет среди стихий. То, что было катастрофой, антижизнью, сделалось жизненной нормой и совпало с поэтическим идеалом. Бытовое пространство стало восприниматься как пространство смерти, стихия — как пространство жизни или приобщения к сверхличной жизни через личную смерть» (с. 819).

2.4. Суммируя результаты мифопоэтического и психоаналитического подходов к текстам Ф. М. Достоевского, Б. С. Кондратьев и Н. В. Суздальцева в монографии «Пушкин и Достоевский. Миф. Сон. Традиция» (2002) ставят задачу выстроить в романе «Преступление и наказание» *«мифологический сюжет о скитаниях в "мирах иных"», реализованный «с помощью системы снов, которые образуют в романе "сновидческую" композицию»⁴³. О возможности такого прочтения романа говорил в 1975 году Г. С. Померанц, отмечая, что «сон об убийстве (с разлившимся морем крови) важнее самого убийства и больше дал для переворачивания души»⁴⁴.*

По-новому интерпретируя мысль А. Бема о «двух токах»⁴⁵ в текстах Достоевского, названные исследователи выделяют два мифологических уровня в структуре онейрических видений: *«родовой мифологии, восходящей, во-первых, к общехристианскому сознанию вообще и, во-вторых, к сознанию национально-православному» и «лично-мифологический», понимаемый «как психологическая трактовка сна <...>, как отражение психологии героя, его переживаний, теорий, идей», что позволило описать «мифотворчество самого Достоевского» (с. 28-29).*

⁴³ Кондратьев Б. С., Суздальцева Н. В. Указ. соч. С. 28.

⁴⁴ Померанц Г. С. Точка безумия в жизни героев Достоевского // Померанц Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 2003. С. 169.

⁴⁵ «в рассказе («Вечный муж» — ИФ) два тока <...> ток реально психологического рассказа и ток глубинного, фантастического мира событий. У самого Достоевского эти два тока идут <...> параллельно и дают полную возможность одинакового приятия одного и другого. Но подлинное понимание его творчества невозможно без учета этого главного, глубинного тока его творчества», — пишет А. Бем. (Бем А. Л. Развертывание сна ... С. 71).

Основное изменение традиционных мифологем у Достоевского заключается в столкновении *«в одном сне, при этом достаточно четко разграниченных, мифических сил добра и зла. (В традициях древнерусской литературы — четкое разграничение мифологии сна: либо сон от дьявола, либо от Провидения⁴⁶; у Пушкина сон — просто провидческая модель будущего героя, без разграничения мифологических сил⁴⁷; у Гоголя видна гофмановская школа мистического, вполне сатанинского сна — и только у Достоевского сон как битва бога с дьяволом за душу человеческую)»* (с. 29-30).

Логику такого *«поединка»*, оказавшегося возможным в связи с актуализацией Достоевским метафорического мышления⁴⁸ сна, и прослеживают Кондратьев и Суздальцева на протяжении всего романа, соотнося основные его этапы с *«мифолого-психологическими ступени сна»*: *«больная мысль — тревожный сон — страшный сон — сон-грезы или иначе сон-бред — забытьё — галлюцинации — привидения — бесконечный сон — сон без снов — сон-жизнь»* (с. 61).

Исследователи, отмечая неоднородность «снов» в творчестве Достоевского, рассматривают их как способ моделирования особой мифологической основы, *«являющейся главной композицией романа и даже единственно возможной»* (с. 63).

Так, «больная мысль» делает возможным «соприкосновение с мирами иными», «тревожный сон» маркирует развитие болезни, в «страшном сне» *«происходит решающая битва мифических сил за человека»*, «сон без снов», следующий за искушением (герой узнает, что Лизаветы завтра в 7 вечера не будет дома), *«есть некий момент смерти*

⁴⁶ См. об этом у Нечаенко: «По канонам православной теологии (во время сна — ИФ) человек становится совершенно «открытым» и для Бога, и для Дьявола — и в этом заключается суть интроспективного раздвоения личности. Поэтому символические знаменья и тайные пророчества, проявляющиеся в видениях и снах, могут исходить соответственно и из сферы благодатных божественных эмпириев, и из глубин мрачного демонского “подполья”» //Нечаенко Д. С. Указ. соч. С.64.

⁴⁷ Подробнее об этом: Гершензон М. Сны Пушкина //Гершензон М. Избранное. Т. 1. Мудрость Пушкина. М., 2000. С. 184-196.

⁴⁸ См. у О. М. Фрейденберг: «тождество субъекта и объекта, мира одушевленного и неодушевленного, слова и действия приводят к тому, что сознание первобытного общества орудует одними повторениями» //Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 52.

Раскольников», осмысляемой Достоевским метафорически как «смерти-рождения». Это и вызывает в последующем «мир грез», «мечты о прекрасном и идеальном», оборачивающийся в свою противоположность — «сон в бредовом состоянии» после боя часов. В результате «жизнь становится сном, смерть начинает физиологически овладевать человеком: ”костенеют руки, ноги”. И эта жизнь-сон продлится уже до самого конца романа». Последней ступенью болезни, по мнению авторов, является «забытье», в которое впадает Раскольников, вернувшись домой: «полная смерть, уже не только физиологическая, но и личностная: забытье — “забыть себя”». Возрождение Раскольникова проходит тоже несколько этапов, основные из которых: «галлюцинация», «лихорадочное состояние, с бредом и полусознанием» и «апокалиптический сон, сон-предупреждение» в «Эпилоге».

2.5. Предложенная Кондратьевым и Суздальцевой «композиционная» градация «снов», позволяющая «четко определить логику связи частей “Преступления и наказания”», является одной из попыток **дифференциации онейрических видений** в литературоведении, необходимость чего обозначил еще М. М. Бахтин (1963): «Достоевский очень широко использовал художественные возможности сна почти во всех его вариациях и оттенках»⁴⁹.

2.5.1. По нашему мнению, наиболее полно к сегодняшнему дню разработана классификация видений у Достоевского с точки зрения их **функциональной нагрузки** для сюжета произведения в целом.

Одними из часто используемых Достоевским онейрических видений являются сны-предчувствия, «которые эмоционально подготавливают события, происходящие в жизни героев и имеющие для них решающие последствия»⁵⁰.

⁴⁹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 360.

⁵⁰ Подчиненов А. В. Указ. соч. С. 80.

Будучи изначально «информационно свободным “текстом ради текста”»⁵¹, сон «раскрывает внесюжетный вариант будущей судьбы»⁵² уже первых героев Ф. М. Достоевского, позволяя М. М. Бахтину провести параллели с «эпическими» снами героев античной литературы, основная функция которых — побуждать или предостерегать, но не выводить «человека за пределы его судьбы и его характера, не разрушать его целостности»⁵³, а Д. А. Нечаенко увидеть типологическое сходство текстов писателя с древнерусской литературой, наиболее полно воплотившей жанр пророческих видений.

Л. М. Лотман (1996) рассматривает в этом же контексте сон Фалалея из «Села Степанчикова и его обитателей», который исследователи чаще всего связывают «с народной “докучной” сказкой — шуткой, не имеющей ни сюжета, ни продолжения»⁵⁴.

Воспринимая сон и рассказы о нем лишь в плане усиления детскости и простонородности Фалалея, интерпретаторы, по мнению Л. М. Лотман, повторяют ошибку Фомы, не заметившего, что Фалалей во сне видел не бычка детской сказки, а библейского белого быка из Книги пророка Даниила. «Если отнестись к этому сну как к “пророческому”, в нем легко обнаруживается предсказание о каре, которая постигнет в ближайшее время “воцарившего” в Степанчикове <...> тирана» (с. 74), — замечает исследовательница.

Невнимание Фомы Фомича к настойчиво повторяемому пророчеству и усиление, вследствие этого, сатирического элемента дополнительно к имманентным смыслам, разворачиваемых в произведении, несет в себе, «пародирование высокомерия автора “Выбранных мест из переписки с

⁵¹ См. об это подробнее: Лотман Ю. М. Сон — семиотическое окно // Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 218-226.

⁵² Подчиненов А. В. Указ. соч. С. 81.

⁵³ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 325-326.

⁵⁴ Лотман Л. М. О литературном подтексте одного из эпизодов повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (Сон про белого быка) // Достоевский: Материалы и исследования, № 12, СПб., 1996. С. 74.

друзьями», выраженного и в стиле его произведений, и в самом бытовом поведении» (с. 67-68).

2.5.2. Еще одна функция сна, выделяемая всеми учеными, — **психологическая**⁵⁵ — возникает, по мнению В. Шмида, как трансформация фантастического элемента, используемого романтизмом в качестве *действенного фактора мотивировочной системы персонажа*. Соединение в онейрическом мире логического познания и трансцендентного озарения⁵⁶ позволяет Достоевскому «*раскрыть тайну человека*»⁵⁷.

Значимость таких снов для ранних героев Достоевского отмечает А. В. Подчиненов (1989), называя их «*психологическими мечтателями*», «*сны для которых дороги, как сама жизнь*» и противопоставляя «*социальным*» мечтателям М. Е. Салтыкова-Щедрина, «*эмоции и чувства которых во сне идеологизированы*» (с. 86).

Исследователь намечает эволюцию в использовании писателем формы сна как способа психологического анализа. В «Двойнике», по мысли Подчиненова, Голядкин поверил в реализацию своих сонных мечтаний и потерял онтологические различия между сном и явью, приведшие его к безумию, аналогичному смерти. «Белые ночи» обладают уже более сложной структурой, разграничивающей сферы сознания автора и героя. В результате читатель может, в отличие от романтических текстов, наблюдать не только за рефлексией мечтателя, но и за размышлениями автора: «*Достоевский <...> раскрывает в привязанности к иллюзиям “сонного” счастья реальную трагедию человеческой беспомощности, одиночества и опустошенности. Действительность со всеми ее явными*

⁵⁵ Выявление психологической функции сна у Достоевского в русском литературоведении шло параллельно с психоаналитическими разысканиями европейских ученых, но не как продолжение теории Фрейда, а как ее опровержение, что спровоцировало особый характер этих исследований.

⁵⁶ Как пишет исследователь, «Достоевский не признает внележащего другого, фантастического мира. Об этом свидетельствует, например, психологическое растворение романтической фантастики в “Двойнике” и “Хозяйке”». (Шмид В. Судьба и характер. О мотивировке в «Капитанской дочке» // Шмид В. Проза как поэзия... С. 90-91).

⁵⁷ Подчиненов А. В. Указ. соч. С. 82.

недостатками и противоречиями оказывается выше — и нравственно, и эстетически — “прекрасных” сновидений» (с. 84).

Безусловно, работа Подчиненова опирается на концепцию «кризисных сновидений», созданной М. М. Бахтиным в 1963 году и рассмотренной на материале **романного творчества** писателя. Обозначив происхождение этой *вариации* сна в менипповой сатире, закрепляющей за ним *«возможность совсем другой жизни, организованной по другим законам, чем обычная (иногда прямо как “мир наизнанку”)*»⁵⁸, ученый считает, что сновидения у Достоевского разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: *«в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он утрачивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой» (с. 325).* Позднее Г. С. Померанц емко назовет их точками безумия, *«состоянием совершенной утраты всех социальных характеристик, расплавленности всех стереотипов, абсолютной текучести, в которой предположительно действуют мистические силы, лепящие человека заново»*⁵⁹.

Б. С. Кондратьев и Н. В. Суздальцева в своей монографии вскрывают механизм порождения кризисных сновидений: *«в активную работу включается подсознание, поэтому во сне человек может увидеть то, чего в его жизни не было, но о чем он <...> думал. Сны как бы помогают герою снять самообман, раскрыть саму суть человека, его натуру <...>, дают выход к нравственно философской проблематике, ибо ставят вопрос об изначальной природе человека»*⁶⁰.

Особо следует подчеркнуть, что кризисные сновидения могут как проявлять для героев негативность их внутреннего мира (сны Раскольникова, Свидригайлова, Мышкина, Ипполита), так и подчеркивать

⁵⁸ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 359.

⁵⁹ Померанц Г. С. Указ. соч. С157.

⁶⁰ Кондратьев Б. С., Суздальцева Н. В. Указ. соч. С. 227.

идеальные устремления, скрытые под маской жизненного безразличия (созвучные сны о земном рае Версилова и Смешного человека).

Несмотря на преобладание в снах у Достоевского функции «развенчания человека и идеи»⁶¹, аналог позитивного варианта «кризисного сновидения» можно обнаружить уже в ранних произведениях, в частности, в «младенческом сне» Неточки Незвановой, используемом автором для демонстрации «первозданного, девственного состояния души человека, не затронутой анализом и рефлексией, созерцающей внешний мир»⁶², — как пишет А. В. Подчиненов, считающий, что «Достоевский в 40-е годы много экспериментирует, полемизирует с предшественниками, ищет и отстаивает свое понимание, свои принципы и приемы художественного творчества. Поэтому и в изображении сна у него пока не выработалась единая схема и нет той глубины, что в зрелых романах. Но многое из будущего явственно уже сейчас» (с. 79).

Соглашаясь с этим утверждением Дж. Джиганте систематизирует функции сна в раннем творчестве Ф. М. Достоевского на примере повести «Хозяйка», распределяя их между категориями читателя, героя и автора: *«читателю сны помогают проникнуть в самые темные глубины души Ордынова, понять истоки его разрушительной любовной страсти. Для Ордынова:*

- сновидения играют роль “компенсирующего” фактора, в его ночных видениях Катерина бывает рядом с ним, целует его, охвачена такой же страстью;
- сновидения “ретроспективны”, в них расцветает его прошлое, его детство, нежные ощущения, связанные с материнским присутствием, первые детские страхи.

⁶¹ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 360.

⁶² Подчиненов А. В. Указ. соч. С. 87.

Для автора:

- сновидение является приемом (заимствованным из романтизма), который позволяет ему адекватнее выявить состояние изнуряющей борьбы героя с призраками, которые мучают его душу;
- сны помогают освободить историю от излишней заземленности, придают ей ... характер романтической загадочности;
- сновидения позволяют использовать прием “рассказа в рассказе”, усиливая многозначность всей истории»⁶³.

2.5.3. Такая полифункциональность онейрических видений в раннем творчестве Достоевского обусловлена, по мысли Подчиненова, не только спецификой их содержания, но и формой⁶⁴, ставящей вопрос о **структурной градации онейрических видений**.

В литературоведении в целом не раз предпринимались попытки типологии видений с точки зрения их организации: так, анализируя «видения» и «сны» в древнерусской письменности, Д. А. Нечаенко пишет: *«В связи с <...> психологическими особенностями галлюцинаций можно выделить два основных типа персонажных видений, распространенных в древнерусской письменности: так называемые видения “наяву” (когда герой того или иного повествования воспринимает их хотя и без трезвого понимания, но в состоянии бодрствования, с не полностью отключенным от внешней действительности сознанием) и собственно сно-видения, переживаемые спящим целиком подсознательно и безотчетно»*⁶⁵.

Степень ответственности субъекта сознания за свои видения лежит и в основе разграничения воображения и фантазии, предпринятого Б. А. Грифцовым (1988), который отмечает существенные функциональные различия: *«Фантазия предпочитает невыраженную образность, чтобы тем легче могли происходить превращения и перемены*

⁶³ Дж. Джиганте. Указ. соч. С. 41-42.

⁶⁴ «Функциональны у него не только содержание снов, как у романтиков, но и художественная форма, столь тщательно разрабатываемая Пушкиным и Гоголем», — пишет Подчиненов // Там же. С. 80.

⁶⁵ Нечаенко Д. А. Указ. соч. С. 65.

<...>. Наоборот, воображение сосредоточено, ответственно, оно принимает лишь те последствия, которые вытекают из образа в его окончательной выраженности. Фантазия есть отчуждение обычного. Воображение есть усвоение чужого, потребность целиком и связно представить себе чужую жизнь»⁶⁶.

В. Н. Топоров (1998) в своей работе «Странный Тургенев», обращается к данным исторической лексикологии, диалектологии и сравнительно-исторического языкознания и устанавливает, что «сон вместе с видениями, “мечтаниями” галлюцинациями, другими зрительными “фантазиями” входит один и тот же класс явлений, которые, собственно, и могут быть названы “мечтаниями” в архаичном смысле этого слова». Подобная общность онейрических состояний не отменяет, по мнению ученого, градации внутри этого класса явлений: «сон составляет только часть целого, а именно — “сонное мечтание”, но вместе с тем “мечтания” могут пониматься как особый тип, “жанр” <...>, обладающий специфическими чертами, отличающими его от снов, видений и т. п.»⁶⁷.

Неоднородность проявления онейрической реальности в творчестве Ф. М. Достоевского до сих пор не являлась предметом пристального внимания. Однако в ряде аналитических работ отмечается специфика формы некоторых видений.

Так, Г. К. Щенников (1978), выделяет «две разновидности» воплощения онейрической реальности в тексте: «первый вариант: общая картина сна “чудовищная”, но сами образы и их детали поражают исключительным правдоподобием и верностью деталей. Второй вариант: во сне происходят сказочные превращения образов, всевозможные нелепости, сон хаотичен, но в общем хаосе ощущается какая-то мысль действительная, реальная, принадлежащая к “настоящей жизни”»⁶⁸.

⁶⁶ Грифцов Б. А. Психология писателя. М., 1988, С. 60.

⁶⁷ Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. С. 187 -188.

⁶⁸ Щенников Г. К. Художественное мышление Ф. М. Достоевского. Свердловск, 1978. С. 129.

А. Гедройц (1981)⁶⁹, описывая сходное разграничение «реальных» и «фантастических» видений героев у позднего Достоевского, соотносит их со сном и бредом, основываясь на описании этих явлений в психологии и продолжая тем самым «клинический» аспект исследования.

Совершенно с других позиций подходит к структурированию онейрической реальности у Достоевского Т. Н. Волкова (1996). Рассматривая на материале «Братьев Карамазовых» «сон как вводный жанр»⁷⁰, она выделяет «сны в романе», которые «пересказываются (Грушенькой, Lize)» (с. 69), и видения, переживаемые Алешей, Иваном и Дмитрием. Несмотря на принципиальную разность содержания (райские видения Алеши, эсхатологические — Дмитрия и демонологические — Ивана), структура их снов выдержана, по мысли Волковой, в канонах «визионерской» литературы: «четко фиксируются границы между “непосредственным видением” и событиями, его обрамляющими; хотя и в редуцированном виде, но все-таки сохраняется вопросо-ответная форма общения проводника “потустороннего мира” и визионера» (с. 64-65), — и оформляет, в отличие от простых снов в романе, «событие, символизирующее возрождение» (с. 65).

Специфика организации повествования во сне и в видении порождает проблему их презентации героями: легкость перевода сна в слово о нем оказывается недоступной при пересказе видения. Рассказы братьев Карамазовых «и от лица рассказчика, и от лица героя будут выглядеть всего лишь <...> интерпретацией, поэтому безличное повествование оказывается речевой формой, наиболее соответствующей стратегии видения. Иррациональное по своей природе, оно не рассказывает о событии, а показывает, воспроизводит его, благодаря чему и читатель становится своеобразным визионером: он видит “потусторонний мир” (и встречу Ивана с чертом) глазами героев» (с. 69).

⁶⁹ Гедройц А. Сон и бред у Достоевского // Записки русской академической группы в США, 14. Нью-Йорк, 1981. С.219-300.

⁷⁰ Волкова Т. Н. Сны в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность: Материалы межрегионал. науч. конференции. Кемерово, 1996. С. 63-69.

Все это в целом согласуется с концепцией М. Бахтина о том, что *«истина, по Достоевскому, может быть только предметом живого видения, а не отвлеченного познания»*⁷¹.

Сходную классификацию предпринимает О. В. Федунина (2002) на материале рассказа И. А. Бунина «Сны», выделяя *«сон мещанина и видение священника»*, которые *«во многом противопоставлены друг другу, а сами эти герои-сновидцы изображены как носители двух разных типов сознания»*⁷², противостоящих тем не менее *«основному рассказчику, не являющемуся сновидцем, вследствие чего «мир снов и сфера, где этот мир обсуждается, закрыт (для него — ИФ), недоступен»* (с. 84).

Все это в совокупности указывает на актуальность и плодотворность структурного подхода к онейрическим видениям в единстве содержания и формы, чем стимулируются дальнейшие и более детальные исследования.

3. Предпринятый нами краткий обзор литературы в аспекте интересующей нас проблемы позволил обнаружить малую степень ее изученности на материале раннего творчества Ф. М. Достоевского как самостоятельного этапа и увидеть перспективность современной интерпретации онейрической реальности в произведениях писателя. Постановка вопроса о выявлении функций видений с учетом специфики их структуры, которой определяются как поэтические, так и онтологические особенности текстов⁷³ обусловила **актуальность** избранной темы.

Основным объектом данного исследования стали структура и семантика онейрической реальности в творчестве Ф. М. Достоевского 1840-50-х годов. Задача проследить функциональную эволюцию той или иной формы видений обусловила обращение не только к последующему творчеству писателя («Униженные и оскорбленные», «Записки из подполья», «Идиот», «Сон смешного человека», «Братья Карамазовы»),

⁷¹ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 365.

⁷² Федунина О. В. Поэтика сновидений в рассказе И. А. Бунина «Сны» //XX век и русская литература. Alba Regaina Philologiae. М., 2002. С. 86.

⁷³ «Где бы ни появились сновидения у Достоевского, они все важны в плане композиции, тематики и структуры, и непосредственно связаны с определением главной темы и смысла всего произведения», — пишет Мария Вудфорд. (Вудфорд М. Указ. соч. С. 138).

но и к наследию предшествующей романтической эпохи (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, А. А. Бестужев-Марлинский).

Цель настоящего диссертационного исследования заключается в рассмотрении раннего творчества Достоевского в его единстве, организующим началом которого является авторский поиск идеальной формы воплощения *иного мира*.

Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие **задачи**:

1. Обозначить структурную классификацию видений
2. Установить характер взаимозависимости выделенных видений с другими элементами текста
3. Разграничить функциональные поля различных форм воплощения онейрической реальности в ранних произведениях Достоевского.

Постановкой задач, которые предполагают интегрирующий анализ произведений, обусловлена **методологическая база** исследования, включающая в себя структурно-семиотический (Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, И. П. Смирнов), мифологический (О. М. Фрейденберг, А. Ф. Лосев, Е. М. Мелетинский, В. Н. Топоров), лингвистический (В. В. Виноградов, Н. Д. Арутюнова, Ф. де Соссюр, Е. А. Иванчикова) подходы к изучению художественного текста, а также опору на труды в области культурологии (П. Флоренский, Л. Карасев, Н. И. Толстой, Д. А. Нечаенко) и психоанализа (З. Фрейд, К. Юнг, А. Адлер, А. Бем, Ж.-Б. Понталис, М. де Кан), посвященные онейрическим видениям, феномену памяти и структуре личности в целом.

Научная новизна диссертационной работы заключается в том, что впервые проводится комплексный анализ онейрических видений с учетом их структуры в произведениях Ф. М. Достоевского. Ранее

не предпринимавшееся в литературоведении разграничение сна как видения мира и сновидения как рассказывания о нем, базирующееся на культурологических и психоаналитических разысканьях в этой области, позволило сформулировать критерии для опознания данных форм в творчестве писателя и точного обозначения пределов их функционирования. По-новому систематизировав «оттенки бессознательного» в творчестве Достоевского, мы не только выявили поэтическое и тематическое единство ранних произведений, но и наметили их типологические связи с более поздним творчеством писателя.

Научно-практическое значение работы состоит прежде всего в систематизации представлений об онейрическом мире в текстах Ф. М. Достоевского. Описанная взаимосвязь между особенностями поэтики конкретных форм воплощения этой сферы и характером художественной реальности произведения может быть использована, наряду с другими положениями, в дальнейших исследованиях, посвященных как творчеству Достоевского, так и типологии литературных видений в целом.

Практическая ценность диссертации заключается в разнообразном применении ее результатов при разработке общих и специальных учебных курсов по русской литературе в вузовской практике преподавания, при руководстве научно-исследовательской работой студентов, включая написание курсовых и квалификационных работ.

Апробация работы. Отдельные положения и общая концепция диссертации являлись предметом обсуждения на научных межвузовских: «Кормановские чтения» (Ижевск, 1999 — 2004 гг.), «Дергачевские чтения» (Екатеринбург, 2004) — и международных конференциях: «Текст-2000» (Ижевск, 2001), «Концепции человека в художественной литературе» (Ижевск, 2005). Материалы исследования использовались при разработке лекционных курсов, прочитанных на филологическом факультете Удмуртского государственного университета.

Структура работы определяется задачами и особенностями предмета исследования. Диссертация состоит из Введения, включающего в себя обзор научной литературы по данной проблеме, двух глав, Заключения и Библиографии, содержащей 275 наименований. Общий объем исследования 157 страниц.

Глава 1

Структура онейрической реальности

1. Считая себя «реалистом в высшем смысле»⁷⁴, Ф. М. Достоевский уделяет особое внимание онейрическим состояниям героев, позволяющим изобразить «всю глубину души человеческой»⁷⁵. «Экспериментальность» его раннего творчества, в процессе которой апробируются новые художественные приемы, послужившие выработке авторской манеры письма, предопределяет **разные** формы воплощения онейрической реальности уже в первых произведениях: «Бедные люди» (1846) и «Двойник» (1846).

В «**Бедных людях**» — романе, ставшем программным для писателя, он сразу выводит интересующие нас состояния человеческой личности за пределы только психофизиологического явления. Эволюция Макара Девушкина от Переписчика к Писателю определяет качественно разнородное воплощение инобытийной сферы в тексте. В первых письмах героя мы встречаем клишированное (этикетное) словоупотребление (*«Доложу я вам, маточка моя, Варвара Алексеевна, что спал я сию ночь добрым порядком, вопреки ожиданий, чем и весьма доволен» (БЛ, 14)*) или традиционное восприятие онейрического мира как зоны смерти⁷⁶, вскрывающего страх героя перед инобытием. Процесс осознания себя в

⁷⁴ Письмо к А. Н. Майкову от 11 (23) декабря 1868 г. // Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского. СПб., 1883. С. 150.

⁷⁵ Б. Тарасов, уточняя художественную и философскую методологию Ф. М. Достоевского, замечает, что ее «можно характеризовать как пневматологию, в которой истинное значение психологических, политических, идеологических, экономических, эстетических и иных проблем раскрывается в сопоставлении с тем или иным основополагающим метафизическим образом человека, с его коренными представлениями о своей природе, ее подлинной сущности, об истоках, целях и смысле бытия». Образно комментируя слова Тарасова, Т. А. Касаткина приводит метафору: «Достоевский не интересуется падающей тенью, которая и есть психологизм, его интересует то, что эту тень отбрасывает – каким бы нереальным оно ни представлялось оку человека, сосредоточенного на игре теней». (Тарасов Б. Н. Непрочитанный Чаадаев, неслышанный Достоевский. М., 1999. С. 81; Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» М., 2004. С. 66).

⁷⁶ См. описание Макаром Девушкиным гибели Горшкова.

качестве творца сопровождается у Макара Девушкина открытием ценности онейрического мира, воспринимаемого им в качестве особой художественной формы, которая позволяет *иносказательно* выразить *выбивающуюся из сердца горячим словом* мысль:

«Там в каком-нибудь дымном углу <...> мастеровой какой-нибудь от сна пробудился; а во сне-то ему, примерно говоря, всю ночь сапоги снились, что вчера он подрезал нечаянно, как будто именно такая дрянь и должна человеку сниться! Ну да ведь он мастеровой, он сапожник: ему простительно все об одном предмете думать. <...> и не одни сапожники встают иногда так, родная моя. <...> тут же, в этом же доме, этажом выше или ниже, в позлащенных палатах, и богатейшему лицу все те же сапоги, может быть, ночью снились, то есть на другой манер сапоги, фасона другого, но все-таки сапоги; ибо в смысле-то, здесь мною подразумеваемом, маточка, все мы, родная моя, выходим немного сапожники <...>. И потому не от чего было в грош себя оценивать, испугавшись одного шума и грома!»⁷⁷ (БЛ, 89).

Закрепив за инобытием отсутствие социальных дефиниций, дающее возможность говорить о человеке вообще, Достоевский уже в следующем своем произведении «**Двойник**» создает особую сновидческую структуру, позволяющую воплотить интригу, *«которая развертывается в пределах самосознания»⁷⁸*.

С самого начала своего творчества писатель не только формирует обширное функциональное поле онейрических элементов в художественном тексте, но и экспериментирует с разными формами их

⁷⁷ Любопытна интертекстуальная параллель данного размышления Макара Девушкина с романтизированной философией сна, изложенной мечтателем Зарницким в новелле А. А. Бестужева-Марлинского «Латник» (1832): «Сон есть лучший уравниватель в жизни <...> царь и последний поденщик, богач и бедняк, одинаково проводят треть суток, первые не пользуясь своими преимуществами, последние забывая свое горе <...> счастливцев и несчастных проводят одинаково пору сна <...> воображение дарит царскими снами бедняка <...> ключ этих наслаждений моих - это перемещение сонных призраков в явную жизнь и действительных вещей в сонные мечтания» (Бестужев-Марлинский А. А. Соч. в 2-х т. Т. 1., 1981).

⁷⁸ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 116.

воплощения. Это и побудило нас дифференцировать героев по степени их принадлежности к онейрической реальности

2. Впервые подобная градация была заявлена самим Достоевским в повести «Слабое сердце» (1848), дифференцировать героев на две разные по мировоззрению и системе оценок группы: «люди инобытия (сна)» (Вася Шумков), и «люди дня» (Аркадий Иванович Нефедевич).

Несмотря на тесную дружбу и, казалось бы, полное взаимопонимание, герои оказываются едва ли не полярными личностями. Обусловленность характеров приятелей разными мирами проявляется исключительно в описаниях снов и подобных ему состояний.

Вася Шумков, несмотря на то, что в тексте ни разу не представлено не только его сна, но и пересказа сновидения, воспринимает онейрическую реальность в качестве ценностной альтернативы действительности, а свое Я как элемент в мире, без которого этого мира не было бы. Именно поэтому с процессом засыпания героя связан переход его из сферы государственного служения в частную жизнь.

Нефедевич, признавая существование только реального мира, устроенного без его нравственного усилия, не способен приобщиться к инобытию. И хотя именно с ним связано наибольшее количество упоминаний о сне, функции последнего сводятся к физиологии (отдых тела) или к дремотному состоянию, являющемуся проекцией всецельной и тотальной реальности дня: *«Аркаша, не спишь? – право, наверно не могу сказать; кажется мне, что не сплю»* (СС, 16)⁷⁹.

Развивая данную типологию в своем творчестве, Достоевский показал, что отсутствие у «людей дня» веры в устойчивость социального миропорядка⁸⁰ и своего места в нем приводит к реализации онейрического

⁷⁹Более подробно об этом см. нашу работу «Конфликт мировоззрений в повести Ф. М. Достоевского “Слабое сердце”» (Подходы к изучению текста: Материалы междунар. конф. студентов, аспирантов и молодых преподавателей. Ижевск, 2005. С. 45-49).

⁸⁰ Это порождает, в частности, беспокойство Макара Девушкина при переезде: «на новых квартирах, с новоселья, и всегда как-то не спится; и все что-то так, да не так!» (БЛ, 14) или дремотное состояние Вареньки Добросельцевой у постели больной матери: «По временам меня клонил сон, в глазах зеленело, голова шла кругом, и я каждую минуту готова была упасть от утомления, но слабые стоны матери

мира в форме **сновидения** (Фалалей [*«Село Степанчиково...»*], Нечочка Незванова, Нелли [*«Униженные и оскорбленные»*], Раскольников [*«Преступление и наказание»*], Александра Ивановна, Ипполит [*«Идиот»*], Смешной человек [*«Сон смешного человека»*]) или порождает обусловленные дневным сознанием состояния **дремы** (Мари из рассказа князя Мышкина в *«Идиоте»*, Раскольников [*«Преступление и наказание»*]), **бреда** (Ордынов [*«Хозяйка»*], Прохарчин [*«Господин Прохарчин»*]) или **грезы** (Варвара [*«Бедные люди»*], Нечочка Незванова [*«Нечочка Незванова»*] Иван Ильич Пралинский [*«Скверный анекдот»*]).

Погружение в **сон** возможно лишь при безусловном принятии его героями как сферы, диктующей свои законы⁸¹, которые безоговорочно принимают *мечтатель* (*«Белые ночи»*), *муж* в *«Как опасно предаваться честолюбивым снам»*, *Князь Мышкин* (*«Идиот»*). Акцентируя ту или иную структурную особенность сновидческой реальности, **«мнимый сон»** пытаются выстроить *Маленький герой* и *Нечочка Незванова* в одноименных произведениях, *Астафий Иванович* в *«Домовом»*, *жена Горшкова* в *«Бедных людях»*, *Князь К* и *Мозгляков* в *«Дядюшкином сне»*, *Наташа* в *«Униженных и оскорбленных»*, *Фома Фомич* в *«Селе Степанчикове...»*.

3. Приведенная выше классификация героев Ф. М. Достоевского в их отношении к реальному/ирреальному мирам актуализирует вопрос о четкой дефиниции сна как «типологического контрагента» реальности в его противопоставлении к пограничным состояниям дремы, галлюцинаторного бреда, мечты, а также сновидения.

Если обусловленность реальностью таких онейрических видений, как дрема, бред и мечтание, позволяет исследователям легко

пробуждали меня, и я вздрагивала, просыпалась на мгновение, а потом дрема опять одолевала меня. Я мучилась. Я не знаю — я не могу припомнить себе, — но какой-то страшный сон, какое-то ужасное видение посетило мою расстроенную голову в томительную минуту борьбы сна с бдением» (БЛ, 37).

⁸¹ Как сказано в повести *«Хозяйка»* перед сном Ордынова, «потом началась для него какая-то странная жизнь <...> он осужден жить в каком-то длинном, нескончаемом сне, полном странных, бесплодных тревог, борьбы и страданий» (X, 277).

отграничивать их от собственно «снов» персонажей, то оппозиция «сон — сновидение» требует особого внимания.

На нетождественность этих понятий для самого Ф. М. Достоевского указывает его письмо от 18 июля 1849 года: *«У меня по времени <...> сон очень малый, да и то со сновидениями болезненными»*⁸², — признается писатель. Научная дифференциация сна и сновидения впервые была предпринята в 1915-1916 годах З. Фрейдом, отмечавшим, что *«объединяет все сновидения <...> то, что мы при этом спим. Очевидно, видеть сновидения во время сна является душевной жизнью, которая имеет известные аналогии с таковой в состоянии бодрствования и в то же время обнаруживает резкие отличия от нее»*. *«Сновидение <...> является промежуточным состоянием между сном и бодрствованием <...>»*⁸³, — заключает исследователь. И хотя позднее определения, данные З. Фрейдом, подвергнутся критической оценке, главное останется неизменным: сон — это **состояние**⁸⁴, а сновидение — это **процесс**⁸⁵.

Продолжая размышления З. Фрейда о сне и сновидении, Б. Левин доводит эти определения до **прямой оппозиции**: по его мнению, сновидения, направленные на воплощение желания, нарушают сон, целью которого является абсолютная, нулевая точка успокоения⁸⁶. Сходную идею высказывает в 1921 году и П. Флоренский: *«Нет нужды доказывать давно доказанное: глубокий сон, самый сон, то есть сон как таковой, не сопровождается сновидениями, и лишь полусонное-полубодрственное состояние, именно граница между сном и бодрствованием, есть время, точнее сказать, время-среда возникновения сновидческих образов»*⁸⁷.

⁸² Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. в 30-ти тт. Т. 28. Кн. 1. С. 157.

⁸³ З. Фрейд. Введение в психоанализ. Лекции. М., 1989. С. 53. Примечательно, что З. Фрейд, давая такое определение сновидения, ссылается на Аристотеля, который в трактатах «О сне» и «О вещих сновидениях» одним из первых утверждал, что сновидения не «язык богов» или «странствие души», а явление, вытекающее из самой сущности человеческого духа.

⁸⁴ З. Фрейд пишет, что регрессия функций эго во время сновидений «является следствием состояния сна» (Там же. С. 54).

⁸⁵ «Будем считать сновидением то, что рассказывает видевший сон, не обращая внимания на то, что он мог забыть или изменить при воспоминании», — пишет З. Фрейд (Там же. С. 51).

⁸⁶ Lewin B. Sleep, the mouth and the dream screen // The Psychoanalytic Quarterly: 15. N-Y., 1946. P. 419-434.

⁸⁷ Флоренский П. Иконостас. М., 1995. С. 37-38.

Именно поэтому, ставя вопрос о сне и сновидении в творчестве Достоевского, мы говорим не столько о разных по объему явлениях, сколько о принципиально несхожих системах, имеющих различную внутреннюю структуру: являясь замкнутыми художественными мирами, они обладают специфической логикой, маркирующей в случае сна спациональные, а в случае сновидения — темпоральные отношения, оперируют разными объемами памяти, моделируют собственную иерархию ценностей, нормы поведения и устойчивую субъектную организацию, наконец, по-разному себя репрезентируют — все это связано прежде всего с противоположными системами мышления, лежащими в их основании.

Мышление сна и сновидения

Восприятие бессознательного сна и первобытного мышления как изоморфных способов мирозерцания оформилось в трудах К. Абрахама⁸⁸, опирающегося на психоаналитическую концепцию Фрейда — Юнга. Дальнейшее изучение мифологического сознания А. Ф. Лосевым, О. М. Фрейденом, Е. М. Мелетинским и другими исследователями не только подтвердило центральную мысль К. Абрахама о том, что *«процессы, наблюдающиеся в сновидении, имеют полную свою аналогию в мифе»*, но и позволило обозначить дифференциацию сна и сновидения относительно филогенеза: проводя параллель с распадением мифа и перетеканием его в словесную форму⁸⁹, следует рассматривать сон как **«мифологическое сознание»⁹⁰**, а сновидение как словесную

⁸⁸ Абрахам К. Сновидение и миф. Очерк коллективной психологии // Между Эдипом и Озирисом: становление психоаналитической теории мифа. Львов — Москва. 1998. С. 65-120.

⁸⁹ См. об этом, в частности, у О. М. Фрейденом «Миф и литература древности» М., 1978.

⁹⁰ В данном случае используется терминология Ю. М. Лотмана, который разделял «мифологизм» как особый феномен сознания и «миф» как специфический повествовательный текст: «Следует иметь в виду, что все известные нам тексты мифов доходят до нас как трансформации — переводы мифологического сознания на словесно-линейный язык (живой миф иконически-пространственен и знаково реализуется в действиях и панхронном бытии рисунков, в которых, как, например, в пещерных и наскальных изображениях, нет линейной заданности порядка) и на ось линейно-временного исторического сознания» (Лотман Ю. М. Феномен культуры / Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб, 2000. С. 571).

стадию функционирования «мифа» вплоть до литературного творчества⁹¹.

Именно поэтому сновидение, в отличие от сна, тесно связано с пробуждением, восстанавливающим **вербальное мышление**:

«Почему же, пробудясь от сна и совершенно войдя в действительность, вы чувствуете почти каждый раз, а иногда с необыкновенной силой впечатления, что вы оставляете вместе со сном что-то для вас неразгаданное? Вы усмехаетесь нелепости вашего сна и чувствуете в то же время, что в сплетении этих нелепостей заключается какая-то мысль, но мысль уже действительная, нечто принадлежащее к вашей настоящей жизни, нечто существующее в вашем сердце; вам как будто было сказано вашим сном что-то новое, пророческое, ожидаемое вами; впечатление ваше сильно, оно радостное или мучительное, но в чем оно заключается и что было сказано вам — всего этого вы не можете ни понять, ни припомнить» (И, 142).

Соотнесенность сна и сновидения, таким образом, сродни отношению объекта и модели — это *«отношение аналогии, подобия, но никогда не тождества»⁹²*: модель всегда воспроизводит не весь объект, а определенные его стороны, функции и состояния. Это отражается и на объеме специфического содержания этих двух сфер — **памяти**.

Если исходить из положения, что память — *«это механизм для забывания различных событий в гораздо большей степени, чем для их запоминания и закрепления»⁹³*, то следует признать, что данный механизм в сновидческом мире не работает, делая память тотальной⁹⁴: *«человек оказывается один на один с памятью о прожитой им жизни в полном*

⁹¹ См. об этом, в частности, у О. М. Фрейденберг «Миф и литература древности» (М., 1978) и Е. М. Мелетинского «О литературных архетипах» (М., 1994).

⁹² Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике //Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 46.

⁹³ Карасев Л. Метафизика сна //Сон — семиотическое окно. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.136.

⁹⁴ Память, становясь единственной реальностью, является доминирующей структурой сна: «именно памяти, а не «Я» принадлежит во сне **главная роль**: память приказывает, настаивает, подсказывает, запрещает, искушает», — пишет Л. Карасев (Там же. С.130).

объеме и без какой-либо цензуры» (с. 129). Сон становится сферой, наделяющей акты человеческой жизни бытием, вечным пребыванием, в противовес дневной тенденции считать прошлое безвозвратно ушедшим:

«Он видел, как все, начиная с детских, неясных грез его, все мысли и мечты его, все, что он выжил жизнью, все, что вычитал в книгах, все, об чем уже и забыл давно, все одушевлялось, все складывалось, воплощалось, вставало перед ним в колоссальных формах и образах, ходило, роилось кругом него; видел, как раскидывались перед ним волшебные, роскошные сады, как слагались и разрушались в глазах его целые города, как целые кладбища высылали ему своих мертвецов, которые начинали жить сизнова, как приходили, рождались и отживали в глазах его целые племена и народы, как воплощалась, наконец, теперь, вокруг болезненного одра его, каждая мысль его, каждая бесплотная греза, воплощалась почти в миг зарождения <...>» (X, 281).

Подобная креативность памяти **сна** направлена прежде всего на активизацию знакового материала, вносящего серьезные коррективы в миф о нашем прошлом⁹⁵, что было отмечено Ф. М. Достоевским в фельетоне «Как опасно предаваться честолюбивым снам» (1846): *«Сон причудлив и странно жесток. Часто после великолепной перспективы всего, чем со временем должна увенчаться благонамеренность, человеку, как бы он ни был добродетелен, вдруг, ни с того, ни с сего, что-нибудь такое присниться, чего он никак не может пропустить, не закричав тотчас же, что он в штрафах и под судом не бывал и никаких мыслей, противных правилам нравственности, в душе своей не питал»⁹⁶ (ЧС, 325).*

⁹⁵ Сон — это время, когда «Я» человека «вступает в спор с прожитым прошлым во всем его потрясающем воображение многообразии и отчетливости. Каждую ночь мы бьемся с памятью (то есть со своим прошлым «Я») за право считать себя теми, кем себя считаем» (Карасев Л. Указ. соч. С.131).

⁹⁶ Об этой «страшной» стороне сна писал А. Бем: «Сон обнажает человека, дает часто выход его самым низким страстям, которые наяву контролируются его сознанием. «Духи наших инстинктов и влечений, глубоко скрытые в нас, поднимаются в полночь нашего сна и, воплотившись в образы, ведут перед нами свой хоровод. Сон ужасающе глубоко освещает скрытые в нас Авгиевы конюшни, и мы видим ночью бродящих на свободе шакалов и гиен, которых днем разум держит на цепи, и чем морально, прибавим, сознательно морально, то есть процессом внутренней работы сознания, выше человек, тем глубже

Сновидение, являясь вторичной обработкой информации, обладает избирательностью, в результате чего, по мнению Л. Карасева, вместо реального прошлого во всем многообразии его подробностей, в том числе и негативных, в памяти создается миф о прошлом. *«Иначе говоря,— пишет исследователь,— идет отбор событий и подсознательная их подгонка под удовлетворяющую нашу личностную самодостаточность схему»*⁹⁷. Обозначая способность Достоевского *«определять оттенки и степени бессознательного»*, В. Д. Днепров говорит по поводу сна Подростка о Екатерине Николаевне: *«привидевшееся в ужасном сне изгонялось из сознания. Оно как бы исчезало. И все же исчезало то, что ведомо. Оно отбрасывалось в бессознательное другого порядка, другой степени»*⁹⁸.

Если сновидение создает миф о прошлом, то пространство **мечты** развернуто в потенциальное будущее и базируется исключительно на культурных концептах, освоенных личностью: *«И как не завлечься было мне до забвения настоящего, почти до отчуждения действительности, когда передо мной в каждой книге, прочитанной мною, воплощались законы той же судьбы, тот же дух приключений, который царил над жизнью человека»* (НН, 234), — проговорит Неточка Незванова.

Максимальной редукции категория памяти достигает в **бредовом состоянии**, обусловленном болезнью тела и выводящем героя на уровень биологического существования:

«открылся у бедного бред, жар впал он в беспмятство» (ГП, 258),
«Известно, что припадки эпилепсии, собственно сама падучая, приходят мгновенно. В это мгновение вдруг чрезвычайно искажается

загнаны внутрь его инстинкты, его влечения. Сон мстит нам за дневную чистоту» //Бем А. Л. Сновтворчество...С. 41.

⁹⁷ Карасев Л. Указ. соч. С. 137. Л. Карасев дифференцирует человека дневного и ночного в их отношении к тотальной памяти: «Человек дневной подобен тому, кто бродит у дверей сокровищницы, зная, что там хранятся несметные богатства, но не видя перед собой ничего, кроме запертой двери. Человек ночной — это тот, кто открыл дверь, вошел внутрь сокровищницы и видит все, но видит, не понимая, не оценивая то, что перед ним лежит. «Сторож ума» бездействует, и человек сливается с окружающим его знаковым многообразием. Человек видит свое прошлое и одновременно как бы не видит его: он получает в свое распоряжение знание о прошлом, но лишается возможности со-знать его» //Карасев Л. Указ. соч. С.131.

⁹⁸ Днепров В. Д. Идеи, страсти, поступки. Из художественного опыта Достоевского. Л., 1978. С. 65.

лицо, особенно взгляд. Конвульсии и судороги овладевают всем телом и всеми чертами лица. Страшный, невообразимый и ни на что не похожий вопль вырывается из груди; в этом вопле вдруг исчезает как бы все человеческое <...>. Представляется даже, что кричит как бы кто-то другой, находящийся внутри этого человека <...> вид человека в падучей производит решительный и невыносимый ужас, имеющий в себе даже нечто мистическое» (И, 195).

Итак, сон восстанавливает генетическую память мира (мифологическое мышление), сновидение — сознательную память человека (вербальное мышление), мечта — актуальный для личности слой культуры («культурное» мышление), бред выводит существование субъекта за пределы нормы и лишает его личностного статуса («патологическое» мышление).

Изначально разные логические системы, лежащие в основании онейрических видений, продуцируют принципиально отличные модели презентации этих сфер в художественных текстах, наиболее показательные из которых: сон как видение мира и сновидение как рассказывание о нем.

Сон как видение мира

Подчинение сну требует от героев признания новой личностной позиции, связанной прежде всего с отказом от культурных механизмов нормирования поведения⁹⁹ и с возрождением «дологического мышления» (термин О. М. Фрейденаберг), продуцирующего особую модель мира, категории которой мы и рассмотрим.

⁹⁹ «Сны, — скажет Смешной человек, — кажется, стремится не рассудок, а желание, не голова, а сердце, а между тем какие хитрейшие вещи проделывал иногда мой рассудок во сне! Между тем с ним происходят во сне вещи совсем непостижимые. Мой брат, например, умер пять лет назад. Я иногда его вижу во сне: он принимает участие в моих делах, мы очень заинтересованы, а между тем я ведь вполне, во все продолжение сна, знаю и помню, что брат мой помер и схоронен. Как же я не дивлюсь тому, что он хоть и мертвый, а все-таки тут подле меня и со мной хлопочет? Почему разум мой совершенно допускает все это?» (ССЧ, 109).

ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ

Вопреки дневному космосу, сон маркирует не темпоральные, а спациальные отношения¹⁰⁰, что обуславливает особый тип текстов-снов¹⁰¹. Пространство в таких произведениях функционирует одновременно в двух плоскостях: являясь естественной формой существования мира, оно само становится текстом, то есть может быть понято как определенное сообщение¹⁰². Из этих аспектов отношений пространства и сна вытекает возможность пространственного структурирования понятий, которые сами по себе не имеют такой природы¹⁰³.

Рассматривая специфику пространства как формы сновидческого мира, следует оговориться, что каждая эпоха порождает определенные способы его передачи — это не только акт самоидентификации культуры, но и способ коммуникации с воспринимающим¹⁰⁴. Восстанавливая в памяти спящего архаическую модель мира¹⁰⁵, сон, безусловно,

¹⁰⁰ Вадим Руднев очень точно определяет место спациальных отношений в сновидческой картине мира: «пространство является наиболее маркированной характеристикой сновидения» (Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М., 2000. С. 207).

¹⁰¹ В письме к Л. Л. Фиалковой (от 15 июля 1983) Ю. М. Лотман отметил: «Постановка пространственных и временных моделирований в один ряд сама по себе спорна и принадлежит XX веку (эпохе теории относительности). Для Бахтина как человека модернистской культуры существует, как и для Эйнштейна, тоже модерниста, хронотоп — время как четвертое измерение. Но для Гоголя — более широко — для средневековой культуры пространство гораздо более универсально. Время началось с грехопадения и кончится трубой архангела, а подлинное пространство вечно (пространство платоновских идей, а не его тень в материальном мире)» (Лотман Ю. М. Письма 1940 -1993 / Сост. Б. Ф. Егоров. М., 1997. С. 719).

¹⁰² Петербург в «Белых ночах» является как фоном происходящих событий, так и непосредственным их участником.

¹⁰³ См. об этом: Лотман Ю. М. Миф-имя-культура (Совместно с Б. А. Успенским) //Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 531. Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. М., 1965; Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1976; Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1972; Топоров В. Н. Пространство и текст //Текст: семантика и структура. М., 1983.

¹⁰⁴ «Привыкнув к определенному способу, вжившись в него, зритель лучше понимает художника, как бы не замечает геометрических ошибок, воспринимая их как норму» //Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., 2001. С. 26.

¹⁰⁵ В своих произведениях Достоевский не раз акцентирует эту особенность, отождествляя онейрическую реальность с тридцатым царством: например, при описании пробуждения Голядкина в повести «Двойник»: «...господин Голядкин никаким уже образом не мог более сомневаться, что он находится не в тридцатом царстве каком-нибудь, а в городе Петербурге» (Д, 109), или при характеристике мечтателя в «Белых ночах»: «<...> выживается как будто совсем другая жизнь, непохожая на ту, которая возле нас кипит, а такая, которая может быть в тридцатом неведомом царстве, а не у нас, в наше серьезное - пресерьезное время» (БН, 112).

демонстрирует особое, лишь этой модели присущее понимание данной категории.

1. Первой характерной чертой сновидческого пространства следует назвать **субъективность**¹⁰⁶, которая порождает **антропоморфность**¹⁰⁷ пространства в текстах-снах¹⁰⁸:

«снег, дождь и все то, чему даже имени не бывает, когда разыграется вьюга и хмара под петербургским ноябрьским небом, разом, вдруг атаковали и без того убитого несчастиями господина Голядкина, не давая ему ни малейшей пощады и отдыха, пронимая его до костей, залепляя глаза, продувая со всех сторон, сбивая с пути и с последнего толка, <...> все это разом опрокинулось на господина Голядкина, как бы нарочно сообщаясь и согласясь со всеми врагами его отработать ему денек, вечерок и ночку на славу» (Д, 138)

ИЛИ:

«мне (мечтателю — ИФ) тоже и дома знакомы. Когда я иду, каждый как будто забегают вперед меня на улицу, глядит на меня во все окна и чуть не говорит: “Здравствуйте; как ваше здоровье? И я, слава богу, здоров, а ко мне в мае месяце прибавят этаж”» (БН, 103).

«Природа» как дикая, так и культурная выступает здесь не в качестве самостоятельного объекта, а как язык описания, что порождает

¹⁰⁶ «Сновидение — это внутренний объект, оставляемый сновидцем для себя, он использует лежащий в основе сна солипсизм в своих собственных интересах: это его собственная вещь, она принадлежит ему, он выкладывает вокруг нее свои ассоциативные камешки не для того, чтобы показать путь, а чтобы очертить свою территорию», — пишет Понталис (Понталис Ж.-Б. Сновидение как объект / Современная теория сновидений. М., 1998. С. 172-173).

¹⁰⁷ «В архаической модели мира пространство оживотворено, одухотворено и качественно разнородно» // Топоров В. Н. Пространство / Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт.. Т. 2. С. 340.

¹⁰⁸ Впервые эта особенность визуального восприятия и описания действительности у Ф. М. Достоевского была выявлена Д. Мережковским, который отметил, что предмет в текстах описывается не сам по себе, а только в той мере, в какой это нужно для объяснения чувств героя при его созерцании: акцент переносится с самого изображения на то, как его воспринимают герои и чем оно для них является. См.: Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский. М., 1996.

ее принципиальную «психологичность», «метафоричность»¹⁰⁹ и «мифологичность», отмечаемую многими учеными¹¹⁰.

2. В подобном перцептивном пространстве сна не происходит дистанцированности наблюдателя от объекта, что порождает феномен «бесперспективного зрения» (термин М.М. Бахтина)¹¹¹: пространство сна — это максимально **близкое** пространство, куда доступ крайне затруднен¹¹², это видение «*обратной стороной сетчатки*»¹¹³ или «*зрение мозгом*»:

«Я лежала как будто в забытии, но сон не смыкал глаз моих. Едва я заводила их, как тотчас просыпалась и вздрагивала от каких-то ужасных видений» (НН, 183).

«Выворачивание глаз» во сне не метафора, а физиологический процесс¹¹⁴, сопровождающийся филогенетическим регрессом к

¹⁰⁹ «“Пейзажные зарисовки” — “ремарки” (Н. Чирков) у Достоевского кратки, лаконичны, поскольку наиболее важным является **впечатление** от восприятия природы, от ее созерцания <...>», «оригинальность пейзажа у Достоевского проявляется в том, что он “растворен” в виде небольших вкраплений в текстах художественных произведений» (Щенникова Л. П. Пейзаж // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С.189-190); «на все пять романов развернутых описаний природы наберется меньше десятка <...>, причем даже из них большинство не изображаются непосредственно, но являются героям во сне или в устном описании. При этом многие из них заимствованы Достоевским у других писателей или художников <...>» (Криницын А. Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001. С.171). В свете рассматриваемой нами проблемы, одна из наиболее принципиальных причин подобной редукции внешнего мира обозначается Ипполитом, характеризующим жилище Rogozina: «такая полная непосредственная жизнь, которую он живет, слишком полна сама по себе, чтобы нуждаться в обстановке» (И, 94).

¹¹⁰ См., в частности: Никольский Ю. Тургенев и Достоевский. София. 1921; Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 116-143; Анциферов Н. П. Петербург Достоевского. СПб., 1923; Кирпотин В. Я. Молодой Достоевский. М., 1947. С. 326-376; Чичерин А. В. Поэтический строй языка в романах Достоевского // Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959. Список исследователей, обративших внимание на роль пейзажа в текстах Ф. М. Достоевского, далеко не исчерпывается представленным перечислением имен да и не входит в наши задачи — мы обозначили лишь те работы, концепции которых нам наиболее близки.

¹¹¹ «Когда <...> мы имеем дело с «видениями» (самого разного толка: сновидениями, галлюцинациями, воспоминаниями), метафорическое, несуществующее пространство их манифестации почти неизбежно принимает форму глаза. Видение почти неотвратимо помещается внутрь глаза даже тогда, когда оно исключает зрение» // Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001. С.153.

¹¹² «“Здесь” — вообще не видимо. Здесь — это “слепое пятно” всей панорамы. <...> “Здесь” смотрящего вовсе не является оптической реальностью. “Здесь” в противоположность “там” — это мое здесь. Видимое же, напротив, <...> не мое» // Straus Erwin W. Psychiatry and Philosophy. — In: Psychiatry and Philosophy. Ed. By Maurice Natanson. New York, springer-Verlag, 1969, p. 27.

¹¹³ «Глаз <...> приобретает двойную функцию — аппарата зрения и темной комнаты проекций образов из глубины сознания, прежде всего памяти <...> Сетчатка же преобразуется в двухстороннюю мембрану, получающую изображение и снаружи и изнутри» // Ямпольский М. Указ. соч. С.153.

¹¹⁴ Этот процесс получил название симптома Бабинского — «особо следует отметить иннервацию глазных мышц во сне; глаза вывернуты вверх и наружу. Физиологи утверждают, что это возвращение к

архаическому восприятию мира. Для Ф. М. Достоевского именно описание глаз и взгляда является одним из основных критериев определения места героя по отношению к сну – яви. Так, например, пограничное состояние маркируется «подслеповатостью» («Двойник»), или фиксируется «беглый, мутный и чего-то ищущий взгляд» («Господин Прохарчин»), «проснулся и вполглаза посмотрел» или «он поминутно вздрагивал, метался на постели и на мгновение открывал глаза» («Слабое сердце»). Сновидцы Достоевского обладают специфическим **внутренним** зрением, превращающим их в объекты собственного созерцания¹¹⁵ и порождающим, вследствие этого, мотив внешней слепоты. Так, у мечтателя из «Белых ночей» «вывернутое лицо» (БН, 112):

*«Когда я говорю — смотрит, так я лгу: он **не смотрит, но созерцает** как-то безотчетно, как будто усталый или занятый в то же время каким-нибудь другим, более интересным предметом, так что разве только мельком, почти невольно, может уделить время на все окружающее. <...> Посмотрите на него сбоку, Настенька: вы тотчас увидите, что радостное чувство уже счастливо подействовало на его слабые нервы и болезненно раздраженную фантазию. Вот он об чем-то задумался... Вы думаете об обеде? о сегодняшнем вечере? На что он так смотрит? На этого господина солидной наружности, который так картинно поклонился даме, прокатившейся мимо него на резвых конях в блестящей карете? Нет, Настенька, что ему теперь до всей этой мелочи! Он теперь уже богат своею собственною жизнью; он как-то вдруг стал богатым, и*

положению глаз животных, не обладающих бинокулярным зрением (как, например, рыбы)» // Ferenczi Sandor. Thalassa: A Theory of Genitality. New York, The Psychoanalytik Quarterly, 1938, p. 76.

¹¹⁵ Одним из первых, по мнению М. Мамардашвили, это отметил Платон, поясняя, что такое мышление: «Он (Платон — ИФ) говорит, в общем-то, все, что мы видим — не мышление. Мышление — это когда повернуты глаза души; то есть когда наши, реальные глаза смотрят на то же самое и они те же самые, что у всех, но что-то можно увидеть ими, не бегая вокруг предмета и не разглядывая его, а повернув глаза души» (Мамардашвили М. Лекции по античной философии. М., 1999. С. 22).

прощальный луч потухающего солнца не напрасно так весело сверкнул перед ним и вызвал из согретого сердца целый рой впечатлений. Теперь он едва замечает ту дорогу, на которой прежде самая мелкая мелочь могла поразить его» (БН, 114),

а Маленький герой, притворяясь спящим, особое внимание уделяет именно положению своих глаз:

«закрыл глаза, будто меня одолевал сон», «я уже перехватил ее взгляд и крепко закрыл глаза, притворяясь спящим»,

«ни за что в мире я бы не взглянул теперь ей прямо в лицо»,

«не помню, сколько времени пролежал я, закрыв глаза», «ресницы мои задрожали, но я удержался и не открыл глаз»,

«я слабо вскрикнул, открыл глаза, но тотчас же на них упал вчерашний газовый платочек ее» (МГ, 294-295).

Но если у данных героев контакт с действительностью потенциально возможен, то для Князя К из «Дядюшкиного сна», являющегося метафорой сна как такового, это не возможно по определению: *«в глазу его стеклышко, в том самом глазу, который и без того стеклянный» (ДС, 292).*

3. Приближение к близкому и утрата спящим всех культурных дефиниций¹¹⁶ предполагает непростую топологическую редукцию к первичному способу передачи пространства: **«обратной перспективе»¹¹⁷**.

Так, анализируя образ рассказчика в «Двойнике», М. М. Бахтин замечает, что *«рассказчик словно прикован к своему герою, не может отойти от*

¹¹⁶ Можно предположить, что построение текстов-снов по принципу обратной перспективы, помимо целого ряда имманентных смыслов, несет для Ф. М. Достоевского и сугубо творческие задачи: научение читателя «естественному» взгляду на мир, который моделируется и в «словесных иконах», свойственных более поздним романам писателя. О роли «словесных икон» в романах «Великого пятикнижия» Ф. М. Достоевского писала, в частности, Т. Касаткина, отмечая, что «эти иконы концентрируют в себе самую глубинную проблематику каждого романа, роман сходится к иконе как к своему зримому разрешению, выводя читателя (...) из самого крошечного мрака» //Касаткина Т. Прототип словесных икон в романах Достоевского /Достоевский и мировая культура: Альманах. №12, М., 1999. С. 18-29.

¹¹⁷ «О первичности “обратной перспективы” говорит не столько тот факт, что она распространена в изобразительном искусстве разных стран и народов, сколько то, что «рисунки детей в отношении неперспективности, и именно обратной перспективы, живо напоминают рисунки средневековые <...> и только с утерей непосредственного отношения к миру дети утрачивают обратную перспективу и подчиняются напетой им схеме» //Флоренский П. Обратная перспектива /Флоренский П. У водоразделов мысли. Т. 2, М., 1990. С. 61.

него на должную дистанцию, чтобы дать резюмирующий и цельный образ его поступков и действий». По мнению ученого, обобщающий образ лежит вне кругозора самого героя, так как предполагает устойчивую позицию вовне. Именно этой позиции не обладает рассказчик, «у него нет необходимой перспективы для художественно завершающего охвата образа героя и его поступков в целом»¹¹⁸. Рассказ Достоевского, таким образом, это рассказ без перспективы, делает выводы М. М. Бахтин.

Обратная перспектива в текстах-снах задает специфическую позицию наблюдателя как суммирование внутренней точки зрения художника и внешней — зрителя. Именно так мечтатель в «Белых ночах» описывает процесс переезда петербургских жителей на дачу:

«все поднялось и поехало, все переселялось целыми караванами на дачу; казалось, весь Петербург грозил обратиться в пустыню, так что, наконец, мне стало стыдно, обидно и грустно; мне решительно некуда и незачем было ехать на дачу» (БН, 104),—

задавая модальные операторы «здесь» («там, где и говорящий») и «там» («не там же, где и говорящий»)¹¹⁹. Но одновременно происходит переворачивание обозначенного направления движения, а вместе с ним и взгляда, при внешней недвижности наблюдателя:

«я уже сделал-таки успехи в своем новом, особенном роде открытий, что уже мог безошибочно, по одному виду, обозначить, на какой кто даче живет. Обитатели Каменного и Аптекарского островов или Петергофской дороги отличались изученным изяществом приемов, щегольскими летними костюмами и прекрасными экипажами, в которых они приехали в город» (БН, 104).

¹¹⁸ Бахтин М. М. Указ. соч. С.128.

¹¹⁹ См. у В. Руднева «объект находится “здесь” в том случае, когда он находится в пределах сенсорной достижимости, и находится “там”, когда он находится за пределами или на границе сенсорной достижимости <...> Будем считать границей сенсорной достижимости такую ситуацию, когда объект может быть воспринят только одним органом чувств, например, его можно видеть, но не слышать» (Руднев В. Указ. соч. С. 105-107).

Возможность разнофокусного зрения, передающего объект с разных ракурсов¹²⁰, отчасти объясняет наличие двух солнц в Петербурге:

«есть в Петербурге довольно странные уголки. В эти места как будто не заглядывает то же солнце, которое светит для всех петербургских людей, а заглядывает какое-то другое, новое, как будто нарочно заказанное для этих углов, и светит на все иным, особенным светом»¹²¹ (БН, 18)

или «сверхзнание» героя:

«В сторонке, прислонившись к перилам канала, стояла женщина; облокотившись на решетку, она, по-видимому, очень внимательно смотрела на мутную воду канала. Она была одета в премиленькой желтой шляпке и в кокетливой черной мантильке. “Это непременно девушка, и непременно брюнетка”, — подумал я» (БН, 105).

Такая несвойственная прямой перспективе подвижность наблюдателя¹²² моделирует пространство «как “склеенное” из отдельных кусочков», что приводит к наложению внутреннего и внешнего пространства, центра и периферии:

«Я пришел назад в город очень поздно, и уже пробило десять часов, когда я стал подходить к квартире. Дорога моя шла по набережной канала, на которой в этот час не встретишь живой души. Правда, я живу в отдаленнейшей части города» (БН, 105)¹²³.

¹²⁰ «В восприятии зрительный образ не созерцается с одной точки зрения, но по существу зрения есть образ многоцентричной перспективы <...> мы должны признать сходство всякого зрительного образа с иконными палатами» //Флоренский П. Обратная перспектива... С. 100.

¹²¹ Мотив двух солнц, повторяющийся в «Подростке» Ф. М. Достоевского, Т. А. Касаткина интерпретирует сходным образом: «Ключевой момент смены отношения Аркадия к «лучу заходящего солнца» сводит два образа солнца в романе «лицом к лицу», наглядно демонстрируя, что из себя представляют светила, освещающие два **разноприродных бытия**» (Касаткина Т. А. Два образа солнца в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» /Касаткина Т. А. О творческой природе слова... С. 438).

¹²² «Мир понимается как единая, нерасторжимая и непроницаемая сеть канто-эвклидовских отношений, имеющих средоточие в Я созерцателя мира, но так, чтобы Я было само бездейственным и зеркальным, неким мнимым фокусом мира» //Флоренский П. Обратная перспектива ... С. 93.

¹²³ Сходные характеристики внешнего пространства, «данного в бредовом видении героя», отмечает В. Н. Топоров, анализируя «Господина Прохарчина»: «пространство крайне ненадежно, опасно,

Особенности зрения развивают у сновидца пространственное мышление, порождающее на уровне стиля преобладание «*моторных образов* <...> и регистрацию движений независимо от их повторяемости»¹²⁴, а на уровне структуры — легкость его перемещения из одной географической точки в другую.

Порождаемая нестабильность пространственной рамки текста-сна достигается, отчасти, внутренней позицией наблюдателя, благодаря которой места дематериализуются, наскальзывая друг на друга. Так, в «Белых ночах» разрушается изначально заданная граница между Петербургом и дачей:

«поразила природа меня, полубольного горожанина, чуть не задохнувшегося в городских стенах» (БН, 104) —

за счет перенесения признаков культурного на природное, которому приписывается множественность, перенаселенность:

«воза и лодки удесятерились, усотерялись в глазах моих; казалось, все поднялось и поехало, все переселялось целыми караванами на дачу» (БН, 104) —

и наоборот: перенос признаков природного на культурное:

«Весь Петербург грозил обратиться в пустыню» (БН, 104)¹²⁵.

При отсутствии физической дистанции локусы в этом в тексте-сне отграничиваются лишь своей субстанциональной индивидуальностью, что порождает закрепленность героев за культурно маркированным пространством¹²⁶. Например, обращает на себя внимание

беспокойно <...> Это пространство <...> не имеет отчетливого членения, его части можно как-то охарактеризовать, лишь оказавшись в них; никакое предсказание о соседнем участке не может считаться достоверным» (Топоров В. Н. «Господин Прохарчин»...С. 151).

¹²⁴ Виноградов В. В. К морфологии натурального стиля: Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник». М., 1967. С. 249.

¹²⁵ Т. А. Касаткина, анализируя смысловое поле слова «природа» в творчестве Ф. М. Достоевского, обозначает метафизическое слияние природы и города: «Характерно, что и городу (“фабрике”) тоже находится место в Саду, город и Сад “в конце концов” сочетаются у Достоевского в каком-то новом единстве, что напоминает нам о грядущем Городе, Новом Иерусалиме».(Касаткина Т. А. Указ. соч. С. 370).

¹²⁶ Эта особенность поэтики позволила В. Шкловскому говорить о драматичности произведений Достоевского: «в любой пьесе мы видим <...> передачу реплик от героя к герою. Особенно это характерно для Достоевского, хотя Достоевский и не писал пьесы. У него реплики разверстаны между

обусловленность мироотношения мечтателя Петербургом, Настеньки — Италией (уже – Венецией)¹²⁷, а ее жениха — «заезжего молодого человека» — Москвой: «Ровно год тому назад, в мае месяце, жилец к нам приходит и говорит бабушке, что он выхлопотал здесь совсем свое дело и что должно ему опять уехать на год в Москву»¹²⁸ (БН, 124).

Следует оговориться, что если Петербург и Москва заявлены вербально, то Италия (Венеция) представлена в тексте на ассоциативном уровне и рассматривается в качестве города-мечты, где только и возможно человеческое счастье:

«И этот странный, прадедовский дом, в котором жила она столько времени уединенно и грустно, со старым, угрюмым мужем, вечно молчаливым и желчным, пугавшим их, робких, как детей, уныло и боязливо таивших друг от друга любовь свою? Как они мучались, как боялись они, как невинна, чиста была их любовь <...>! И боже мой, неужели не ее встретил он потом, далеко от берегов своей родины, под чужим небом, полуденным, жарким, в дивном вечном городе, в блеске бала, при громе музыки, в палатце (непрерменно в палатце), потонувшем в море огней, на этом балконе, увитом миртом и розами, где она, узнав его, так поспешно сняла свою маску и, прошептав: “Я свободна”, задрожав, бросилась в его объятия, и,

говорящими, а для того, чтобы говорящие не путали друг друга, Достоевский ремаркировал их места. Герои у него разведены пространственно, потому что не охарактеризованы» (Шкловский В. Гамбургский счет, Л., 1928. С. 105).

¹²⁷ «Для писателей предшествующего периода (до XX века — ИФ) Венеция, даже значимая сама по себе, устойчиво существовала как оригинальная, но не вычлененная метафизически составная либо обширного европейского, либо общего итальянского контекста», — замечает Н. Е. Меднис в работе «Венеция в русской литературе» (Новосибирск, 1999. С. 28).

¹²⁸ Истоки подобного построения сна видятся нами в структуре мифологического универсума: «в мире мифологических текстов, в силу пространственно-топологических законов его построения <...>, между расположениями небесных тел и частями тела человека <...> устанавливаются отношения эквивалентности. Это приводит к созданию элементарно-семиотической ситуации <...>. Поскольку микрокосм внутреннего мира человека и макрокосм окружающей его вселенной отождествляются, любое повествование о внешних событиях может восприниматься как имеющее интимно-личностное отношение к любому из аудитории. Миф всегда говорит обо мне» (Лотман Ю. М. Миф — имя — культура ... С. 226).

вскрикнув от восторга, прижавшись друг к другу, они в один миг забыли и горе, и разлуку, и все мучения»¹²⁹ (БН, 117).

АМОРФНОСТЬ ВРЕМЕНИ

1. Взаимоналожение пространств в тексте-сне обеспечивается за счет специфического отсутствия временной протяженности¹³⁰, которая в романе «Белые ночи» вербализирована:

«Я ходил много и долго, так что уже успел, по своему обыкновению, забыть, где я, как вдруг очутился у заставы. Вмиг мне стало весело <...>» (БН, 104);

«Вдруг, не сказав никому ни слова, мой господин срывается с места»¹³¹ (БН, 106).

Рассматривая темпоральные отношения в сновидческой картине мира, следует говорить об их мифологической нерасторжимости с категорией пространственности: *«любое полноценное описание пространства первобытным или архаичным сознанием предполагает определение “здесь-теперь”, а не просто “здесь”»¹³².*

¹²⁹ И хотя город дан Ф. М. Достоевскому в 1848 году лишь в предощущении (образ эмпирической Венеции войдет в сознание писателя лишь в 1869 году), в тексте заявлены не только основные каннотативные элементы его образа: инаковость («чужой»), вневременность, блеск, палатца, балкон, маска, отсылающая к идее карнавала, — но и обозначен основной модус его восприятия. См. подробнее: Меднис Н. Е. Указ. соч. 323-324.

¹³⁰ Данную временную особенность произведений Ф. М. Достоевского, отмечаемую многими учеными, В. Н. Топоров трактует следующим образом: «<...> у Достоевского есть тенденция к минимализации времени перехода <...>; время получает необыкновенную скорость, счет идет только на мгновения, чтобы потом исчезнуть вовсе, отложившись в структурных признаках пространства-сцены. Отсюда — впечатление судорожности, неравномерности, издерганности основных элементов романной структуры, заставляющее вспомнить ранние кинематографические опыты» (Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского... С. 197-198). Д. С. Лихачев взглянул на эту особенность с другой точки зрения: «Достоевский “эмансипирует” время, как он эмансипирует героев своих романов, как он эмансипирует даже рассказчиков. Он стремится предоставить им действовать самим, как бы независимо от автора. Так же точно он хочет предоставить течению времени свободу от своих собственных представлений о времени. Поэтому события так часто совершаются у Достоевского “вдруг”, “как-то вдруг”, “в эту минуту” — внезапно не только для персонажей, но как бы и для него самого. Время течет быстро, и автор не успевает за ним угнаться. Время тем самым становится независимым от автора, оно “независимо” движется; события текут как бы без связи. Эта связь осознается рассказчиком только потом» (Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени //Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 308). Все вышеизложенное, хотя и писалось по другому поводу, легко прочитывается в свете заданной нами проблемы.

¹³¹ По подсчетам В. Топорова в «Белых ночах» встречается до 30 подобных случаев //Топоров В. Н. Указ. соч. С. 214.

¹³² Топоров В. Н. Пространство //Мифы народов мира... С. 340.

В романе «Белые ночи» граница между временем и пространством стерта на лексическом уровне:

«выживается как будто совсем другая жизнь, непохожая на ту, которая возле нас кипит, а такая, которая может быть в тридесятom неведомом царстве, а не у нас, в наше серьезное — пресерьезное время» (БН, 112);

«Какое сырое, скучное время!» (о дождливой петербургской ночи) (БН, 127).

Язык пространственных отношений, согласно концепции П. А. Флоренского, определяет особую трансцендентную меру времени в текстах-снах: *«“Мало спалось, да много виделось” — такова сжатая формула этой сгущенности сновидческих образов <...> за короткое, по внешнему измерению со стороны, время можно пережить во сне часы, месяцы, даже годы, а при некоторых особых обстоятельствах — века и тысячелетия <...> спящий, замыкаясь от внешнего видимого мира и переходя сознанием в другую систему, и меру времени, приобретает новую, в силу чего время, сравнительно со временем покинутой им системы, протекает с невероятной быстротой»¹³³.*

Князь Мышкин, описывая наступление эпилептического припадка, вербализирует эту особенность временной парадигмы онейрических состояний:

«<...> в этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что времени больше не будет. <...> Вероятно, <...> это та же самая секунда, в которую не успел пролиться опрокинувшийся кувшин с водой эпилептика Магомета, успевшего, однако, в ту самую секунду обозреть все жилища аллаховы» (И, 241).

Менее четко об отсутствии временных границ говорит и мечтатель в «Белых ночах»:

¹³³ Флоренский П. Иконостас. М., 1995. С. 37.

«теперь <...> когда мы сошлись опять после такой долгой разлуки, — потому что я вас давно уже знал, Настенька, потому что я уже давно кого-то искал, а это знак, что я искал именно вас и что нам было суждено теперь свидеться» (БН, 112)¹³⁴.

Таким образом, мы наблюдаем аморфное время — **застывшее настоящее**: «утраченное время» сна оказывается противоположностью текучего времени — **вневременностью**¹³⁵, вечностью:

«Как будто время для меня остановилось, как будто одно ощущение, одно чувство должно было остаться с этого времени во мне навечно, как будто одна минута должна была продолжаться целую вечность, и словно вся жизнь остановилась для меня <...>» (БН, 129).

2. «"Обобщающее" течение времени»¹³⁶ в тексте-сне порождает постоянное нарушение временных границ:

*«С самого утра меня стала мучить какая-то удивительная тоска. Мне вдруг показалось, что меня, одинокого, все покидают и что все от меня отступают <...>. Мне страшно стало оставаться одному, и **целых три дня** я бродил по городу в глубокой тоске, решительно не понимая, что со мной делается. <...> Наконец, я*

¹³⁴ В подтексте данной цитаты — высказывание Августина о существовании трех времен: «Если и будущее, и прошлое существуют, я хочу знать, где они. Если мне еще не по силам это знание, то все же я знаю, что, где бы они ни были, они там не прошлое и будущее, а настоящее. Если и там будущее есть будущее, то его там еще нет; если прошлое и там прошлое, его там уже нет. Где бы, следовательно, они не были, каковы бы ни были, но они существуют только как настоящее. Настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего, которые существуют только в нашей душе» (Блаженного Августина Епископа Ионийского «Исповедь» //Памятники Византийской культуры. С. 234). В этом замечании заложен «мифологический» или, точнее, «средневековый» характер, хронотоп же Средневековья «превосходно ориентирован в пространство» и позволяет человеку того времени считать, что «прошедшее, настоящее и будущее расположены как бы в одной плоскости, в известном смысле «одновременны» //Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 78.

¹³⁵ Этот принцип в последнее время отчетливо ощущается исследователями Достоевского как стилиобразующий. Вот, например, как пишет об этом И. Ахундова: «Место действия в его романах всегда выписано с предельной документальностью, достоверностью, с реальной обстановкой почти всегда точно указанного времени, но в реальном пространстве и времени — не рядом, не над ним, а именно «в» — в каждой детали, в каждом образе живет вечное <...>. Существование такого текущего и вечного пластов в одной пространственно-временной точке сюжета буквально пронизывает целостность произведений Достоевского, организуя их стиливое единство» (Ахундова И. Р. Проблема художественного пространства в творчестве Ф. М. Достоевского (контекст литературы и фольклора). Дисс...канд. филолог. наук. М., 1998. С. 139).

¹³⁶ Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 304.

только сегодня поутру догадался, в чем дело. Э! Да ведь они от меня удирают на дачу!» (БН, 104) —

и циклическую структуру¹³⁷, при которой «прошлое» (текст) оказывается «будущим» (с точки зрения персонажа), что приводит к необходимости повторного (реверсивного) чтения.

Если рассматривать мифологический пласт романа, то и здесь мы можем вычленить замкнутую временную структуру: четыре ночи мечтателя соотносятся с четырьмя временами года и представляют природный цикл, семантику которого нам еще предстоит выяснить.

БЕССОБЫТИЙНОСТЬ СНА

«Хождение по кругу» как структурная особенность текста-сна позволяет сводить мир эксцессов и аномалий к норме, фиксировать их в качестве закономерностей, повествовать не об однократных фактах, а о вневременных, неподвижных. В сфере «чистого» времени сна только повторяемость события становится гарантом его реальности:

«Чем кончилось? Кончилось тем, что нужно все снова начать, потому что в заключение всего я решила сегодня, что вы мне еще не известны <...>» (БН, 110).

Сон, таким образом оказывается принципиально неисторичен: история, строящаяся на основании линейного времени, сенсационна, основана на событии, которое, по Лотману, всегда «*нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя не должен был его иметь*»¹³⁸.

В результате сон выстраивает такую модель мира, особый социально-культурный контекст которой позволяет не-событию

¹³⁷ Эта особенность вновь продиктована «пространственностью» сна, так Ю. М. Лотман пишет: «Циклический мир мифологических текстов образует многослойное устройство с отчетливо проявляющимися признаками топологической организации» //Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении... С. 225.

¹³⁸ Лотман Ю. М. Структура художественного текста //Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1988. С. 225.

становиться событием¹³⁹, а мечтателю преодолеть свою принципиальную внебытийственность в реалистическом мире:

«Новый сон — новое счастье! Новый прием утонченного, сладострастного яда! <...> Посмотрите на эти волшебные признаки, которые так очаровательно, так прихотливо, так безбрежно и широко слагаются перед ним в такой волшебной, одушевленной картине, где на первом плане, первым лицом, уж, конечно, он, он сам, наш мечтатель, своею дорогою особою. Посмотрите, какие разнообразные приключения, какой бесконечный рой восторженных грез <...>» (БН, 115)¹⁴⁰.

Новый личностный статус сновидца связан с повышением его креативности, которая реализуется в отождествлении сна и импровизации, разворачивающейся здесь и сейчас и в силу этого принципиально не предсказуемой из-за отсутствия знания наперед об уже происшедших событиях.

Ситуация рождения **слова-события** (а не слова о событии) требует определенного стилистического оформления, доминантой которого становится интенсификация зрительного восприятия, сменяющая «повествование» на «исполнение».

ИНТЕНСИФИКАЦИЯ ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

1. Недистанцированность сновидца от онейрического мира наряду с утратой пространственных законов его построения приводит в текстах-снах к сугубо мифологическому отождествлению «слова» и «вещи», замене вербального на визуальное¹⁴¹: *«сказка воплощалась перед*

¹³⁹ Русская литература знает особенно много таких текстов, которые сообщают именно о том, что «ничего не происходит». Как известно, повествование о «несобытийности» весьма характерно для текстов А. П. Чехова. См. об этом: Шмид В. «О проблематичном событии в прозе Чехова» в его работе «Проза как поэзия...» (СПб., 1998. С. 263–277).

¹⁴⁰ По мнению Т. А. Касаткиной именно эта структурная особенность «Белых ночей» позволяет называть их романом, который она определяет как жанр-событие в статье «Жанровое наименование как ключ к художественной реальности» (Касаткина Т. А. Указ. соч. С. 94–140).

¹⁴¹ «Сновидец имеет склонность мыслить так, как это делает ребенок: конкретными сенсорными образами, обычно визуальными, а не посредством слов, как характерно для мышления взрослого

ним в лица и формы <...> он мыслил не бесплотными идеями, а целыми мирами, целыми созданиями» (X, 279).

Сущность визуального образа, заключающаяся в ратификации того, что он представляет¹⁴², делает его единственным «сертификатом присутствия» — **видимое** во сне воспринимается не как воспоминание или фантазия, но как реальность в ее прошлом и действительном состоянии¹⁴³:

«и ведь так легко, так натурально создается этот сказочный, фантастический мир! Как будто и впрямь все это не призрак! Право, верить готов в иную минуту, что вся эта жизнь не возбуждение чувства, не мираж, не обман воображения, а что это и впрямь действительное, настоящее, сущее! <...> Да, Настенька, обманешься и невольно вчуже поверишь, что страсть настоящая, истинная волнует душу его, невольно поверишь, что есть живое, осязаемое в его бесплотных грезах!»¹⁴⁴ (БН, 116).

человека в бодрствующем состоянии» //Бреннер Ч. Сновидения в клинической психоаналитической работе /Современная теория сновидений... С. 81.

¹⁴² Эта особенность образа позволяет противопоставить его языку, который «по природе свое основан на вымысле, для того, чтобы сделать его невымысленным, требуется огромное число предосторожностей» // Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997. С. 129.

¹⁴³ «Образ не скажет “меня нет”, — пишет Сол Уорт. — Можно сказать: “Единорогов нет”, но нарисовать, что их нет, нельзя» //Эко У. От интернета к Гутенбергу /НЛО, №4, 1998. С.5-14. Сходную дифференциацию слова и образа проводит Т. Н. Волкова, обращая внимание на противопоставление двух традиционных образов Христа — слова и солнца — при анализе видений в романе Братья Карамазовы: «Образ слова позволяет черту поставить Христа на один уровень с собой, потому что слово — это интерпретация, а черт и есть интерпретатор. Однако сам Христос является Алеше не в образе слова, а в образе солнца, лучи которого доходят и до ада <...>. В противоположность Христу-слову из «произведения» черта, Христос-солнце предстает деятелем» //Волкова Т. Н. Сны в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» /Достоевский и современность: Материалы межрегион. науч. конф.. Кемерово, 1996. С. 69.

¹⁴⁴ «Мышление видениями», свойственное сновидцам Ф. М. Достоевского, «предопределяет взаимоотношения героев и ведет их к трагической развязке, ибо в сознании персонажей часто возникает трагическое раздвоение между живым, реальным человеком и видением о нем, которое всегда неизменно, обобщенно, символично и выходит за рамки действительности», — пишет А.Б. Криницын в работе «О специфике визуального мира у Достоевского и семантике “видений” в романе “Идиот”» (Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001. С. 191). Наиболее показательным в данном случае будет восприятие Матрены в «Белых ночах», которой в «ночных главах» мечтатель атрибутирует романтические дефиниции («задумчивая и вечно печальная Матрена» [БН, 23]), а утром — «это была еще бодрая, молодая старуха, но не знаю отчего, вдруг она представилась мне с потухшим взглядом, с морщинами на лице, согбенная, дряхлая...» [БН, 58]).

Оперирование визуальными образами делает сон тождественным **молчанию**¹⁴⁵: «Что-то немо, но с мучением сообщалось мне от моего молчащего спутника и как бы пронизало меня» (ССЧ, 111).

Это порождает в творчестве Достоевского **прием умолчания** о сне, который реализуется в «Слабом сердце», когда Вася Шумков, остро чувствующий деление жизни на частную и государственную и строгую закреплённость за ними двух сфер реализации — онейрическую и реальную, не способен передать словами историю своей любви:

«Ну, да я тебе все уши прожужжал об них, потом замолк, а ты ничего и не заметил. Ах, Аркаша, чего стоило мне скрывать от тебя; да я боялся, боялся говорить! Я думал, что все расстроится, а я ведь влюблен, Аркаша!» (СС, 19) — и далее: «Аркадий, друг мой! Я не знаю сам, что было со мной! Я как из какого-то сна выхожу» (СС, 31).

2. Интенсификация зрительного восприятия порождает и специфические характеристики речи героев Достоевского, направленные на придание фразе веса воспроизводимых объектов, плотности. Слово для сновидцев уравнивается с **видением** мира и в этом смысле представляет собой не просто форму мысли, а одно из оформлений экзистенциальной ситуации писателя: стилистические фигуры становятся не столько средством художественной выразительности, сколько тем углом зрения, под которым происходит художественное познание мира.

«Плотность фразы» достигается, отчасти, за счет прямого прочтения устойчивых клише, которые предполагают всем заранее понятные значения: в речи сновидцев происходит переинтерпретация всех видов

¹⁴⁵ «Во сне обычно не разговаривают, а непосредственно сообщают мысли. Если же говорят, то немного, и слово имеет особый смысл: как картина, звук, движение руки, непосредственный знак» (Друскин Я. Сон и явь. М., 1990. С. 117). В силу всего вышесказанного становится понятным наш поиск адекватного термина для выражения процесса «порождения-представления» сновидческой реальности, в результате которого мы выявили ряд синонимов: «слово-жест» (Друскин), «иконический образ» (Лотман), «слово-образ» (Фрейденберг), «визуальный образ» (Ямпольский).

автоматизма речи и мысли, связанная, прежде всего, с необходимостью вернуть слову его вещность, его «традиционную классификацию»¹⁴⁶.

Для сознания **сновидца**, в отличие от **мечтателя**, живущего исключительно в мире культуры, восприятие устойчивых выражений — не само собой разумеющееся. Использование этих формул не дается герою легко: происходит сбой в восприятии метафоры, и она понимается им не одновременно, а лишь в процессе мышления, что позволяет освободиться от очарования формы¹⁴⁷ и критически оценить ее содержание:

«чувствуешь, что она, наконец, устает, истощается в вечном напряжении эта неистоющая фантазия, потому что ведь мужаешь, выживаешь из прежних своих идеалов: они разбиваются в пыль, в обломки» (БН, 119).

Одной из причин подобного явления можно назвать дискредитацию языка как способа осмысления действительности в сновидческом мире, желание устранить тотальный контроль последнего над человеческим мышлением, вызванное, в свою очередь, недоверием к той нормативной системе знаний, к которой происходит подключение в случае некритического понимания.

Восстановление сущности вещей¹⁴⁸ наряду с еще одной функцией «конкретной символизации», характерной и для пространства **мечты**, — возможностью сохранить организацию переживания¹⁴⁹: *«Я мечтатель; у*

¹⁴⁶ К. И. Алексеев рассматривает «противопоставление “буквального” и “метафорического” значений метафоры. “Буквальное” значение предполагает существование некоторой нормативной системы классификации предметов, зафиксированной в системе понятий и затем онтологизированной, то есть приписанной реальности самой по себе <...>. “Метафорическое значение” метафоры <...> предполагает использование альтернативной классификации, в основание которой кладутся признаки, отличные от существенных признаков понятий» (Алексеев К. И. Метафора как объект исследования в философии и психологии / Вопросы психологии. 1996. № 2. С. 78).

¹⁴⁷ «Именно за счет формы <...> возникает особая «окрашенность представленного в метафоре содержания». Там же. С.83.

¹⁴⁸ «Это не абстракция, но глубинная материя, субстанция. Лишенные этого благотворного содержимого, обреченные на прерывистость и исчезновение вещи иссыхают и чахнут, а рядом с ними, но отдельно от них, томится, теряет вкус к миру и забывает себя “я” //Женетт Ж. Пруст — палимпсест. //Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт. Т. 1. М., 1998. С. 81.

¹⁴⁹ «Когда конфигурации восприятия “я” и другого находят символизацию в конкретных перцептивных образах и посредством этого выражаются с галлюцинаторной яркостью, убеждение сновидца у

*меня так мало действительной жизни, что я такие минуты, как эту, как теперь, считаю так редко, что не могу не повторять этих минут в мечтаниях»*¹⁵⁰ (БН, 108-109) — являются основными потребностями сновидца¹⁵¹.

Одним из приемов перцептивности в «Белых ночах» становится синтаксическая деконструкция словосочетания, которая придает максимальную ощутимость синтаксиса. Мечтатель старается дать каждому слову синтаксическую подсветку, заставляя читателя острее ощущать связность композиционного целого.

Например, обращает на себя внимание семантически обусловленная мена элементов фразеологизма:

«дома смотрели во все окна» (БН, 103) = «смотреть во все глаза» или активизация через фонетический уровень в сознании «закона предвосхищения» пословицы и не оправдание читательских надежд:

«О, незванный господин! Как я благословлял тебя в эту минуту!» (БН, 106) = «незванный гость хуже татарина»;

также это может быть использование идиом в прямом, а не переносном значении

так, о палке в своих руках мечтатель говорит как о *«неотразимом резоне»* (БН, 106),

или ввод избыточных лексем в состав устойчивых выражений

*«слушала меня в удивлении, **раскрыв глаза и ротик**»* (БН, 113),
*«совсем успел потеряться и **сбиться с последнего толку**»* (БН, 113).

достоверности и реальности этих конфигураций получает мощное подкрепление. В конце концов, воспринимать — значит верить» //Р. Д. Столорю и Д. Е. Этвуд Психоаналитическая феноменология сновидения /Современная теория сновидений... С. 316.

¹⁵⁰ Еще З. Фрейд отмечал, что за счет визуальных образов сдерживается уничтожение, растворение субъекта во сне.

¹⁵¹ Ролан Барт так прокомментировал эту способность визуального знака, анализируя одно из его воплощений – фотографию: «Фотография постепенно сводит упорядоченную совокупность (corpus), в которой я испытываю нужду, к телу (corps), которое я вижу. Она являет собой абсолют» //Барт Р. Указ. соч. С. 11.

Последний прием, применяемый достаточно систематично, строится чаще всего на уточнении, которое может напрямую осуществлять перевод нематериального умозрачительно постигаемого в чувственно осязаемый образ («опредмечивание внутреннего состояния героя»¹⁵²) за счет конкретного сравнения¹⁵³:

«Он доволен <...> и рад, как школьник, которого выпустили с классной скамьи к любимым играм и шалостям» (БН, 114);

«роется, как в золе, в своих старых мечтаниях» (БН, 119);

«увянут мечты твои и осыплются как желтые листья с деревьев» (БН, 119);

«смеясь сквозь слезы, которые, как жемчужинки, дрожали на ее черных ресницах» (БН, 127);

«Вчера, когда мы прощались, облака стали заволакивать небо и подымался туман. Я сказал, что завтра будет дурной день <...>. Для нее этот день и светел и ясен, и ни одна тучка не застелет ее счастья» (БН, 127);

«уединение и лень нежат воображение; оно воспламеняется слегка, слегка закипает, как вода в кофейнике старой Матрены»¹⁵⁴ (БН, 115).

Этот далеко не полный перечень конкретных сравнений в романе «Белые ночи» проявляет их концептуальную и функциональную нагрузку. С точки зрения реалистически мыслящей культуры, не обладать возможностью сравнения, значит «быть ничем».

С самого начала текста Мечтатель, ощущая свою непохожесть на других людей («не человек, а знаете, какое-то существо среднего рода»

¹⁵² Н. А. Кожевникова. Сравнения в произведениях Достоевского //Достоевский и современность. Новгород, 1991. С.117.

¹⁵³ Сравнение, по мнению Н. В. Пращерук, является доминирующим тропом, наряду с эпитетом, в художественной системе Ф. М. Достоевского. См. Пращерук Н. В. Сравнение //Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник /Сост. Г. К. Щенников, А.А. Алексеев. Челябинск, 1997. С. 224-226; Нечаева В. С. Сравнения в ранних повестях Достоевского /Труды ГАХН. Литературная секция. Вып. 3., М., 1928. С. 83-114.

¹⁵⁴ Механизм «овеществления невещественного» начинает работать даже на материале, прямо не дающем повода для него: смотри, например, в контексте последнего примера фразу «кипятило кровь» (БН, 119).

[БН, 112]), — стремится обрести связи с миром. Попытки сравнения себя с природными объектами (улиткой, черепахой, котенком) выявляют лишь его предельную степень обособленности от общества. Создание во сне ситуаций-сравнений («Я вас обоих сравнивала. Зачем он — не вы? Зачем он не такой, как вы? Он хуже вас, хоть я и люблю его больше вас» [БН, 134]) позволяет герою быть аналогичным Другому, а в итоге — быть частью мироздания, то есть «быть больше самого себя»¹⁵⁵.

3. Мифологический изоморфизм, породивший активность сравнений¹⁵⁶, делает возможным пластическое представление абстрактных понятий в текстах-снах Достоевского. В «Белых ночах», например, тоска, беспокойство материализуются в объектах внешнего мира или в предметах обстановки:

«меня три дня мучило беспокойство, покамест я не догадался о причине его. И на улице мне было худо (того нет, этого нет, куда делся такой-то?) — да и дома я был сам не свой. Два вечера добивался я: чего не достает мне в моем углу? Отчего так неловко было в нем оставаться? — и с недоумением осматривал я свои зеленые, закоптелые стены, потолок, завешанный паутиной <...>, пересматривал всю свою мебель, осматривал каждый стул, думая, не тут ли беда? (потому что коль у меня хоть один стул стоит не так, как вчера стоял, так я сам не свой) <...>» (БН, 103);

поэтическое творчество представлено в сознании мечтателя в виде паутины¹⁵⁷:

¹⁵⁵ «С помощью сравнения мир Достоевского предстает как связанное разнообразие, как целое, характеризующееся многокачественностью, многоуровневостью и парадоксальностью связей и отношений» (Пращерук Н. В. Указ. соч. С. 224).

¹⁵⁶ «Для того, чтобы понять сугубо «иконический» характер мифологического мира, достаточно вспомнить, что универсальным законом этого мира является подобие всего всему. Основное организующее структурное отношение этого мира — отношение “гомео(изо) — морфизма”», — пишет Ю. М. Лотман в работе «Миф — имя — культура». (Указ. соч. С. 543).

¹⁵⁷ В связи с этим обращает на себя тот факт, что паутину, которой у мечтателя завешан весь потолок, «с большим успехом разводила Матрена» (БН, 103), оказывающаяся, таким образом, нетрадиционным символом творческого вдохновения.

«заткала шаловливо всех и все в свою канву, как мух в паутину, и с новым приобретением чудака уже вошел к себе в отрадную норку» (БН, 115).

В «Дядюшкином сне» Настасья Петровна, собирательница сплетен в доме Марьи Александровны, подслушивает всегда

*в особой «темной комнатке вроде чуланчика, где стоят сундуки, развешена кой-какая одежда и сохраняется в узлах **черное белье всего дома**. Она на цыпочках подходит к запертым дверям, скрадывает свое дыхание, нагибается, смотрит в замочную скважину и подслушивает. Эта дверь — одна из трех дверей той самой комнаты, где остались теперь Зина и ее маменька, — **всегда наглухо заперта и заколочена**» (ДС, 304),*

а блуждание мыслей Мозглякова объективировано в пейзажной зарисовке: *«когда пришла к нему эта мысль, он заметил, что забрел куда-то очень далеко, в какой-то уединенный и незнакомый ему форштадт Мордасова. Становилось темно <...> Рассуждая, тоскуя и сетуя, он набрел, наконец, на мысль, которая уже давно не приметно скребла ему сердце <...> Павел Александрович заблудился окончательно. “А чтобы черт побрал все эти высокие идеи!”» (ДС, 365)¹⁵⁸.*

Особой формой во-площения абстрактных понятий во сне является проективная идентификация, которая приводит к распределению объективированных чувств и мыслей сновидца между рядом персонажей¹⁵⁹: *«может быть, <...> весь мир, только лишь угаснет мое*

¹⁵⁸ Блуждания Мозглякова найдут позднее отголосок в рассуждениях Мити Карамазова о «темных переулках» своей души и жизни, возникновение которых связано с его тягой к глухим и темным закоулкам города: «(...) достойный станет на место, а недостойный скроется в переулок навеки — в грязный свой переулок, в возлюбленный и свойственный ему переулок, и там, в грязи и вони, погибнет» (БК, 108).

¹⁵⁹ Описывая механизмы идентификации, выявленные З. Фрейдом, А. Бем в частности пишет: «”Сны безусловно эгоистичны”, говорит Фрейд, “Где в содержании сна появляется не мое “Я”, а только чужое лицо, там я могу смело предположить, что мое “я” при помощи идентификации скрыто за этим лицом. Я могу свое “Я” восполнить <...>, но в соединении с расщеплением личности, как дальнейшим процессом раздвоения, идентификации <...>. Бывают сны, в которых мое “Я” является рядом с иными лицами, которые путем вскрытия идентификации вновь предстают как мое “я”... Я, следовательно, могу свое

сознание, угаснет тотчас, как призрак, как принадлежность лишь одного моего сознания, и упраздниться, ибо, может быть, весь этот мир и все люди — я-то сам один и есть» (ССЧ, 108), — проблематизирует данную черту онейрического мира Ф. М. Достоевский в «Сне смешного человека». Используя традиционный для достоевсковедения термин «раздвоение», А. Ковач обозначает новаторство писателя в этой сфере: «Раздвоение показано им не столько как вечное и общее свойство человеческой натуры или результат воздействия сверхчеловеческих внешних сил, но скорее выступает как результат реального противоречия между различными сторонами характера определенной личности в определенном обществе»¹⁶⁰.

Так, в «Белых ночах» бессознательные желания мечтателя, актуализированные встречей с Настенькой, объективировались в «неожиданном» *«господине во фраке, солидных лет, но нельзя сказать, чтоб солидной походки» (БН, 106): «качавшийся господин ни за что не догнал бы ее, если б судьба моя не надоумила его поискать искусственных средств» (БН, 106), —* да и сама Настенька является лишь материализованной женской ипостасью героя.

«Единоприродность» героев текста-сна порождает возможность *«представить разных персонажей в качестве пучка взаимно-эквивалентных имен»¹⁶¹*, что не раз отмечалось Ф. М. Достоевским¹⁶²: *«почему же в то же самое время разум ваш мог помириться с такими очевидными нелепостями и невозможностями, которыми, между прочим,*

“Я” во сне представить несколько раз, сначала прямо, потом посредством идентификации с чужими лицами. При помощи ряда таких идентификаций возможно сгустить чрезвычайно богатый материал мысли» //Бем А. Л. Сновтворчество ... С. 40.

¹⁶⁰ Ковач А. О смысле и художественной структуре повести Достоевского «Двойник» //Материалы и исследования, Т. 2. Л., 1976. С. 64.

¹⁶¹ Подобный процесс дробления исходного единства, по Лотману, в дальнейшем становится «сюжетным языком <...> моделирования внутренней сложности человеческой личности в произведениях Достоевского» //Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении... С. 227.

¹⁶² Это расщепление личности, по мнению биографов, было характерно и для самого Ф. М. Достоевского, который, в частности писал: «Что вы пишете о своей двойственности? Но это самая обыкновенная черта у людей <...>. Черта, свойственная человеческой природе вообще, но далеко-далеко не во всякой природе человеческой встречающаяся с такой силой, как у вас. Вот и поэтому вы мне родная, потому, что, это **раздвоение** в вас точь-в-точь как и во мне, и всю жизнь во мне было. Это большая мука, но в то же время и большое наслаждение» //Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. в 30-ти тт. Т. 28. Кн. 1. С. 342.

был сплошь наполнен ваш сон? Один из ваших убийц в ваших глазах обратился в женщину, а из женщины в маленького, хитрого, гадкого карлика, - и вы все это допустили тотчас же, как совершившийся факт, почти без малейшего недоумения»¹⁶³ (И, 142).

Итак, благодаря специфической авторской установке текст-сон может быть прочитан только на древнем языке подобий¹⁶⁴, в результате чего возникает естественная для высокоорганизованного художественного текста семантическая избыточность. В связи с этим при анализе текстоснов становится принципиальной локализация частей «я», проецируемого сновидцем на других людей или вещи, и выявление причин этих проекций¹⁶⁵.

БЕССЮЖЕТНОСТЬ ТЕКСТА-СНА

1. Явление сновидца в качестве Другого с целью активизации защитных свойств модальности визуального образа¹⁶⁶: *«позвольте мне, Настенька, рассказывать в третьем лице, затем, что в первом лице все это ужасно стыдно рассказывать» (БН, 114)* — возможна лишь при безусловной вере в галлюцинаторные образы. Это качество в большей степени характеризует именно «ранних» сновидцев Достоевского, так как уже для Ипполита в «Идиоте» объективация опасных субъективных переживаний оказывается неприемлемой: *«Мне как будто казалось временами, что я вижу, в какой-то странной и невозможной форме,*

¹⁶³ Князь Мышкин, пребывая в онейроидном состоянии перед припадком, фиксирует: «Почему-то ему все припоминался теперь, как припоминается иногда неотвязный и до глупости надоевший музыкальный мотив, племянник Лебедева, которого он давеча видел. Странно то, что он все припоминался ему в виде того убийцы, о котором давеча упомянул сам Лебедев, рекомендуя ему племянника <...> А впрочем, какой иногда тут, во всем этом, хаос, какой сумбур, какое безобразие! И какой же, однако, гадкий и вседовольный прыщик этот давешний племянник Лебедева! А впрочем, что же я? (продолжалось мечтаться князю) разве он убил эти существа, этих шесть человек? Я как будто смешиваю... как это странно! У меня голова что-то кружится...» (И, 243);

¹⁶⁴ Думается, что тексты-сны подготовили появление героев-двойников в реальности более поздних романов Достоевского: «оставив внешнего человека в себе жить, как ему живется, он предался умножению своих двойников под многими масками своего, отныне уже не связанного с определенным ликом, но вселикого, всечеловеческого я», — пишет об этой черте поэтики писателя Вяч. Иванов в работе «Достоевский и роман-трагедия» (Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 287).

¹⁶⁵ Одним из первых к подобного рода исследованиям обратился А. Бем.

¹⁶⁶ «Визуальное подразумевает расстояние, наличие объектного отношения, а не отсутствие объекта», — пишет Понталис. (Указ. соч. С. 168).

эту бесконечную силу, это глухое, темное и немое существо. Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо, и смеялся над моим негодованием» (И, 96).

Задаваясь вопросом — *«Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа?» (И, 96),*— Ипполит обозначает оборотную сторону конкретной символизации: в условиях нулевого времени и отсутствия интеллектуальной рефлексии символизация делает образы плохо структурированными¹⁶⁷ и крайне неустойчивыми¹⁶⁸, что приводит к **бессюжетности** в тексте-сне: *«образы семантически поливалентны, то есть трансформируются (переосмысляются) и способны ассоциироваться (сцепляться) друг с другом самыми разнообразными способами»¹⁶⁹,*— пишет Б. А. Успенский.

¹⁶⁷ На эту особенность сна обращает внимание Ф. М. Достоевский в повести «Двойник», характеризуя утреннее состояние Голядкина: «лежал он неподвижно на своей постели, как человек не вполне еще уверенный, проснулся ли он или все еще спит, наяву ли и в действительности ли все, что около него теперь совершается, или — продолжение его беспорядочных сонных грез. Вскоре, однако ж, чувства господина Голядкина стали **яснее и отчетливее** принимать свои привычные, обыденные впечатления <...> через минуту он одним скачком выпрыгнул из постели, вероятно попав наконец в ту идею, около которой вертелись до сих пор **рассеянные, не приведенные в надлежащий порядок** мысли его» (Д, 109).

¹⁶⁸ Еще в первых изданиях книги «Толкования сновидений» З. Фрейд отмечал, что работа по созданию сновидческих образов осуществляется в соответствии с механизмами, которые конденсируют и смещают значения, маскируют (вплоть до замены на противоположные) многочисленные слои значимости, представляют в видимой форме наслаивающиеся мысли, воспоминания и желания. Открытие З. Фрейдом символических процессов надолго предопределяет основное направление психоаналитической мысли. Так, в 1930 году Э. Ф. Шарп в работе «Анализ сновидений» назовет символы «выражением неизвестного, скрытого в известном, на языке индивидуума» и задолго до Лакана припишет образам «снодвижения» и механизмам работы сна законы языка поэзии, признав тем самым их потенциальную многозначность: исследовательница приравняла конденсацию и смещение к метафоре и метонимии, тем самым уподобив сновидение поэзии и драме. По мнению Шарп, конденсация, подобно метафоре, подразумевает тождественность или подобие, в то время как смещение, подобно метонимии, подразумевает «перенос названия» одной вещи на другую, целого на часть. См. Sharp E. F. Dream Analysis. London. 1978.

¹⁶⁹ Успенский Б. А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) // Успенский Б. А. Избранные труды в 3-х тт. Т.1. М., 1996. С. 32. Подобная поливалентность образов, при которой, с точки зрения С. Зенкина, «переносный и прямой смысл <...> оказываются равноправными, ни один из них не имеет преимущества большей близости к «вещи»», задает, в свою очередь, возможность различных интерпретаций текстов-снов, вплоть до игнорирования в них особой онейрической структуры: Иоффе отмечает, что «читатель может забыть, что сновидение (сон — ИФ) является образом восприятия, <...> а также галлюцинацией во время сна» // Зенкин С. Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма. / Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт. Т. 1. М., 1998. С. 13.

Бессюжетность нетождественна нелогичности: мифологическое сознание сна, строящееся по принципу «post hoc — guae propter hoc» («после этого — следовательно, вследствие этого») порождает такое состояние мира, при котором следствие «выбирает» себе причину, зачастую опережая ее во времени. Так, в романе «Белые ночи» обращают на себя внимание художественные детали, особо в тексте не проявленные, но при внимательном чтении выстраивающиеся в определенную последовательность.

Нами выделен следующий символический ряд: старичок с *«длинной сучковатой тростью с золотым набалдашником»* (БН, 103) — *шлагбаум* (БН, 104), маркирующий границу между городом и природой, смертью и жизнью, — *«сучковатая палка»* (БН, 106) в руках героя в момент спасения Настеньки от *«незваного господина»*. Следует оговориться, что цепочка выстраивается регрессивно, как и любой смысл во сне, — видимой «немотивированностью» появления палки у мечтателя: *«я благословляю судьбу за превосходную сучковатую палку, которая случилась на этот раз в моей правой руке»* (БН, 106).

Минуя психоаналитические разыскания ввиду их очевидности, обратим внимание на порождение одной вещи из другой: трость при всей своей «культурности» оказывается «сучковатой», акцентирующей свое природное происхождение, что в свою очередь вызывает дословное прочтение шлагбаума — «сломленное дерево», которое в итоге воплощается в *«неотразимый резон»* в руках мечтателя. При всей неожиданности появления палки в руках героя, оно оказывается предуготовленным задолго до данного события.

Обращает на себя внимание еще одна параллель: жалобный крик дома:

«А меня красят в желтую краску!» (БН, 103) —

и реакция на него мечтателя:

«злодеи! варвары! Они не пощадил ничего: ни колонн, ни карнизов, и мой приятель пожелтел, как канарейка. У меня чуть не разлилась желчь по этому случаю, и я до сих пор не в силах был повидаться с изуродованным моим бедняком, которого раскрасили под цвет поднебесной империи» (БН, 103)=

описание Настеньки:

«она была одета в премиленькой желтой шляпке и в кокетливой черной мантильке» (БН, 105)

и вновь реакция героя:

«сердце мое трепетало, как у пойманной птички» (БН, 105).

Эта «творческая активность» слова-образа актуализирует для читателя еще одну характерную черту речи мечтателя — развертывание пословично-поговорочных выражений¹⁷⁰, когда сюжет определяется абстрактной логикой конструкции, пользующейся свободно действующими, на первый взгляд, персонажами как марионетками¹⁷¹.

В «Белых ночах» этот прием применяется как локально:

«бабушка подозвала меня к себе в одно утро и сказала, что так как она слепая, то за мной не усмотрит, взяла булавку и пришила мое платье к своему, да тут и сказала, что так мы будем всю жизнь сидеть, если, разумеется, я не сделаюсь лучше» (БН, 121)

или:

старый жилец «умел молчать лучше вас, правда, уж он едва языком ворочал. Это был старичок, сухой, немой, слепой, хромой,

¹⁷⁰ В данном случае нами не представлена более сложная градация «малых» жанров фольклора вслед за В. А. Михнюкевич, который считает, что «в творческом сознании Достоевского поговорка и пословица не имели того строго научного разграничения, которое присуще паремиологии <...>, поэтому, говоря здесь о месте этих — одновременно языковых, фольклорных и народно-философских — явлений в структуре поэтики писателя, мы их особо не дифференцируем» // Михнюкевич В. А. Пословица / Достоевский: Эстетика и поэтика... С. 199.

¹⁷¹ В. Шмид применительно к «Повестям Белкина» А. С. Пушкина дает подробную дефиницию данного приема: «От своего мифического субстрата поэтическое мышление унаследовало тенденцию к реализации и развертыванию речевых клише и семантических фигур, причем их изначальная функция преобразуется в эстетическую. В поэтической прозе Пушкина прием реализации и развертывания относится к фразеологическим оборотам, семантическим фигурам и паремиологическим речевым клише. Реализация состоит в квази-примитивном, буквальном применении выражений, тропов и паремий, которые в фиктивном мире произведения выступают в фигуральном смысле» // Шмид В. Проза как поэзия... СПб., 1998. С. 88.

так что, наконец, ему нельзя было жить на свете, он и умер» (БН, 121)),

так и выполнять сюжетобразующую функцию. Например, Настенька и «молодой жилец» обращают внимание друг друга именно после слов бабушки: *«Сходи, Настенька, ко мне в спальню, принеси счета» (БН, 121),—* которыми она выказывает недвусмысленные намерения «пристроить» Настеньку замуж. При всей видимой невнимательности Насти и «молодого жильца» к скрытым коннотациям бабушкиных реплик:

«Вот я сижу и молчу, а про себя думаю: что же это бабушка сама меня надоумливает, спрашивает, хорош ли, молод ли жилец?» (БН, 121)

финал их «несостоявшегося романа» показывает адекватное считывание изначального бабушкиного посыла:

«Когда же я очнулась, то начала прямо тем, что положила свой узелок к нему на постель» (БН, 125).

Итак, несанкционированная самостоятельность слова-вещи¹⁷², присваивающего себе право на мысль, в тексте-сне приводит к самобытию визуального образа, который становится тем Другим, кто навязывает спящему его сон.

¹⁷² «Достоевский не “пользуется” словом, не использует его в интересах конкретного контекста, в определенном, неизбежно суженном и усеченном значении, но дает слову **быть**, смиренно отступает в сторону, позволяя слову раскрыть всю заключенную в нем реальность <...> слову не придаются никакие произвольные смыслы, оно не подвергается никаким контекстуальным искажениям, то есть слово имеет лишь тот смысл, который в себе заключает, может реализовать лишь то, чем беременно: заключенную в нем реальность. Слово есть слово. Оно присутствует в творениях Достоевского в своей целостности, и именно поэтому — в своем равенстве самому себе» (Касаткина Т. А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»... С. 60).

«ДВОЙНИК» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО КАК ТЕКСТ-СОН

В этой повести, построенной по законам сновидческой поэтики, Другим, диктующим герою логику поведения, становится его двойник — Голядкин-младший.

«Фантастический» элемент повести современники писателя классифицировали по-разному: структурно — как «оглядку» на романтизм (В. Г. Белинский) и концептуально — как выражение «огромности психологического интереса» автора (А. Н. Майков). И лишь позднее А. Л. Бем увяжет форму и содержание, рассмотрев повесть как специфический текст-сон, позволяющий *«обнажить человека, дать часто выход его самым низким страстям, которые наяву контролируются его сознанием»*¹⁷³.

Согласно законам сновидческого мира, Достоевский выносит реальное событие, именно: неудачное сватовство к Кларе Олсуфьевне, и всех героев, с ним связанных — за пределы повествования. Как заметил М. М. Бахтин, *«они служат лишь толчком для приведения в движение внутренних голосов, они лишь актуализируют и обостряют тот внутренний конфликт, который является подлинным предметом изображения в повести. Все действующие лица, кроме Голядкина и его двойника, не принимают никакого реального участия в интриге <...>, они подают лишь сырой материал, как бы подбрасывают топливо, необходимое для напряженной работы <...> самосознания»*¹⁷⁴.

Лишение текста **внешней** интриги порождает не только специфическое **пространство** текста, «развертывающееся в «пределах самосознания Голядкина» (с. 116), но и **бессюжетность**, которая задается «хождением» героя вокруг **одной идеи**: *«Но через минуту он одним скачком выпрыгнул из постели, вероятно попав наконец в ту идею, около*

¹⁷³ Бем А. Л. Сновтворчество ... С. 41.

¹⁷⁴ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 116.

которой вертелась до сих пор рассеянные, не приведенные в надлежащий порядок мысли его» (Д, 109).

Перебор различных вариантов во-площения идеи Голядкиным структурирует принципиально нелинейное построение повести¹⁷⁵, обусловившее, в свою очередь, **аморфность времени** и, в результате, отсутствие **причино-следственных отношений**: *«тотчас же после припадка веселости смех сменился каким-то странным озабоченным выражением в лице господина Голядкина»* (Д, 112). Это обусловило «онейрическую атмосферу» повести: *«В голове у него шумело, трещало, звонило. Он стал забываться-забываться...силится было о чем-то думать, вспомнить что-то весьма интересное, разрешить что-то такое весьма важное, какое-то щекотливое дело, - но не мог. Сон налетел на его победную голову»* (Д, 159).

Отказ от вербального мышления, маркируемый подобным образом, интенсифицирует **зрительное восприятие** сновидческой реальности в «Двойнике» — слова *«теперь он обратился весь в зрение»* (Д, 117) станут выражением ведущего поэтического принципа повести. Ф. М. Достоевский еще не раз укажет на особое, зрительное восприятие ситуации или героев:

«Господин Голядкин <...> смотрел так, что казалось, готов был ему прыгнуть прямо в глаза» (Д, 127);

« с неизъяснимым беспокойством начал он озираться кругом; но никого не было. Ничего не случилось особенного, — а между тем... между тем ему показалось, что кто-то сейчас, сию минуту, стоял здесь, около него...» (Д, 139);

*«знаете ли, вы как-то **выглядите** совсем нездорово. У вас глаза особенно... знаете, особенное какое-то выражение есть»* (Д, 148);

«продолжал он, более и более открывая глаза» (Д, 149);

¹⁷⁵ Кольцевое повествование не было воспринято реалистически мыслящими современниками Достоевского, чем объясняются негативные отзывы по поводу непомерной растянутости, неоправданного повторения фраз и слов, неумения «определять разумную меру и границы художественному развитию задуманной им (автором — ИФ) идеи» //Белинский В. Г. Указ. соч. С. 34.

«Господин Голядкин-младший, кажется, не замечал господина Голядкина-старшего, хотя и сошелся с ним почти носом к носу» (Д, 161).

Именно поэтому идея, обусловившая текст-сон героя, принимает в конечном итоге конкретную символизацию, воплощаясь в Голядкина-младшего. Путь к объективации страстей — это и есть «логика» сна Голядкина: от латентного выражения, обусловленного требованием дневного сознания соблюдать приличия, до встречи с самим собой.

К скрытым воплощениями обуревающей героя мысли относится, в частности, рассматривание себя в зеркале:

«хотя отразившаяся в зеркале заспанная, подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура была именно такого незначительного свойства, что с первого взгляда не останавливала на себе решительно ничего исключительного внимания, но, по-видимому, обладатель ее остался совершенно доволен всем тем, что увидел в зеркале» (Д, 110);

фиксирование «домашней», принципиально **несоциальной** одежды:

«Голядкин <...>, несмотря на то, что был босиком и сохранял на себе тот костюм, в котором имел обыкновение отходить ко сну, подбежал к окошку» (Д, 110),

«наконец, для полноты картины, Петрушка, следуя любимому своему обыкновению ходить в неглиже, по-домашнему, был и теперь босиком» (Д, 111),

«лацкан домашней одежды Крестьяна Ивановича» (Д, 118));

диалог с самим собой, который, по замечанию М. М. Бахтина, «позволяет заместить своим собственным голосом голос другого человека»¹⁷⁶.

Важным моментом на «пути к себе» становится попытка объяснения с Крестьяном Ивановичем Рутенштицем, который, воплощая рассудочный, социальный взгляд на жизнь, тем не менее не является двойником

¹⁷⁶ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 114.

сослуживцев и начальника героя: если от Андрея Филипповича Голядкин стремится спрятаться, то «ведь доктор, как говорят, что духовник, — скрываться было бы глупо, а знать пациента — его же обязанность» (Д, 113). Все эти варианты одного и того же выстраиваются в определенную последовательность: от познания внешнего себя к внутреннему «драматизированному кризису <...> самосознания»¹⁷⁷.

Именно после очередного неудачного представления себя как частного лица на балу у Олсуфия Ивановича («я здесь у себя, то есть на своем месте, Герасимович» (Д, 136)) Голядкин перестает цепляться за остатки дневного мышления, устанавливающего не только границы поведения, но и самопознания:

*«Господин Голядкин хотел было что-то сказать, что-то сделать... Но нет, он уже ничего не хотел. Он только машинально отсмеивался. Наконец, он почувствовал, что на него надевают шинель, что ему нахлобучили на глаза шляпу, что, наконец, он почувствовал себя в снях, в темноте, на холоде, наконец, и на лестнице. Наконец, он споткнулся, ему казалось, что он падает в бездну; он хотел было вскрикнуть — и вдруг очутился на дворе. Свежий воздух пахнул на него, он на минутку приостановился; в самое это мгновение до него долетели звуки вновь грянувшего оркестра. Господин Голядкин **вдруг вспомнил все**; казалось, все опавшие силы его возвратились к нему опять. Он сорвался с места, на котором доселе стоял, как прикованный, и стремглав бросился вон, куда-нибудь, на воздух, на волю, куда глаза глядят...» (Д, 137).*

«Выворачивание глаз» позволило герою увидеть не свое социальное положение, навязываемое ему обществом (шинель)¹⁷⁸, а глубины сознания, запечатленные в **тотальной памяти сна**.

¹⁷⁷ Там же. С. 119.

¹⁷⁸ Комментируя начальный повесть, связанный с передеванием Голядкина и Петрушки, Д. Л. Башкиров пишет: «воссоздается реальность подобия того, что заставляет отказаться Голядкина от природно свойственного ему. Общество, “среда” выстраивают по своему образу и подобию господина Голядкина, подменяя искусственным началом начало, данное от “рождения”. Сцена “передевания” молниеносно

Параллельно с объективированием себя настоящего в образе двойника Голядкин утрачивает власть над ситуацией, что создает столь характерное для сновидческой реальности ощущение **присутствия некоего Другого**, который, не имея материального воплощения, навязывает спящему «чужой-его сон»:

«Положение его в это мгновение походило на положение человека, стоящего над страшной стремниной, когда земля под ним обрывается, уже покачнувшись, уже двинувшись, в последний раз колышется, падает, увлекает его в бездну, а между тем у несчастного нет ни силы, ни твердости духа отскочить назад, отвести свои глаза от зияющей пропасти; бездна тянет его, и он прыгает, наконец, в нее сам, сам ускоряя минуту своей же гибели. Господин Голядкин знал, чувствовал и был совершенно уверен, что с ним непременно совершится дорогой еще что-то недоброе <...> А между тем он все бежал да бежал, и словнодвигаемый какой-то посторонней силой, ибо во всем существе своем чувствовал какое-то ослабление и онемение» (Д, 142).

Проявляя рессентиментные¹⁷⁹ чувства по отношению к своему двойнику, Голядкин-старший наделяет его теми чертами, которые позволили бы ему ощутить себя сострадальцем — покровителем — **власть имущим**:

«гость был в крайнем, по-видимому, замешательстве, очень робел, покорно следил за всеми движениями своего хозяина, ловил его взгляды и по ним, казалось, старался угадать его мысли. Что-то униженное, забитое и запуганное выражалось во всех жестах его <...> Это маленькое обстоятельство открыло отчасти глаза

переходит в сцену окончательного отказа “выстроенной” социальными силами личности от “естественного” господина Голядкина» (Башкиров Д. Л. Метасемантика «ветошки» у Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах, № 12, М., 1999. С. 146).

¹⁷⁹ «С дискрептивно-психологической точки зрения рессентимент представляет собой установку, порождаемую систематическим запретом на выражение ряда аффектов, таких как жажда и импульс мести, ненависть, враждебность и так далее» // Шеллер М. Рессентимент в структуре моралей. СПб, 1999. См. также рецензию на книгу Шеллера: Куренной В. Метафизика моралей и общностей // НЛЮ, №48 (2), М., 2001, С.387-401.

господину Голядкину; он понял, что нужда в нем великая, и потому не стал более затрудняться, как начать со своим гостем» (Д, 153-154).

Неожиданно получив то, к чему он так безуспешно стремился в социальной сфере (стать творцом жизни), Голядкин-старший начинает измерять инобытие дневными нормами, игнорируя принципиальную **неустойчивость онейрических образов** и воспринимая закономерные изменения, которые происходят с объективированными в двойнике чувствами и мыслями самого Голядкина, как интригу против себя. Интуитивно понимая, что *«природа сама вооружилась против него» (Д, 170)*, герой, обусловленный реальностью дня, продолжает бороться и терпит закономерное поражение. Это чутко уловил Д. Чижевский, сказав, что *«этическая функция появления двойника, пожалуй, сходна с этической функцией смерти, — утрата бытия субъектом. (Она — ИФ) с последней решительностью ставит перед субъектом проблему: или обретение устойчивости и новой жизни в Абсолютном бытии, или уход в Ничто»¹⁸⁰.*

В результате «примитивное» мышление сна, подобно феноменологической редукции призванное Голядкиным к созданию возможности обладания сущностью вещей, приводит вовсе не к застыванию их в неподвижно-величественной «форме» — «копии» платоновской «идеи», а к выявлению динамической структуры, неподвижной диалектике симулякров, чреватой бесконечными превращениями¹⁸¹: *«Вместо своего отражения герой видит ненавистного двойника, вместо зеркала — двери, в которые его так неохотно впускают и так охотно прогоняют прочь. Его путь к самому*

¹⁸⁰ Чижевский Д. К проблеме двойника //Достоевский: психоаналитические этюды. Берлин, 1938. С. 38.

¹⁸¹ В связи с вышесказанным, становится понятным восприятие сна М. Бланшо в качестве области, «где царит чистое подобие <...> Мы ищем первичный образец <...>, но его нет: сновидение — это подобное, вечно отсылающее к подобному» (Бланшо М. Сон, ночь /Бланшо М. Пространство литературы. М., 2000. С. 272).

себе и к своему дому был бесконечен, ибо вместо своего образа он всегда видит двойника, находящегося в дверях»¹⁸².

Сновидение как рассказывание

1. Сон, таким образом, оказывается «зерном понятия»¹⁸³, «оформление» которого происходит уже в сновидении и являет собой «вторичную обработку», попытку передать «множественность» в виде **вербального** повествования.

«Недифференцированность ощущения» во сне разворачивается в сюжетные линии¹⁸⁴.

«О, все теперь смеются мне в глаза и уверяют меня,— признается Смешной человек,— что и во сне нельзя видеть такие подробности, какие я передаю теперь, что во сне моем я видел или предчувствовал лишь одно ощущение, порожденное моим же сердцем в бреду, а подробности уже сам сочинил, проснувшись. И когда я открыл им, что, может быть, в самом деле так было, — боже, какой смех они подняли мне в глаза и какое я им доставил веселие! О да, конечно, я был побежден лишь одним ощущением того сна, и оно только одно уцелело в до крови раненном сердце моем: но зато действительные образы и формы сна моего <...> до того были истинны, что, проснувшись, я, конечно, не в силах был воплотить их в слабые слова наши, так что они должны были как бы стусеваться в уме моем, а стало быть, и действительно, может быть, я сам бессознательно принужден был сочинить подробности и, уж конечно, исказив их,

¹⁸² Башкиров Д. Л. Указ. соч. С. 153.

¹⁸³ Именно это, с точки зрения К. Баршта, роднит его с графическим словом писателя или детскими рисунками. Психоаналитик М. М. Кан, считающий, что взрослые «могут использовать пространство сновидения таким же образом, как ребенок использует переходное пространство листа бумаги, машинально рисуя на нем», подтверждает мысль исследователя //Кан М. Правильное и неправильное использование сновидения в психической жизни /Современная теория сновидений... С. 134.

¹⁸⁴ «Первым и наиболее ощутимым результатом такого процесса представляется возникновение «многогеройности» текстов: «В результате чего (утраты изоморфизма между уровнями текста) персонажи различных слоев перестали восприниматься как разнообразные имена одного лица и распались на множество фигур» //Лотман Ю. М. Происхождение сюжета ... С. 226.

особенно при таком страстном желании моем поскорее и хоть сколь-нибудь их передать» (ССЧ, 115).

Невозможность адекватной вербализации зрительного образа¹⁸⁵, наиболее полно воплощенная Достоевским в «Скверном анекдоте»:

«Известно, что целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык, тем более на литературный <...> многие из ощущений наших, в переводе на обыкновенный язык, покажутся совершенно неправдоподобными. Вот почему они никогда и на свет не появляются, а у всякого есть» (СА, 357), —

продуцирует в описаниях сновидений героев обилие словесных формул, выражающих беспомощность сознания уловить логику разворачивающихся событий:

от «ну, и я, право, не знаю, как это все произошло» (БН, 19), «решительно не понимая, что со мной делается» (БН, 102), до «после сна моего потерял слова. По крайней мере все главные слова, самые нужные. Но пусть: я пойду и все буду говорить, неустанно, потому что я все-таки видел воочию, хотя и не умею пересказать, что я видел»¹⁸⁶ (ССЧ, 118).

Изначально семантически поливалентные образы структурируются в сновидение в момент пробуждения **при столкновении с реальностью сознания**¹⁸⁷ (*«развязка сновидения несомненно есть сонная перефразировка некоторого события внешнего мира <...>, вторгнувшегося в уединенный ото всего мир спящего»¹⁸⁸*, — напишет П. Флоренский), в результате чего *«предшествующие события*

¹⁸⁵ «Пересказать сон так же трудно, как, скажем, пересказать музыкальное произведение. Эта непереказуемость сна делает всякое запоминание его трансформацией, лишь приблизительно выражающей его сущность» //Лотман Ю. М. Сон — семиотическое окно ... С. 225-226.

¹⁸⁶ Эти слова Смешного человека имеют очевидную переключку с ветхозаветной Книгой пророка Даниила: «И сказали Халдеи царю: "...скажи сон рабам твоим, и мы объясним значение его". Отвечал царь и сказал Халдеям: "Слово отступило от меня..."» (Даниил: 2; 4-5).

¹⁸⁷ «Вспоминая (...) сон, разделяя первоначально недифференцированное ощущение, первоначальный знак — тогда появляется время (...), события, чувства» //Друскин Я. Сон и явь. М., 1990. С.117.

¹⁸⁸ Флоренский П. Иконостас. ... С. 40.

оказываются спровоцированными финалом при том, что в сюжетной композиции, которую мы видим во сне, финал связан с предшествующими событиями причинно-следственными связями»¹⁸⁹.

Н. И. Толстой находит подтверждение гипотезы П. Флоренского об обратном времени сновидения в славянских народных толкованиях, наиболее характерным принципом которых является «переворачивание значения символа-знака, придание противоположного смысла результату»: «два самых популярных славянских онтологических взгляда на сон следующие: сон противопоставлен не-сну, повседневной обыденной жизни; сон — перевернутая явь, явь наизнанку, обратная, повседневно незримая сторона жизни»¹⁹⁰.

На подобную «обратную зеркальность» сновидения и яви указывал Достоевский уже в «Сне смешного человека» (1977): «Во сне вы падаете иногда с высоты, или режут вас, или бьют, но вы никогда не чувствуете боли, кроме разве если сами как-нибудь действительно ушибетесь в кровати, тут вы почувствуете боль и всегда от боли проснетесь» (ССЧ, 109).

Процесс рождения обуславливает сновидение реальностью, что приводит к стремлению героев вписать его в дневную разверстку событий:

«Ульяна рассказывает про старое время или страшные сказки про колдунов и мертвецов <...> А после ночью не спим со страха; находят такие страшные сны. Проснешься, бывало, шевельнуться не смеешь и до рассвета дрогнешь под одеялом» (БЛ, 84);

«Я все это предчувствовал. Все это заранее слышалось моему сердцу! Я даже намедни во сне что-то видел подобное» (БЛ, 91);

«Я была как-то особенно счастлива тем, что все так благополучно кончилось. И всю эту ночь мне снился соседний дом с красными занавесами. И вот, когда я проснулась на другой день, первую

¹⁸⁹ Успенский Б. А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) // Успенский Б. А. Избранные труды в 3-х тт.. Т.1. М., 1996. С. 37.

¹⁹⁰ Толстой Н.И. Народные толкования сна // Сон — семиотическое окно: XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С. 94.

мыслию, первую заботою моею был дом с красными занавесами»
(НН, 161);

«Все это, как я сказал, поразило и удивило меня чрезвычайно. Я ушел с чувством какого-то странного любопытства, всю ночь снился мне т-г М, тогда как до тех пор я редко видывал безобразные сны»* (МГ, 277).

Такое определение в общем потоке истории иноприродно структуре сновидения, время в котором целиком замкнуто на сюжете¹⁹¹ как форме речевого акта.

Именно поэтому процесс проговаривания сновидения (если сон тождествен молчанию, то сновидение имеет форму только вербальную) оказывается структурообразующим¹⁹²: линейное время, приобретаемое им таким образом, становится доминирующей категорией¹⁹³. Протяженность сновидения позволяет ему создать мир, принципиально отличный от сновидческой реальности, но аналогичный «реальности культуры», где известное преобладание времени заложено уже в естественном языке¹⁹⁴. Эту связь остро чувствовал Ф. М. Достоевский, в одной из записных тетрадей которого есть фраза: *«время — это отношение бытия к небытию»*.

«Неприродное», то есть интеллигибельное использование положительного дифференциала в структуре сновидения роднит его с

¹⁹¹ «Время во сне (сновидении — ИФ) и время бодрствования характеризуются разной направленностью: конец сновидения совпадает с началом бодрствования (в одном звуковом эффекте). Таким образом, наличествует разнонаправленность реального и ирреального. В сновидении время бежит навстречу настоящему, против движения бодрственного сознания. Оно вывернуто через себя. Поэтому вывернуты и все его конкретные образы. Вследствие этого и возможно совпадение логической развязки в сновидении с импульсом, спровоцировавшим эти сновидения во время бодрствования» //Флоренский П. Иконостас. ... С. 44-45.

¹⁹² «время становится человеческим временем в той мере, в какой оно нарративно артикулировано, а рассказ обретает свое полное значение, когда он становится условием временного существования» // Рикер П. Время и рассказ. Т.1. М., 2000. С. 65.

¹⁹³ П. Флоренский одним из первых показал, что **пересказ** в культуре сна играет огромную роль, так как он доорганизовывает систему сновидений, в частности, придавая им временную линейную композицию.

¹⁹⁴ Так, для основоположника структурной лингвистики Ф. де Соссюра механизм языка зависит от подчиненности его означающего **«временным структурам»**: «означающее, являясь по своей природе воспринимаемым на слух, развертывается только во времени и характеризуется заимствованными у времени признаками: 1) оно обладает протяженностью и 2) эта протяженность имеет одно измерение — это линия» // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 103.

воспоминанием¹⁹⁵, что приводит к «микроокончателности, то есть микронеобратимости времени: предшествующее мгновение прошло, но предшествующий промежуток <...> я иногда могу вернуть назад, то есть вернуться в него»¹⁹⁶.

Подключение вербального мышления оказывается губительным для онейрического мира, так как несет в себе **интеллектуальную рефлексию**, провоцирующую **избирательность памяти**. Воспоминание разрушает сновидческое нивелирование любых событий до нормы, в результате чего сновидение фиксирует не закономерности, а аномалии — однократные и случайные события, преступления, бедствия — все то, что мыслилось как нарушение исконного порядка¹⁹⁷:

«порой во мне рождалось такое же ощущение, как и во сне, когда мне снилось, что я бегу от кого-то, но что ноги мои подкашиваются, погоня настигает меня и я падаю без чувств» (НН, 187);

«Я (Ипполит — ИФ) заснул, — я думаю, за час до его прихода, — и видел, что я в одной комнате (но не в моей) <...> Но в этой комнате я заметил одно ужасное животное, какое-то чудовище. Оно было вроде скорпиона, но не скорпион, а гораздо гаже и гораздо ужаснее, и, кажется именно тем, что таких животных в природе нет, и что оно нарочно у меня появилось, и что в этом самом заключается какая-то тайна. Я его очень хорошо разглядел: оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад, длиной в вершка четыре, у головы толщиной в два пальца. К хвосту постепенно тоньше, так что самый кончик хвоста толщиной не больше десятой доли вершка. На вершок от головы из туловища выходят,

¹⁹⁵ «воспоминание, как ряд, идет от «сейчас» назад, вспоминаемое тоже кажется идущим вперед, потому что в вспоминаемое мы произвольно вставляем положительный дифференциал времени» //Друскин Я. Указ. соч. С. 143.

¹⁹⁶ Руднев В. П. Указ. соч. С. 117.

¹⁹⁷ «Человек научился <...> расчленять недискретный поток событий на дискретные единицы, соединять их с какими-либо значениями (то есть истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки (истолковывать синтагматически)» //Лотман Ю. М. Происхождение сюжета ... С. 242.

под углом в сорок пять градусов, две лапы, по одной с каждой стороны» (И, 323).

Итак, если сон — это «информационно свободный текст ради текста»¹⁹⁸, «где форма сна и есть его единственное содержание»¹⁹⁹, то сновидение — это уже текст ради сообщения, ретроспективный рассказ, вспоминание виденного. Выбор сюжета, который является «мощным средством осмысления жизни»²⁰⁰, становится способом освоить «смутный, неоформленный и в известной мере бессловесный» опыт²⁰¹. Поэтому рассказывание есть не пассивное подражание, а своего рода творческая деятельность — «мимесис»²⁰², способ познания мира. Каким бы ужасающим или хаотичным ни был сон, при пересказе сновидения герой подчиняет его себе, приобретает чувство господства.

Это позволяет преодолеть страх смерти Нелли в «Униженных и оскорбленных». Моделируя при помощи сновидений небытие как точную копию дневной жизни:

«я вижу часто мамашу во сне <...> Мамаша мне часто говорит о дедушке, и когда я вчера сказала ей: “Да ведь дедушка умер”, она очень огорчилась, заплакала и сказала мне, что нет, что мне нарочно так сказали, а что он теперь ходит и милостыню просит, “так же как мы с тобой прежде просили, — говорит мамаша, — и все ходит по тому мосту, где мы с тобой его в первый раз встретили, когда я упала перед ним и Азорка узнал меня”» (УО, 433)),

героиня **остраивает** негативный мир через демонстрацию его странности и забывает о нем:

¹⁹⁸ Лотман Ю. М. Сон — семиотическое окно ... С. 222. Именно поэтому Ю. М. Лотман определяет его как «семиотическое окно» (219), «чистую форму <...>, пространство, готовое для заполнения» (222) и, наконец, как «семиотическое зеркало, в котором каждый видит отражение своего языка» (222).

¹⁹⁹ Бланшо М. Сон, ночь... С. 272.

²⁰⁰ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета... С. 242.

²⁰¹ Рикер П. Указ. соч. С. 90.

²⁰² Мимесис рассматривается нами как активное творческое упорядочивание. В этом смысле, сновидение является прототипом всякого духовного творчества взрослого человека. Подробнее об этом см. Флоренский П. Иконостас. М., 1995; Нечаенко Д. А. Указ. соч.

«Вот я и подумала теперь, Ваня, что он непременно жив и где-нибудь один ходит и ждет, чтоб я к нему пришла <...> я снова начал ее уговаривать и разуверять и наконец, кажется, разуверил. Она отвечала, что боится теперь заснуть, потому что дедушку увидит. Наконец крепко обняла меня...» (УО, 433).

Итак, в сновидении происходит выстраивание ментально-тематических пространств, отобранных памятью, и их интерпретация, оценка, соответствующая культурной традиции данного общества:

«Все это, как я сказал, поразило и удивило меня чрезвычайно. Я ушел с чувством какого-то странного любопытства, и всю ночь снился мне т-г М, тогда как до тех пор я редко видывал безобразные сны» (МГ, 277).*

Продуцирование собственного **текста** требует от рассказывающего сновидение особой **личностной** активности, обладающей абсолютным, эгоцентрическим характером, способной внедриться в толщу вещей и придать ей смысл, одновременно одушевляя изнутри правила языка — позиции **Автора**.

ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ СНОВИДЕНИЙ

1. Сновидение, таким образом, является наиболее доступной для героев Достоевского формой «непрофессионального сочинительства». В романе **«Униженные и оскорбленные» (1861)** — своеобразном итоге размышлений писателя о жизни в 1840-50-е годы²⁰³ — сновидения Нелли органично вписываются в «литературный» сюжет произведения, герои которого реализуют всевозможные модели креативности — от жизнетворчества (мать Нелли, Наташа) до профессиональной писательской деятельности (Иван Петрович).

²⁰³ В. Я. Кирпотин о романе «Униженные и оскорбленные» пишет: «Достоевскому необходимо было вовлечь в поле своего художественного понимания все, что пережито им было до каторги и что привело его на каторгу» // Кирпотин В. Я. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966. С. 132.

Обращает на себя внимание тот факт, что, находясь на границе реальной и инобытийной жизни:

«<...> на пороге явилось какое-то странное существо; чьи-то глаза, сколько я мог различить в темноте, разглядывали меня пристально и упорно. Холод пробежал по моим членам. К величайшему моему ужасу, я видел, что это ребенок, девочка, и если б это был даже сам Смит, то и он бы, может быть, не так испугал меня, как это странное, неожиданное появление незнакомого ребенка в моей комнате в такой час и такое время» (УО, 208), —

Нелли никогда не погружается в сновидческую реальность. Сонное состояние героини постоянно фиксируется как данность, имеющая свои объективные предпосылки:

«уже поздно, часу в первом ночи, она заснула» (УО, 276);
«тем временем Елена опять заснула. Во сне она слегка стонала и вздрагивала. Доктор угадал: у ней сильно болела голова» (УО, 278);
«Елена сидела на стуле перед столом и, склонив свою усталую головку на левую руку, улегшюся на столе, крепко спала, и помню я загляделся на ее детское личико, полное во сне как-то не детски грустного выражения и какой-то странной, болезненной красоты» (УО, 294) и т. д..

Причины невозможности перехода в сновидческую реальность кроются не только в обусловленности героини реальным миром, но и в особой жизненной позиции: не ощущая себя субъектом сознания и, как следствие, действия, **Нелли не обладает личностным бытием, что провоцирует утрату и личностного инобытия.** На протяжении всего романа она является лишь преломлением чужой творческой активности.

Так, мать, кормящая *«себя вместо хлеба злобной мечтой» (УО, 438)*, воспринимает жизнь дочери как продолжение собственного романа, не

только формируя ее сложный характер²⁰⁴, но и определяя поступки после собственной смерти:

«когда мамаша умирала и еще могла говорить, то последнее, что она сказала, было: “Проклинаю его”, ну так и я его проклинаю, не за себя, а за мамашу проклинаю...» (УО, 441).

Иван Петрович окончательно лишает Нелли места в реальном мире, превращая ее жизнь в художественное произведение:

«Я вздрогнул. Завязка целого романа так и блеснула в моем воображении. Эта бедная женщина, умирающая в подвале у гробовщика, сиротка дочь ее, навещавшая изредка дедушку, проклявшего ее мать; обезумевший чудак-старик, умирающий в кондитерской после смерти собаки!..» (УО, 298).

Живя исключительно литературой, герой воспринимает действительность в качестве «сырого материала», требующего эстетической обработки²⁰⁵, и в этом контексте циничная формула жизни Князя — «все для меня и весь мир для меня создан» (УО, 365) — оказывается определяющей и для мировоззрения начинающего писателя.

Иван Петрович, придавая Нелли статус литературной героини, не только монополизировал ее настоящее, но и активно воздействует на прошлое и будущее. Так, вынудив героиню поведать свою *страшную историю* старикам Ихменевым ради спасения Наташи²⁰⁶, Иван Петрович

²⁰⁴ Показательным является и тот факт, что основные стереотипы поведения Нелли усваивает в состоянии «мнимого сна»: «Она сначала думала, что я маленькая, и всего мне не говорила. Все, бывало, целует меня, а сама говорит: все узнаешь; придет время, узнаешь, бедная, несчастная! И все меня бедной и несчастной звала. И когда ночью, бывало, думает, что я сплю (а я нарочно, не сплю, притворяюсь, что сплю), она все плачет надо мной, целует меня и говорит: бедная, несчастная!» (УО, 298).

²⁰⁵ Устанавливаемая героем относительность границ между реальным и вымышленным порождает дремотное состояние: «Все это я помню как сквозь сон, как в тумане, и милый образ бедной девочки мелькнул передо мной среди забытья, как видение, как картинка <...>» (УО, 294).

²⁰⁶ «Ну так я войду с тобой, посажу тебя, и тебя примут, облакают и начнут расспрашивать. Тогда я сам так подведу разговор, что тебя начнут расспрашивать о том, как ты жила прежде: о твоей матери и о твоём дедушке. Расскажи им, Нелли, все так, как ты мне рассказывала. Все, все расскажи, просто и ничего не утаивая. Расскажи им, как твою мать оставил злой человек, как она умирала в подвале у Бубновой, как вы с матерью вместе ходили по улицам и просили милостыню; что говорила она тебе и о чем просила тебя, умирая <...>. И как расскажешь все это, то старик почувствует все это и в своем сердце. Он ведь знает, что сегодня бросил ее Алеша и она осталась, униженная и поруганная, одна, без помощи и без защиты, на поругание своему врагу. Он все это знает... Нелли! Спаси Наташу! Хочешь ли ехать? — Да, — отвечала она, тяжело переводя дух и каким-то странным взглядом, пристально и долго,

пристально следит за отбором воспоминаний: рассказывая о счастливых днях, *«увлекшаяся Нелли как будто вдруг опомнилась, недоверчиво осмотрелась кругом и притихла»* (УО, 410).

Наделяя художественной ценностью лишь пережитое ей горе, Иван Петрович оказывается нечувствительным к происходящим изменениям внутреннего мира влюбленной в него девочки. Детская жестокость, осуждаемая им в поведении Алеши, определяет и его отношение к Нелли²⁰⁷: воспринимая героиню как сформированную=законченную личность, он лишает ее возможности развития=будущего. Не случайно появление Нелли совпадает с авторским кризисом Ивана Петровича, а ее смерть — с моментом завершения им рукописи.

Лишь в «Эпилоге» Нелли выходит из навязанного ей «искусственного инобытия» и приобретает личностный статус, становясь творцом если не жизни, то собственной смерти, показателем чего и является **пересказ сна**:

«Нет, нельзя! — настойчиво ответила Нелли, — потому что я вижу часто мамашу во сне, и она говорит мне, чтоб я не ездила с ними и осталась здесь; она говорит, что я очень много согрешила, что бабушку одного оставила, и все плачет, когда это говорит. Я хочу остаться здесь и ходить за бабушкой, Ваня <...>. Но сегодня, когда я заснула после того, как ты не пришел, то увидела во сне и самого бабушку. Он сидел у себя дома и ждал меня, и был такой страшный, худой, и сказал, что он два дня ничего не ел и Азорка тоже, и очень на меня сердился и упрекал меня. Он мне тоже сказал, что у него

посмотрев на меня; что-то похожее на укор было в этом взгляде. И я почувствовал это в моем сердце. Но я не мог оставить мою мысль. Я слишком верил в нее» (УО, 407).

²⁰⁷ «Чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей в частности, то есть порознь, как отдельных лиц. В мечтах я нередко <...> доходил до страстных помыслов о служении человечеству и, может быть, действительно пошел бы на крест за людей, если б это вдруг как-нибудь потребовалось, а между тем я двух дней не в состоянии прожить, ни с кем в одной комнате, о чем я знаю из опыта. Чуть он близко от меня, и вот уж его личность давит мое самолюбие и стесняет мою свободу» (БК,), — даст характеристику Зосима подобным характерам.

совсем нет нюхательного табаку, а что без этого табаку он жить не может <...>» (УО, 433).

Вписывая сновидение в контекст реальных событий или памяти о них:

*«Он и в самом деле, Ваня, мне **прежде** это один раз говорил, уж после того как мамаша умерла, когда я приходила к нему» (УО, 433) —*

Нелли качественно **по-новому** проживает именно те эпизоды из своей биографии, которые легли в основу романа Ивана Петровича. С первого взгляда, тематический (информационный, эмоциональный) повтор оборачивается соперничеством Авторов (не случайно свое сновидение Нелли поверяет именно Ивану Петровичу, превращая его из активного деятеля в пассивного слушателя): *«Вот как я услышала это от него сегодня, и думаю...», «Я ему и говорю...», «Вот я и подумала...» (УО, 433).*

Появление собственного Я в процессе проговаривания сновидения выгодно отличает его от других форм творчества в романе, но не делает Абсолютным. Отождествив рефлексию с действием, Нелли оказывается способной лишь к примирению со смертью, а не к созиданию как таковому. Небытие героини содержательно и эмоционально дублирует ее прошлое:

«Она умерла две недели спустя. В эти две недели своей агонии она уже ни разу не могла совершенно прийти в себя и избавиться от своих странных фантазий. Рассудок ее как будто помутился. Она твердо была уверена, до самой смерти своей, что дедушка зовет ее к себе и сердится на нее <...>. Часто она начинала плакать во сне <...> (УО, 440).

Типологически сходную ситуацию мы обнаруживаем уже в «Селе Степанчикове...», когда Фома Фомич, чувствуя инертность Фалалея, задает нормы как сознательного, так и бессознательного его существования:

«Разве ты не можешь видеть во сне что-нибудь изящное, нежное, облагороженное, какую-нибудь сцену из хорошего общества, например, хоть господ, играющих в карты, или дам, прогуливающихся в прекрасном саду?» (ССт, 209).

На что Фалалей *«обещал непременно увидеть в следующую ночь господ или дам, гуляющих в прекрасном саду».*

Безответность ранних героев Достоевского порождается их безответственностью. Желание жить по раз и навсегда установленным извне законам обуславливает их страх перед инобытием, не позволяющий перейти в иной регистр восприятия мира, в котором только и возможно специфицировать себя в качестве творца.

Качественно иная реакция Александры Ивановны в «Идиоте» на попытку вторжения в свою личностную сферу:

«Александра Ивановна любила, например, очень подолгу спать и видела необыкновенно много снов; но сны ее отличались постоянно какую-то необыкновенную пустотой и невинностью, — семилетнему ребенку впору; так вот, даже эта невинность снов стала раздражать почему-то мамашу. Раз Александра Ивановна увидела во сне девять куриц, и из-за этого вышла формальная ссора между ней и матерью» (И, 10), —

демонстрирует новый статус сновидческого мира в романном творчестве писателя: в утрате всех культурных дефиниций героиня видит выход за рамки только социального существования.

Выявление эволюции сна от проекции дневной действительности до ее ценностной альтернативы определило логику нашего дальнейшего исследования.

Глава 2

Сон как форма реализации частной жизни героями Ф. М. Достоевского

1. *«Совершалось все так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце» (XXV; 110),* — напишет Ф. М. Достоевский в «Сне смешного человека», уравнивая сон и «жизнь сердцем». Однако осознание **тотальной невозможности** частной жизни²⁰⁸ в реальности приходит к нему не сразу. И хотя Достоевский, вслед за Пушкиным и Гоголем, понимал, что человек в Петербурге = городе = доме = теле существует лишь в силу своей социальной функциональности, которая является сигналом включенности в систему²⁰⁹, — он на протяжении ряда ранних текстов был подобен *«деловому и занятому петербургскому человеку, бесплодно, но хлопотливо всю жизнь свою отыскивающему средств умириться, стихнуть и успокоиться где-нибудь в теплом гнезде, добытом трудом, потом и разными средствами» (X, 264).*

2. Вслед за романтиками Ф. М. Достоевский в своем раннем творчестве актуализирует **мечту** в качестве одной из форм воплощения личностной свободы:

²⁰⁸ «Жизнь сердцем», частная, личная жизнь или любовь чаще всего становятся синонимами в творчестве Ф. М. Достоевского, что отмечает, в частности, Р. Лаут, говоря: «мы исследовали волю к жизни вплоть до того предела, когда она становится любовью, самой высокой ступенью претворения личностной цели, через которую воля к жизни в состоянии осуществиться» //Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении. М., 1996. С. 301.

²⁰⁹ «В так построенной культуре <...> “нечто значить, быть кем-то, существовать” значит “быть частью чего-то более важного”, а находиться вне этого более важного, “не быть его частью” значит “не существовать” <...>. Личность как таковая самостоятельного значения здесь не имеет, она ценна и значима за счет своего вхождения в некую синтагматику <...>. Личность теряет здесь свое право на “личность”, оно регламентировано социумом» //Фарыно Е. Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С. 138.

«по-прежнему царило между нами унылое однообразие, которое, — как теперь думаю, если б я не была увлечена своей тайной, скрытной деятельностью,— истерзало бы мою душу и бросило меня в неизвестный мятежный исход из этого вялого, тоскливого круга, в исход, может быть, гибельный» (НН, 235),

и спасения от прозы жизни:

«я была слишком мечтательна, и это спасло меня» (БЛ, 39), —

говорит Варвара Доброселова в «Бедных людях».

Однако, критически исследуя философскую и эстетическую природу мечтательства, Достоевский видит в нем не только возможность познать идеальное бытие²¹⁰. Из-за **принципиальной непроницаемости мечты для реальности**, она оказывается непродуктивной сферой для «бодрствующих сновидцев» писателя:

«скоро сердце и голова моя были так очарованы, скоро фантазия моя развилась так широко, что я как будто забыла весь мир, который доселе окружал меня <...>. И такая жизнь, жизнь фантазии, жизнь резкого отчуждения от всего меня окружавшего, могла продолжаться целые три года!» (НН, 234-235).

Осознавая неактуальность романтического мышления в становящуюся реалистическую эпоху, Достоевский закрепляет за ним особую сферу реализации — литературу, в результате чего отправной точкой фантазирования героев становится книга: не случайно перечень прочитанных произведений оказывается ведущим принципом характеристики мечтателя²¹¹.

²¹⁰ См., например, эстетические воззрения А. А. Бестужева-Марлинского: «Воображение наше всегда роскошнее действительности, оно порхает птичкою, на его крыльях нет подорожной пыли. Действительность — проза: она роется в подробностях, словно крот... мечта уносит поэта из прозы описываемого общества» //Бестужев-Марлинский А. А. Соч. в 2-х тт. Т. 2. М., 1958. С. 361.

²¹¹ Одним из наиболее ярких тому примеров может служить работа Ф. М. Достоевского над романом «Белые ночи» при подготовке собрания сочинения 1860 года, когда он существенно дополняет список произведений, любимых героем: «Вы спросите, может быть, о чем он мечтает? К чему это спрашивать! Да обо всем... об роли поэта, сначала непризнанного, а потом увенчанного; о дружбе с Гофманом; Варфоломеевская ночь, Диана Вернон, геройская роль при взятии Казани Иваном Васильевичем, Клара Мовбрай, Евфия Денс, собор прелатов и Гус перед ними, восстание мертвецов в Роберте (помните

Таким образом, именно книга становится значимым **конкурентом сна** в произведениях Достоевского, так как чтение или создание текста героями происходит чаще всего ночью:

«я читала сначала, чтоб не заснуть, потом внимательнее, потом с жадностью» (БЛ, 39),—

скажет Варенька, а Макар Девушкин выразится еще более категорично:

«Ведь что я теперь в свободное время делаю? Сплю, дурак дураком. А то бы вместо спанья-то ненужного можно было бы и приятным заняться; этак сесть бы да написать. И себе полезно и другим хорошо» (БЛ, 50).

Сон вытесняется из структуры мира в целом и воспринимается мечтателями как контр-реальность, вмещающая все негативные переживания дневной жизни, о которых они стремятся забыть: *«До вас, ангельчик мой, я был одинок и как будто спал, а не жил на свете» (БЛ, 82),—* напишет Макар Девушкин о своем прошлом Вареньке.

Именно этим обусловлено возрождение мифологического тождества Гипноса и Танатоса «людьми дня» и восприятие Неточкой Незвановой и женой Горшкова («Бедные люди») смерти своих близких в эвфемистичной форме **«глубокого сна»**. Но если в случае с Неточкой сознание ребенка подобным образом защищается от страшной реальности:

«Он тихо и бережно накрыл одеялом спящую, закрыл ей голову, ноги... и я начала дрожать от неведомого страха: мне стало страшно за матушку, мне стало страшно за ее глубокий сон, и с беспокойством вглядывалась я в эту неподвижную линию, которая угловато обрисовала на одеяле члены ее тела <...> она лежала все неподвижно, не шевелясь ни одним членом. Она спала глубоким сном!» (НН, 184),

то «сюжетное» описание смерти Горшкова:

музыку? Кладбищем пахнет!), Минна и Бренда, сражение при Березине, чтение поэмы у графини В-й -Д-й, Дантон, Клеопатра ei suoi amanti, домик в Коломне <...>» (БН, 116).

«он отвернулся, полежал немного, потом оборотился, хотел сказать что-то. Жена не расслышала, спросила его: “Что, мой друг?”. А он не отвечает <...>. Она думала, что спит, села и стала работать что-то <...>. Она посмотрела на кровать и видит, что муж лежит все в одном положении. Она подошла к нему, сдернула одеяло, смотрит — а уж он холодехонек — умер, маточка, умер Горшков, внезапно умер, словно его громом убило!» (БЛ, 99) —

имеет большую мотивировочную базу. Помимо психологической защиты, сон-смерть становится для жены оправданием ее «невнимательности», источник которой кроется не только в грузе пережитых неудач, но и в страхе перед новыми, неминуемо порождаемыми сумасшествием Горшкова.

Для самого же Макара Деушкина сохранение структуры рассказа жены Горшкова в письме к Вареньке имеет помимо прочего еще и эстетическую функцию — ввод интриги, неожиданности, тщательно, однако, приготавливаемой:

«А до обеда Горшков на месте не мог усидеть <...>. Меня встретил в коридоре, взял за обе руки, посмотрел мне прямо в глаза, только так чудно; пожал мне руку и отошел, и все улыбаясь, но как-то тяжело, странно улыбаясь, словно мертвый» (БЛ, 98).

«Горестное событие» оборачивается литературным материалом, одним из этапов работы героя над собственным «слогом»²¹².

²¹² Работой над усовершенствованием писательского мастерства вызвано стилизованное под Гофмана описание смерти Смита и другим начинающим литератором — Иваном Петровичем в «Униженных и оскорбленных»: «(Смит) стал кликать свою собаку, которая лежала не шевелясь на полу и, по-видимому, крепко спала, заслонив свою морду обеими лапами <...>. Он нагнулся, стал на оба колена и обеими руками приподнял морду Азорки. Бедный Азорка! Он был мертв. Он умер неслышно, у ног своего господина, может быть от старости, а может быть и от голода. Старик с минуту глядел на него, как пораженный, как будто не понимая, что Азорка уже умер; потом тихо склонился к бывшему слуге и другу и прижал свое бледное лицо к его мертвой морде <...>. А я бросился вслед за стариком. В нескольких шагах от кондитерской, поверотя от нее направо, есть переулок, узкий и темный, обставленный огромными дворами. Что-то подтолкнуло меня, что старик непременно повернул сюда. <...>. В темном углу, составленном забором и домом, я нашел старика. Он сидел на приступе деревянного тротуара и обеими руками, опершись локтями в колена, поддерживал свою голову <...> Старик не двигался. Я взял его за руку; рука упала, как мертвая. Я взглянул ему в лицо, дотронулся до него — он был уже мертвый. Мне казалось, что все это происходит во сне» (УО, 174-176): эстетика вытесняет этику.

Стремление Макара Девушкина **рассказать** о сне-смерти вовсе не случайно: подобные «болезненные **сновидения**» (НН, 158) требуют своей вербализации в связи с тем, что слово-образ позволяет порождающему его сознанию совершать различные манипуляции вплоть до отрицания собственного бытия²¹³.

Неточка Незванова, воспринимая свое болезненное прошлое в качестве «*младенческого сна*» (НН, 160), также испытывает потребность рассказать его, но невозможность диалога в «Новой жизни» героини делает процесс перевода зрительного образа в слово долгим и мучительным:

«Моим любимым препровождением времени было забиться куда-нибудь в угол, где неприметнее, стать за какую-нибудь мебель и там тотчас же начать припоминать и соображать обо всем, что случилось со мною. Но, чудное дело! Я как будто забыла окончание того, что со мною случилось у родителей, и всю эту ужасную историю. Передо мной мелькали одни картины, выставлялись факты. Я, правда, все помнила — и ночь, и скрипку, и батюшку, помнила, как доставала ему деньги; но осмыслить, выяснить себе эти происшествия как-то не могла...» (НН, 191).

Как заметил М. М. Бахтин, «*сознание гораздо страшнее всяких бессознательных комплексов*»²¹⁴.

Актуализация мечтателями Достоевского, вслед за романтиками, кальдероновской метафоры «жизни-сна»²¹⁵, позволяет им легко подменить собственную судьбу чужими литературными сюжетами:

²¹³ В связи с этим Ф. М. Достоевский не раз в своем творчестве прибегнет к актуализации тождества сон=смерть. М. Вудфорд отмечает, что в «Преступлении и наказании» «Раскольников не может поверить, что все происходит в действительности, а не во сне, настолько ужасна эта действительность. Сама смерть ростовщицы и Лизаветы предстает как сон, хотя и в искаженном варианте. Смерть в образе сна появится в конце “Идиота”» // Вудфорд М. Указ. соч. С. 138.

²¹⁴ Бахтин М.М. К переработке книги о Достоевском // Бахтин М. М. Указ. соч. С. 188.

²¹⁵ «Многим уже казалось, что человеческая жизнь — только сон, меня тоже не покидает это чувство <...>. Я ухожу в себя и открываю целый мир <...> скорее в предчувствиях и смутных вожделениях, чем в живых, полнокровных образах. И все тогда мутится перед моим взором, и я живу, точно во сне, улыбаясь миру» // Гете И.-В. Страдания юного Вертера. М., 1954. С. 14.

«Мне суждено было пережить всю эту будущность, вычитав ее сначала из книг, пережить в мечтах, в надеждах, в страстных порывах, в сладостном волнении юного духа» (НН, 234).

В результате такого «духовного насилия» (БЛ, 39) герои утрачивают способность критически оценивать свою позицию:

«вспомни, что она, сумасшедшая, говорила Нелли уже на смертном одре: не ходи к ним, работай, погибни, но не ходи к ним, кто бы ни звал тебя (то есть она и тут мечтала еще, что ее позовут, а следовательно, будет случай отомстить презрением зовущего, — одним словом, кормила себя вместо хлеба злобной мечтой» (УО, 438),—

что приводит к потере столь мучительно обретаемого ими личностного статуса. Подменяя жизнь иллюзией, мечтатели утрачивают ощущение собственной реальности и оказываются неспособными определить статус «Я есть» в своих переживаниях:

«вообразив себя героиней каждого прочитанного мною романа, я (Неточка Незванова — ИФ) тотчас помещала возле себя свою подругу-княжну и раздваивала роман на две части, из которых одна, конечно, была создана мною, хотя я и обкрадывала беспощадно моих любимых авторов» (НН, 238).

Эта обусловленность поведения героев готовыми литературными **сюжетами** приводит не только к бесплодности их «Я» — «гусеницы, для которой весь мир заключается в жвачке мечтаний»²¹⁶, но и к осознанию «вторичности» собственной жизни, искусственности и в силу этого конечности единственного освоенного ими мира мечты. Все это порождает духовную и физическую опустошенность мечтателей:

²¹⁶ Анненский И. Ф. Изнанка поэзии. Мечтатели и избранник // Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1978. С. 9.

«мне становится всегда тяжело после подобных мгновений, моя мечтательность изнуряет меня, а здоровье мое и без того все хуже и хуже становится» (БЛ, 83), —

признается Варенька Доброселова.

2. Стремление героя Достоевского *«стряхнуть паралич мечтательности и стать человеком» (М, 9)* приводит его к поиску новых форм воплощения личностного бытия. Наши наблюдения над попыткой реализации частной жизни в петербургской поэме «Двойник» (1846), повестях «Господин Прохарчин» (1846), «Хозяйка» (1847), «Слабое сердце» (1848) и в сентиментальном романе «Белые ночи» (1848) позволяет наметить логику становления сна как ценностной альтернативы реально-социальной жизни — единственной сферы «жизни сердцем».

В «Двойнике» господин Голядкин, интуитивно осознавая преступность своих попыток реализоваться в качестве частного лица:

«Ничего-с, Андрей Филиппович. Я здесь сам по себе. Это моя частная жизнь, Андрей Филиппович. <...> Я говорю, Андрей Филиппович, что это моя частная жизнь и что здесь, сколько мне кажется, ничего нельзя найти предосудительного касательно официальных отношений моих» (Д, 127),

тем не менее **объективирует** эту сферу в доме Олсуфия Ивановича:

«ты ошибался и утром сегодня, уверяя меня <...>, что Олсуфий Иванович, благодетель мой с незапамятных лет, заменивший мне в некотором смысле отца, закажет для меня дверь свою в минуту семейной и торжественной радости для его сердца родительского» (Д, 136).

Объясняя свое неудачное сватовство только **социальными** причинами, герой оказывается, по мнению П. В. Анненкова, между двумя мирами²¹⁷. В

²¹⁷ Анненков П. В. Замечательное десятилетие (1838-1848) //Ф. М. Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 37.

последующих повестях социальная и частная сферы жизни героев будут разведены во времени.

Так, в «Хозяйке» Ордынов, отдав долг государству, «получив свою ученую степень и став по возможности свободным» (X, 264), в поисках сферы реализации себя как частного лица пытается заниматься своим прежним делом, но на новом основании — из науки, которая являлась некогда его общественным служением, он формирует страсть:

«Его пожирала страсть самая глубокая, самая ненасытимая, истощающая всю жизнь человека и не выделяющая таким существам, как Ордынов, ни одного угла в сфере другой, практической, житейской деятельности. Эта страсть была — наука. <...>Страсть сделала его младенцем для внешнего мира и уже навсегда не способным заставить посторониться иных добрых людей, когда придет к тому надобность, чтоб отмежевать себе между них хоть какой-нибудь угол. Наука иных ловких людей — капитал в руках; страсть Ордынова была обращенным против него же оружием» (X, 265).

Этот путь некогда избрал и господин Прохарчин, отождествив внешнюю жизнь и жизнь «про себя» при помощи денег²¹⁸. Подобное отзеркаливание лишает героя возможности создать альтернативу реальному миру, что приводит им к утрате человечности: «душа Прохарчина,— пишет И. Ф. Анненский,— лишь кажется вам первобытной, что это *tabula rasa*, но не в переносном, а в прямом значении, то есть душа выскобленная, опустелая»²¹⁹.

²¹⁸ «Проникнув в сокровенную суть вещей, которая сводится для него (Прохарчина — ИФ) к денежным знакам, <...> при существующем «порядке вещей» герой в принципе владеет всеми “вещами” — было бы только время копить и откладывать. Но у господина Прохарчина такое время есть, более того — оно безгранично, поскольку это время ничем не сдерживаемых фантазий и полусонных грез» (Ветловская В. Е. Проблемы нового времени в трактовке молодого Достоевского (Рассказ «Господин Прохарчин». Тема денег) // Литература и история (Исторический процесс в творческом сознании русских писателей XVIII-XIX века). СПб., 1992. С. 125).

²¹⁹ Анненский И. Ф. Господин Прохарчин // Анненский И. Ф. Указ. соч. С. 31.

И хотя в «Хозяйке» Ф. М. Достоевский описывает занятия Ордынова, «перескакивая через законы бытия и рассудка», например: акцентируя внимание на их принципиальной бесполезности:

«в нем было более бессознательного влечения, нежели логически отчетливой причины учиться и знать, как и во всякой другой, даже самой мелкой деятельности, доселе его занимавшей» (X, 265),

бессистемности:

«в уединенных занятиях его никогда, даже и теперь, не было порядка и определенной системы; теперь был один только восторг, первый жар, первая горячка художника» (X, 265-266),

незаконченности:

«срок воплощения и создания был еще так далек, может быть очень далек, может быть совсем не возможен!» (X, 266),—

«пограничность» этой сферы, **обусловленность ее реальностью** явно ощущается. Подтверждением чего служит отсутствие сна, характерное для этого периода «частной» жизни Ордынова:

«одиночеством ли развилась эта крайняя впечатлительность, обнаженность и незащищенность чувства; приготовлялась ли в томительном, душном и безвыходном безмолвии долгих, бессонных ночей, среди бессознательных стремлений и нетерпеливых потрясений духа, эта порывчатость сердца, готовая, наконец, разорваться и найти излияние» (X, 271).

Не случайно, «выйдя по делам» из своего монастыря, в котором герой провел около трех лет, он не оставляет своих научных изысканий:

«все поражало его; он не терял ни одного впечатления и мыслящим взглядом смотрел на лица ходящих людей, всматривался в физиономию всего окружающего, любовно вслушивался в речь народную, как будто поверяя на всем свои заключения, родившиеся в тиши уединенных ночей. Часто какая-нибудь мелочь поражала его, рождала идею, и ему впервые стало досадно за то, что он так

заживо погреб себя в своей келье. Здесь все шло скорее; пульс был полон и быстр, ум, подавленный одиночеством, изоциряемый и возвышаемый лишь напряженной, экзальтированной деятельностью, работал теперь скоро, покойно и смело» (X, 266).

Иная форма приобщения к инобытию (**бредовое состояние**, в которое погружается Ордынцов на квартире у нового хозяина с характерной фамилией Кошмаров) также была опробована Достоевским ранее в «Господине Прохарчине». И хотя «забытье» много ближе по своим особенностям к сфере сна, оно отнюдь не тождественно ей. Зависимость бреда от больного тела (*«весь-то следующий день я на лежанке лежал, совсем разломало, и уж бредить начал»*, — признается Астафий Иванович, герой незавершенного произведения «Домовой» [Дм, 400]) показывает, что **в этом состоянии, хотя и ощутимо слабее, мысли и образы продуцируются все той же реальностью**. Не случайно, *«шепотка денег»*, полученная Ордынцовым от своего опекуна и предназначенная для приватной жизни:

«он рассчитал дорогою, что может прожить своими средствами года два-три, даже, с голодом пополам, и четыре» (X, 265)),

иссякнет лишь при переезде к немцу Шпису:

«старик немец самодовольно показал жильцу своему, что он только что хотел идти к воротам и снова наклеить ярлычок, затем что сегодня аккуратно в копеечку вышел задаток его, высчитывая из него каждый день найма. Причем старик не преминул дальновидно похвалить немецкую аккуратность и честность» (X, 318)),—

что может рассматриваться как возвращение в реальность Петербурга.

Страх перед инобытием, привязанность к сознательной, дневной жизни не позволяют ни Прохарчину, ни Ордынцову погрузиться в онейрическую действительность, приобретающую формы больного, воспаленного состояния бреда: *«сон его был не сон, а какое-то мучительное забытье» (X, 274)*. Приобщение к любви стало для

Ордынова, как и занятия наукой, не более чем «наймом частной жизни» у Петербурга, доказательством чему служат параллели между бредовыми образами и научными поисками Ордынова. Так речь Катерины проникнута отзвуками песенной, фольклорной стихии:

«Доброе утро с добрым днем прошли, мой желанный! — зазвучал голос Катерины,— добрый вечер тебе! Встань, приходи к нам, пробудись на светлую радость; ждем тебя, я да хозяин, люди все добрые, твоей воле покорные; загаси любовью ненависть, коли все еще сердце обидой болит. Скажи слово ласковое!..» (X, 303)),

а сложный образ Мурина отчасти восходит к святому Моисею Мурину, бывшему некогда атаманом шайки разбойников, но пришедшего к покаянию и ставшего образцом святости²²⁰:

«говорят, что в болезненном припадке сумасшествия он посягнул на жизнь одного молодого купца, которого прежде чрезвычайно любил. Он был так поражен, когда очнулся после припадка, что готов был лишиться себя жизни: так по крайней мере рассказывают. Не знаю наверно, что произошло за этим, но известно то, что он находился несколько лет под покаянием...» (X, 286).

Петербургский опекун, которому Ордынов «навсегда откланялся» (X, 265), обернулся «маленьким, согбенным, седеньким человеком в тулупе» (X, 282) — хозяином новой квартиры, «которого лицо было как-то знакомо Ордынову; по крайней мере, он где-то встретил его очень недавно» (X, 283), а вследствие этого и хозяином его «ночных видений»:

«Потом, во время сна, злой старик садился у его изголовья... Он отогнал рои светлых духов, шелестевших своими золотыми и сапфирными крыльями кругом его колыбели, отвел от него навсегда его бедную мать и стал по целым ночам нашептывать ему длинную, дивную сказку, невнятную для сердца дитяти, но терзавшую его ужасом и недетскою страстью, но злой старик не слушал его

²²⁰ См.: Житие преподобного отца нашего Моисея Мурина // Книга житий святых. М., 1840. С.131—134.

рыданий и просьб и все продолжал ему говорить, покамест он не впадал в оцепенение, в беспамятство. Потом малютка просыпался вдруг человеком...» (X, 279).

Далее этот образ трансформируется в образ Мурина («Злой старик его сна (в это верил Ордынов) был въявь перед ним» (X, 294)), который встает непреодолимым препятствием на пути любви Ордынова и Катерины.²²¹

Драматизм образа Ордынова, обусловленный невозможностью быть одновременно частным и государственным человеком, актуализируется писателем в повести «Слабое сердце», но решается несколько иначе. Вася Шумков, в отличие от Ордынова, воспринимает сновидческий мир как ценностную альтернативу реальному. Так, исключительно за этим миром закрепляется им возможность «жизни сердцем»:

«Вот что мне нужно приготовить к послезавтрашнему дню. Я и четвертой доли не сделал! Не спрашивай, не спрашивай... как это сделалось! — продолжал Вася, сам тотчас заговорив о том, что так его мучило. — Аркадий, друг мой! Я не знаю сам, что было со мной! Я как будто из какого-то сна выхожу. Я целые три недели потерял даром. Я все...я... ходил к ней. У меня сердце болело, я мучился... неизвестностью... я не мог писать. Я и не думал об этом. Только теперь, когда счастье настает для меня, я очнулся» (СС, 37).

Сновидческий мир воспринимается героем как самодостаточная, независимая от реальности сфера, в связи с чем не случайным, а в высшей степени знаковым оказывается вынесение сна-любви за пределы повествования²²²: прием умолчания парадоксальным, с точки зрения

²²¹ Образ «злого старика» из сна Ордынова не раз привлекал внимание критики, но до сих пор «однозначного заключения пока нет. Для некоторых, старик персонификация Мурина, для других — неизвестного Ордынову отца, для третьих это — некий неопределенный и загадочный персонаж, или даже сплав различных образов» //Джиганте Дж. Указ. соч. С. 46.

²²² «Минус-прием есть отсутствие того, что предусматривается как должное» //Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике/ Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С.73.

«дневного сознания» образом, оказывается наиболее адекватным для передачи сна как молчания²²³:

«Ну, да я тебе уши прожужжал об них, потом замолк, а ты ничего и не заметил. Ах, Аркаша, чего стоило мне скрывать от тебя; да боялся, боялся говорить! Думал, что все расстроится...» (СС, 19).

Как мы увидим далее по сюжету, опасения Васи оказались не напрасными: именно с момента проговаривания о своем счастье сначала матери Лизы²²⁴, а затем и Аркадию Шумков начинает сомневаться в возможности его воплощения:

«мое сердце так полно, так полно! Аркаша! Я недостойн этого счастья! Я слышу, я чувствую это... Я родился из низкого звания, теперь чин у меня и независимый доход — жалованье. Я родился с телесным недостатком, я кривобок немного. Смотри, она меня любила, как я есть» (СС, 25).

Подключение вербального мышления оказывается губительным для инобытия сна, так как несет в себе интеллектуальную рефлексивность, характерную для реальной действительности.

Итак, умолчание о сне явилось в данном произведении наиболее емкой формой передачи сна как параллельной реальности, жизни сердца²²⁵, однако сюжетные функции минус-приема на этом не исчерпываются: страх перед частной жизнью в Петербурге, обусловивший трагизм Ордынова, сказывается и на Васе Шумкове. Признавая ценность сна-

²²³ Об этой характеристике сна см. более подробно в первой главе.

²²⁴ Обратим внимание на то, как автор заостряет читательское внимание именно на процессе говорения, а не его результате через обилие слов соответствующей семантики: «Плакала, плакала она, бедная, а я и влюбись в нее... да я и давно, всегда был влюблен! Вот стал утешать, ходил, ходил... ну, и я, право, не знаю, как это произошло, только и она меня любила; неделю назад я не выдержал, заплакал, зарыдал, и **сказал** ей все — ну, что люблю ее — **одним словом**, все!.. <...> Мы тут с ней **на слове и помолвились**; я думал-думал, думал-думал; **говорю**: как **сказать** маменьке? Она говорит трудно, подождите немножко; она боится; теперь еще, пожалуй, не отдаст меня вам; сама плачет. Я, ей **не сказавшись**, **бряк** старухе сегодня. Лизанька перед ней на колени, я тоже... ну и **благословила**...» или «мы будем жить бедно, конечно, но счастливы будем; и ведь это не химера; наше счастье-то ведь не из книжки **сказано**...» (СС, 19)

²²⁵ Локализация «жизни сердцем» в сновидческой сфере имеет мифологическое основание: так Д. Фрейд обосновал, что именно сны способствовали появлению у людей идеи о душе. См. подробнее: Фрейд Д. Золотая ветвь. М., 1984. С. 178-179.

любви, он тем не менее не способен («слабое сердце») погрузится в него полностью, отказавшись от сознательного осмысления происходящего:

«За что мне,— говорил он голосом, полным заглушенных рыданий,— что я сделал такое, скажи мне! Посмотри, сколько людей, сколько слез, сколько горя, сколько будничной жизни без праздника! А я! Меня любит такая девушка <...>» (СС, 25).

Именно поэтому воплощение личного счастья парадоксально увязывается героем с выполнением им служебных обязанностей:

«ты хочешь сейчас всеми силами быть достойным этого счастья и, пожалуй, для очистки совести сделать подвиг какой-нибудь! Ну, я и понимаю, как ты готов себя мучить за то, что там, где бы нужно было показать свое радение, уменье... ну, пожалуй, благодарность, как ты говоришь, ты вдруг манкировал! Тебе ужасно горько при мысли, что Юлиан Мастакович поморщится и даже рассердится, когда увидит, что ты не оправдал надежд, которые он возложил на тебя. Тебе больно думать, что ты услышишь упреки от того, кого считаешь своим благодетелем,— и в какую минуту! Когда у тебя радостью переполнено сердце и когда ты не знаешь, на кого излить свою благодарность...» (СС, 38).

Лишь мечтатель из «**Белых ночей**» безотчетно доверится стихии сна и реализуется исключительно как частный человек: «*А все-таки моя ночь была лучше дня!*»²²⁶ (БН, 105). Это доверие окупится сполна: оно не только

²²⁶ Текст-сон «Белые ночи», на наш взгляд, генетически восходит к непрописанному сну-любви Васи Шумкова. Об этом говорит не только тот факт, что мечтатель исключительно во сне может жить полноценной частной жизнью, но и ряд сюжетных и образных параллелей: так, Лиза и Настя оказываются в одинаковом положении брошенных невест: «у ней был жених, еще год назад, да вдруг его командировали куда-то; я и знал его — такой, право, бог с ним! Ну, вот он и не пишет совсем, запал. Ждут, ждут, что бы это значило?.. Вдруг он, четыре месяца назад, приезжает женатый и к ним ни ногой. Грубо! Подло! Да за них заступиться некому» (СС, 19) — «Он сказал, что тотчас же по приезде придет к нам и если я не откажусь от него, то мы скажем обо всем бабушке. Теперь он приехал, я это знаю, и его нет, нет!» (БН, 125), — и любовь их к героям сродни мифологической ситуации подмены: «Я вас сама любить готова, Василий Петрович, да я бедная девушка, не насмейтесь надо мной; я и любить-то никого не смею» (СС, 19) — «если, несмотря на то, что я люблю его (нет, любила его), если, несмотря на то, вы еще скажете... , если вы чувствуете, что ваша любовь так велика, что может наконец вытеснить из моего сердца прежнюю... если вы захотите сжалиться надо мной <...>, то клянусь, что благодарность... что любовь моя будет наконец достойна вашей любви...» (БН, 137), а источником любви мечтателя и Васи Шумкова является жалость: «плакала, плакала она, бедная, а я и влюбись в нее» (СС, 19) — «я не

приобщит героя к событию как СО-бытию, но и позволяет ему реализоваться (по законам сна) в диаметрально противоположных образах: младенца и матери, мучителя и жертвы, быть одновременно собой и Другим. Именно поэтому «утром», когда очарование сна-любви прошло и «мелькнула так неприветливо и грустно вся перспектива <...> будущего» (БН, 141), мечтатель скажет: «Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..» (БН, 141).

3. Сон-душа-любовь — эти мотивные соответствия, актуализированные сентиментализмом и оформленные в сложное инвариантное ядро с мифопоэтическими значениями романтиками²²⁷, в частности Н. В. Гоголем²²⁸, были восприняты Ф. М. Достоевским и стали основой для создания собственной концепции «жизни сердцем», наиболее полно воплотившейся в **тексте-сне** «Белые ночи»²²⁹. На наш взгляд, именно принципиальная непроницаемость сновидческой реальности для другого сознания, а в силу этого — ее некритичность и неподвластность

обманулся: девушка плакала, и через минуту еще всхлипывание. Боже мой! У меня сердце сжалось. И как я ни робок с женщинами, но ведь это была такая минута!...» (БН, 106), на проверку оказывающаяся лишь реализацией рессентиментных чувств героев. Таким образом, мы можем говорить о творческой логике в воплощении сна как самостоятельной сферы жизни: от «минус-приема» до текста-сна.

²²⁷ Романтическая концепция любви основана на сверхчувственном мистическом переживании Эроса, что порождает в русской поэзии начала XIX века множество стихотворных формул, проясняющих онейрическую природу земной любви: «Любви пленительные сны» (А. С. Пушкин); «Я не люблю тебя: страстей И мук умчался прежний сон» (М. Ю. Лермонтов); Не буду я дышать любви дыханьем! Я все имел, лишился вдруг всего; Лишь начал сон... исчезло сновиденье!» (Е. А. Боратынский). Исследуя концепцию любви у А. С. Пушкина, М. Гершензон в статье «Явь и сон» пишет: «Пушкин часто называет любовь «сном», разумея в этих случаях под любовью, конечно, не объективное и конкретное явление любви, а тот почти отрешенный, глубоко личный комплекс чувствований, каким она становится внутри души. Любовь есть «сон души», потому что она самодержавно господствует в душе, наглухо отрешая ее от всей остальной действительности» (Гершензон М. Указ. соч. С. 157).

²²⁸ См. статью С. А. Гончарова «Сон-душа, любовь-семья, мужское-женское в раннем творчестве Гоголя» // Гоголевский сборник, СПб., 2003. С.4-41.

²²⁹ Следует отметить, что закреплённость частной жизни в сфере сна может рассматриваться как особенность восприятия человеческого бытия Ф. М. Достоевским: «Человек создан так, что он действительно жаждет некой **идеальной полноты** неумирающей жизни; и вместе с тем, он ее **не обладает** <...>. Здесь выступает вся сила платоновской диалектики: человек не смертен и не бессмертен — он лишь стремиться к бессмертию! Это и есть динамическая установка Достоевского: человек на земле есть **переходящее, неполное, незаконное существо**, вся его жизнь есть развитие, борьба, стремление» (Вышеславцев Б. Достоевский о любви и бессмертии // Творчество Достоевского в русской мысли 1881 — 1931 годов. М., 1990. С. 402.), так и общая тенденция эпохи в целом. Так, в коллективном произведении Д. В. Григоровича, Ф. М. Достоевского и Н. А. Некрасова «Как опасно предаваться честолюбивым снам» (1846) мы читаем: «Петр Иванович свирепо храпит / Подле верной супруги своей. / .../ Снится ей черномазый арап, / И она от испуга кричит./ Но, не слыша, блаженствует муж, / И улыбкой сияет чело: / Он помещиком тысячи душ / В необъятное въехал село /.../ И, грозя проходившей чрез двор / Чернобровке, лукаво мигнул / И подумал: “У! тонкий ты вор, / Петр Иванович! Куда ты метнул!..”» (ЧС, 321-322).

традиционным стереотипам явились важными факторами выбора ее для воплощения специфической концепции любви: *«Любовь — тайна Божия и от всех глаз чужих должна быть закрыта, что бы там ни произошло»* (ЗП, 158), — проговорит позднее герой **«Записок из подполья»**.

Сформулированный в «Белых ночах» мотив любви-сна не раз повторится в более поздних текстах Ф. М. Достоевского, в том числе и в романе **«Униженные и оскорбленные»**.

На параллель между этими произведениями обратили внимание самые первые читатели и критики, видя причину подчас «прямого цитирования» не только в *«типологическом сродстве, свойственном разным произведениям Достоевского, но и в несомненной общности отраженного в «Униженных и оскорбленных» и вещах 1840-х годов биографического материала»*²³⁰: так А. С. Долинин считает, что история отношений Ивана Петровича и Наташи в преображенном виде воспроизводит эпизоды отношений между Достоевским и его будущей женой Марией Дмитриевной²³¹. Отметим в «переключке» двух текстов лишь интересующий нас аспект.

В обоих произведениях задается характерное для текста-сна реверсивное прочтение, которое в «Белых ночах» задает сам рассказчик:

«Мои ночи кончились утром» (БН, 139) или *«Это был сон, призрак...»* (БН, 140),

а в «Униженных и оскорбленных» Наташа, обладающая неполнотой событийных знаний и относящая свои слова к любовной коллизии:

«Ваня, — сказала она, — Ваня, ведь это был сон! // — Что было сон? — спросил я. // — Все, все, — отвечала она, — все, за весь этот год. Ваня, зачем я разрушила твое счастье?» (УО, 442).

²³⁰ Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.-Л., 1924. С. 523.

²³¹ Более подробно об этой автобиографической параллели см.: Достоевский Ф. М. Письма, тт. 1-4 / Под ред. А. С. Долинина. Т.1. Л.-М., 1928-1959. С. 516-517; об автобиографических мотивах в романе см.: Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 243-245, Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М., 1922. С. 55-56.

Наряду с этим онейрическая природа любви задается в момент ухода Наташи из родительского дома:

«Она была бледна, как мертвая. Все время, как разглагольствовал Алеша, она пристально смотрела на него; но взгляд ее становился все мутнее и неподвижнее, лицо все бледнее и бледнее. Мне казалось, что она, наконец, уже и не слушала, а была в каком-то забытьи. Восклицание Алеши как будто вдруг разбудило ее. Она очнулась, осмотрелась и вдруг — бросилась ко мне» (УО, 206).

Первое, что следует отметить относительно категории любви в творчестве Ф. М. Достоевского,— это ее принципиальную непроявленность в физиологическом плане:

«не влюбляйтесь в меня... Это нельзя, уверяю вас. На дружбу я готова, вот вам рука моя... А влюбиться нельзя, прошу вас» (БН, 109),—

настаивает Настенька из «Белых ночей», словно повторяя условия встреч Ордынова и Катерины:

«жизнь-то моя не моя, а чужая, и волюшка связана! Сестрицу ж возьми, и сам будь мне брат, и меня в свое сердце прими, когда опять тоска, злая немочь нападет на меня; только сам сделай так, чтоб мне стыда не было к тебе приходить и с тобой долгую ночь, как теперь, просидеть» (X, 291)²³².

Причиной этому отчасти может служить как само географическое пространство Петербурга, рождающее феномен белых ночей²³³ (не

²³² Г. Д. Гачев в работе «Русский эрос» писал: «Перед нами не реальное страстное соитие, а сон, мечта о нем, выраженная причудливой игрой духа и фантазии. <...> секс представлен здесь в высшей степени косвенно, и не сам по себе дорог, но богатством чувства, игрой духа, которые он питает и дает им повод развернуться <...> В русской литературе в высшей степени развиты сублимированные, превращенные формы секса, где он выступает как эрос сердца и духа <...> Недаром в русском языке самое любовное слово <...> «родненький» <...>; то есть русская любовь между мужчиной и женщиной – той же природы, что и любовь к родине <...> мужчина от любви к женщине ждет не огненных страстей, но того же успокоения, что дает родина = МАТЬ - сыра земля» (С. 19 – 21).

²³³ «Знаете ли вы, как одна иностранка изъясняла мне строгость и чистоту петербургских нравов? Она уверяла, что для любовных приключений наши зимние ночи слишком холодны, а летние слишком светлые» // Там же. С. 35.

случайно оксюморонное название романа), так и восприятие любви Достоевским:

«Мы имеем редкий, но интересный феномен двух лиц разного пола, предназначенных друг для друга, влекомых друг к другу таинственным притяжением, но не соединенных в земном плане. Она любила его идеал, Я, его небесный образ <...> он тоже любил ее в начале и в конце как сестру <...>, но не удержался и стал “посягать”. Странным образом «священная болезнь наказала его странным припадком»²³⁴.

Достоевский акцентирует разрушающее начало физической любви, воскрешая ее мифологическое тождество смерти²³⁵:

«ему (Ордынову — ИФ) даже сладостны были муки его, хотя он глухо слышал всем составом своим, что не вынесет более такого насилия. Была минута, когда он почти чувствовал смерть и готов был встретить ее как светлую гостью: так напряглись его впечатления, таким могучим порывом закипела по пробуждении вновь его страсть, таким восторгом обдало душу его, что жизнь, ускоренная напряженной деятельностью, казалось, готова была перерваться, разрушиться, истлеть в один миг и угаснуть навеки» (X, 302).

Не случайным в этой связи оказывается и тот факт, что в **«Маленьком герое»** первое соприкосновение одиннадцатилетнего подростка с любимым человеком — М-те М* — оказывается возможно только при «моделировании» героем сна:

«Я лег неподалеку на траву, положил под голову правую руку и закрыл глаза, будто меня одолевал сон» (МГ, 294): «М-те М <...>

²³⁴ Розанов В. В. Памяти Ф. М. Достоевского // Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 200. Говоря о романе Ф. М. Достоевского с Марией де Констан (по мужу Вересаевой), Б. Вышеславцев описал отношения, настолько идентичные роману мечтателя и Настеньки, что в метафизическом плане можно трактовать «Белые ночи» как пророческий сон самого Достоевского.

²³⁵ О. М. Фрейденберг прослеживает становление этого тождества в культуре: «производительный акт <...> отождествляется со смертью <...> Создается, с одной стороны, метафора “оплодотворения”-смерти, которая в феодальном обществе становится метафорой смерти-«любви» и занимает в последствии огромное место» // Фрейденберг О. М. Поэтика ... С. 75.

наклонилась надо мною. Я чувствовал, что она смотрит мне прямо в лицо. Ресницы мои задрожали, но я удержался и не открыл глаз. Я старался дышать ровнее и спокойнее, но сердце задушало меня своими смятенными ударами. Горячее дыхание ее палило мне щеки; она близко-близко нагнулась к лицу моему, словно испытывая его. Наконец, поцелуй и слезы упали на мою руку, на ту, которая лежала у меня на груди. И два раза она поцеловала ее <...>. Но в этот миг сердце, наконец, изменило мне и, казалось, выслало всю свою кровь мне в лицо. В тот же миг скорый, горячий поцелуй обжег мои губы. Я слабо вскрикнул. Открыл глаза, но тотчас же на них упал вчерашний газовый платочек ее,— как будто она хотела закрыть меня им от солнца» (МГ, 294-295).

Итак, физическая любовь в раннем творчестве Ф. М. Достоевского инстинктивно самозащитно отталкивает свое реальное осуществление, чтобы **пребыть**: уже **вечно** существовать в тоске, воспоминании:

«Благодарю! Да! Благодарю вас за эту любовь, потому что в памяти моей она напечатлелась, как сладкий сон, который долго помнишь после пробуждения» (БН, 57).

Именно поэтому эротический мотив любви между мечтателем и Настенькой в «Белых ночах» сублимирован в акте говорения:

«Теперь в моей голове открылись тысячи клапанов, и я должен пролиться рекою слов, не то я задохнусь» (БН, 114) —

сравним со словами Ордынова, обращенными к Катерине:

«Точно сон кругом меня; я верить в тебя не могу. Не укоряй меня... дай мне говорить, дай мне все, все сказать тебе!.. Я долго хотел говорить...» (X, 292).

Эту особенность мировидения Достоевского отметил еще М. М. Бахтин, написав: *«Само бытие человека (и внешнее и внутреннее) есть глубочайшее общение. Быть — значит общаться. Абсолютная*

смерть (небытие) есть неслышанность, непризнанность, невспомянутасть»²³⁶.

В процессе диалога и совершается «священный брак»²³⁷, целью которого является победа над смертью²³⁸:

«Теперь, когда я сижу подле вас и говорю с вами, мне уж и не страшно подумать о будущем, потому что в будущем — опять одиночество, опять эта затхлая, ненужная жизнь; и о чем мечтать будет мне, когда я уже наяву подле вас был так счастлив! О, будьте благословенны, вы, милая девушка за то, что не отвергли меня, с первого раза, за то, что уже я могу сказать, что я жил хоть два вечера в моей жизни!» (БН, 118).

Идея «священного», ритуального брака, несущего мужчине возрождение, вместо брака реального, таящего в себе смерть (не случайно в сознании Васи Шумкова «долг сердца» оборачивается «долгом гражданина»:

«Я с телесным недостатком, ваше превосходительство, слабосилен и мал, не гожусь на службу <...> Лоб! — сказал Вася вполголоса, повернулся налево кругом и вышел из комнаты» (СС, 46) —

реализуется в текстах Достоевского по-разному, что связано, по мнению Т. А. Касаткиной, прежде всего с языковыми сложностями, а именно: с несформированностью «слога» «другой» любви²³⁹.

Поиск адекватной смысловой передачи «аркадской» любви приводит Достоевского к отказу от слова и реализации в «Дядюшкином сне» идеи

²³⁶ Бахтин М. М. К переработке ... С. 187.

²³⁷ «Рассказ (произнесение слов, пение, рецитация), сопровождая “преодоление смерти”, совпадает с моментом воскресения; он сопутствует рождению не только человека, но и зерна, злака, растительности» //Фрейденберг О. М. Указ. соч. С.124.

²³⁸ «Свадьба являет собой не соединяющуюся по любви или рассудку пару: это действие победы над смертью» //Фрейд З. Указ. соч. С. 75, «от пары, богини и бога, зависит плодородие на весь год» //Там же. С. 73.

²³⁹ Т. А. Касаткина считает, что эволюция стиля Макара Девушкина в «Бедных людях» Достоевского связана прежде всего с поиском адекватного для «другой» любви слова. В первых письмах Девушкина «“Другая” любовь, не имея своего языка и поначалу не подозревая о смысловой неадекватности, говорит словами “любви страстной”», «в последнем письме “другая” любовь говорит своим языком: она горячая, но не страстная, ревностная, но не ревнивая, укрывающая, но не посягающая» //Касаткина Т. А. «Другая» любовь в ранних произведениях Достоевского /Касаткина Т. А. О творящей природе слова... С.144-148.

воскрешения мужчины через любовь на **структурном уровне**. Отличительной особенностью организации произведения, первоначально задуманного как драматическое произведение, является принципиальная **двуплановость** текста, определяющая построение сюжета по законам и трагедии, и комедии одновременно²⁴⁰. Тем самым возрождается «память жанров», по происхождению являющихся разнонаправленными фазами одного действия: трагедия — это принесение бога в жертву для священной трапезы, порождающей комедию, основная функция которой — реинкарнация²⁴¹.

Трагедия организует сюжет Зины и бедного уездного учителя и существует как «длящееся прошлое» текста. Оставаясь в основном в пересказе, эта сюжетная линия предопределяет поступки и поведение героев в настоящем:

«Ты продолжаешь с этим мальчиком сношения, даже свидания, но что всего ужаснее, ты решаешься с ним переписываться <...>. Вы за что-то ссоритесь; он оказывается самым недостойным тебя... мальчишкой (я никак не могу назвать его человеком!) и грозит тебе распространить по городу твои письма. При этой угрозе, полная негодования, ты выходишь из себя и даешь пощечину <...>. Несчастный, в тот же день, показывает одно из твоих писем негодяю Заушину <...>. Но с тех пор ты терзаешься, ты мучаешься, дитя мое; ты не можешь забыть его, или, лучше сказать, не его, — он всегда был недостойн тебя, — а призрак

²⁴⁰ Подобная организация текста оказывается смоделированной летописным жанром, вынесенным в подзаголовок повести («Из мордасовских летописей») и совмещающим два диаметрально противоположных представления о времени: «одного — старого, дописьменного, эпического, разорванного на отдельные временные ряды, и другого — более нового, более сложного, объединяющего все происходящее в некое историческое единство и развивающегося под влиянием новых представлений о русской и мировой истории <...>» //Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 49.

²⁴¹ «Трагедия мыслится как десакрализованное представление страстей бога, разрываемого на части и предназначенного для священной трапезы, которая, в свою очередь, порождает комедию, жанровый смысл которой — в реновации, в возрождении жизни из смерти. Так, они оказываются двумя фазами единого, целостного ритуала. Аналогична и их функция: первоначальное очищение жизни, затем — души, т. е. катарсис, который достигается в трагедии и комедии различными способами, но в равной мере эстетически необходимыми» //Ищук-Фадеева Н. И. Драма и обряд: Пособие по спецкурсу. Тверь, 2001. С. 7.

своего прошедшего счастья. Этот несчастный теперь на смертном одре; говорят, он в чахотке, а ты, — ангел доброты! — ты не хочешь при жизни его выходить замуж, чтоб не растерзать его сердца, потому что он до сих пор еще мучится ревностью, хотя я уверена, что он никогда не любил тебя настоящим, возвышенным образом» (ДС, 309-310).

Комедия оформляет сюжетную линию Князь — Зина и может быть названа «выгодной женитьбой», режиссером которой является мать Зины — Марья Александровна:

«Бесспорно, что все это походило несколько на разбой на большой дороге; но Марья Александровна и на это не слишком-то обращала внимание. На этот счет у ней была одна удивительно верная мысль: “Обвенчают, так уж не развенчаются”, — мысль простая, но соблазнявшая воображение такими необыкновенными выгодами, что Марью Александровну, от одного уже представления этих выгод, бросало в дрожь и кололо мурашками» (ДС, 326).

Многие исследователи, отмечая смешение трагической и комической моделей повествования, обращали внимание лишь на формальное перерождение фарсового сюжета в трагический для Зины в финале произведения²⁴². Однако, на наш взгляд, взаимодействие комического и трагического жанров намного теснее и концептуальнее.

Во-первых, обращает на себя внимание параллель между князем и учителем через несвоевременную близость к смерти:

князь К. был еще не бог знает какой старик, а между тем, смотря на него, невольно приходила мысль, что он сию минуту развалится» (ДС, 310),

Вася страдает от чахотки, причиной которой явилось его желание отомстить Зине:

²⁴² См., в частности: Печерская Т. И. Особенности повествования в «Дядюшкином сне» Достоевского // Жанрово-стилевое единство художественного произведения. Новосибирск, 1989. С. 63-69.

«Но как бы ты думала, почему я выбрал чахотку? почему я не удавился, не утопился? побоялся скорой смерти? Может быть, и так, но все мне как-то мерещится, Зиночка, что и тут не обошлось без сладких романтических глупостей! Все-таки у меня была тогда мысль: как это красиво будет, что вот я буду лежать в постели, умирая в чахотке, а ты все будешь убиваться, страдать, что довела меня до чахотки; сама придешь ко мне с повинною, упадешь передо мной на колени...» (ДС, 404).

Во-вторых, Достоевский четко разделяет жанры по их соотнесенности с категорией памяти: трагедия полностью существует в ней, а комедия ее лишена, так как может реализоваться только благодаря беспометству князя. При таком разделении мы можем заметить, что когда князь К. начинает вспоминать, он переходит в иной регистр мировосприятия:

«О милое дитя мое! Вы мне так много напомнили...из того, что давно прошло...Я тогда думал, что все будет лучше, чем оно было потом...» (ДС, 345).

Именно в связи с несводимостью героев только к трагическому или комическому оказалась возможна подмена Васи князем К. для самой Зины. Выходя замуж за князя, то есть спасая его от смерти:

«я только теперь начинаю жить, — бормотал князь, захлебываясь от восторга» (ДС, 346)),

она пытается воскресить своего возлюбленного:

«ты воскресишь его для полезной жизни, для добродетели...» (ДС, 322),—

говорит Марья Александровна.

В мире комедии реинкарнации не происходит:

«Князь, привезенный Мозгляковым в гостиницу, заболел в ту же ночь, и заболел опасно <...>. Князь совсем уже потерял память, бредил, просил Каллиста Станиславовича спеть ему какой-то

романс, говорил про какие-то парики; иногда как будто чего-то пугался и кричал <...> бедный старичок на третий же день к вечеру помер в гостинице» (ДС, 408) —

логика сна переворачивает традиционные представления: герои воскресли в трагике, приобщившись к памяти. В связи с этим, центральное место в сюжете занимает уже не князь, а Вася.

Свадьба в «Дядюшкином сне» обернулась в своего двойника – похороны — как воскрешение в воспоминании, вечной памяти, сне:

«Все умирает, Зиночка, все, даже воспоминания!.. И благородные чувства наши умирают. Вместо них наступает благоразумие. Что ж и роптать! Пользуйся жизнью, Зина, живи долго, живи счастливо. Полюби и другого, коль полюбится, — не мертвеца же любить! Только вспомни обо мне, хоть изредка; худого не вспоминай, прости худое; но ведь было же и в нашей любви хорошее, Зиночка!» (ДС, 405).

Идея ритуального брака в «**Белых ночах**» просматривается на архетипическом уровне через актуализацию модели земледельческих мифов (4 ночи = 4 времени года²⁴³), определяющей тождество Природы и женщины.

Связь Природы и Настеньки выражена в тексте неявно. Во-первых, через мотив утраты функции возрождения Природой при переводе этого образа в антропологический план²⁴⁴:

²⁴³ Обращает на себя внимание устойчивая числовая символика, связанная со временем реализации героями частной жизни: четыре года Ордынов рассчитал «прожить своими средствами» (X, 265), четыре месяца Вася Шумков находится в «бессловесной» и, как это будет ясно позднее, самой счастливой стадии своей любви (СС, 19), четыре ночи мечтателя: «число 4 является образом статической целостности, идеально устойчивой структуры <...>. Отсюда — использование числа 4 в мифах о сотворении вселенной и ориентации в ней» //Топоров В. Н. Числа /Мифы народов мира... С. 630.

²⁴⁴ Отметим цитирование Ф. М. Достоевским «Осени» А. С. Пушкина при описании петербургской природы в образе «чахлой и хворой девушки» (БН, 105):

... Мне нравится она, как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
Улыбка на устах увянувших видна;
Могильной пропасти она не слышит зева;
Играет на лице еще багровый цвет.
Она жива еще сегодня, завтра нет.

«завтра же вы встретите опять тот же задумчивый взгляд... И жаль вам, что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота, что так обманчиво и напрасно блеснула она перед вами, — жаль оттого, что даже полюбить вам ее не было времени..» (БН, 105))

и акцентирования ее у Настеньки:

«на ее черных ресницах еще блестели слезинки недавнего испуга или прежнего горя,— не знаю. Но на губах ее сверкала улыбка» (БН, 108)²⁴⁵.

Во-вторых, через соотнесенность природного и женского начал в сознании самого мечтателя: перед встречей с природой героя мучает тоска, при встрече же с Настей он восклицает: *«Ну да неужели же я не мог потосковать об вас» (БН, 108).*

Воскрешая мифологическую метафору «женщины-земли», Достоевский актуализирует и ее полифункциональность: *«смерть и воскрешение природы персонифицируются в метафорах производительности; поэтому умирающий-воскрешающий бог становится возлюбленным великой матери, рождающей и оплодотворяющей его, — земли»²⁴⁶,* — как писала О. М. Фрейденберг.

Так выявляется еще одна составляющая концепции любви у Достоевского — это обретение мужчиной матери:

Такой параллелизм не только значим с точки зрения не-бытия женщины в любой культуре («единственное краткое время в жизни женщины, когда она в качестве “возлюбленной” играет первую скрипку в игре в отказы, отсрочки <...>, которой подчиняется возлюбленный» //Верена Эрих-Хэфели. К вопросу о становлении концепции женственности в буржуазном обществе XVIII века: психоисторическая значимость героини Ж.-Ж. Руссо Софи /Пол. Гендер. Культура. М., 1999. С. 93), но и как проявление ущербности мужского духа, который стремится стать Богом (Творцом), но может достигнуть этой позиции только через унижение = уничтожение женского начала.

²⁴⁵ Следует отметить, что тождество Природы и женщины проявляется в невозможности встречи мужчины и женщины в городе, акцентирующаяся Ф. М. Достоевским как в «Слабом сердце» — Лиза живет в Коломне, так и в «Хозяйке», когда повторная встреча в церкви с Катериной возможна только после приобщения к пригородному пейзажу: «За избой тянулись поля и огороды. На краю синих небес чернелись леса, а с противоположной стороны находили мутные снежные облака, как будто гоня перед собою стаю перелетных птиц, без крика, одна за другою, пробирававшихся по небу. Все было тихо и как-то торжественно-грустно, полно какого-то замиравшего, притаившегося ожидания <...> Он повернул назад <...> Незнакомка его была уже там» (X, 270).

²⁴⁶ Фрейденберг О. М. Указ. соч. С. 119.

«Я его не люблю как ровню, так, как обыкновенная женщина любит мужчину. Я люблю его как... почти как мать. Мне даже кажется, что совсем и не бывает на свете такой любви, чтоб оба друг друга любили как равные» (УО, 400), —

проговорит Наташа из «Униженных и оскорбленных».

Воплощение любви как обретения материнского начала именно в форме сна закономерно в силу инфантилизма онейрической реальности и отмечается многими учеными²⁴⁷. R. Katz считает, что, онейрическими видениями Ордынова в повести «Хозяйка» Достоевский начинает целую череду снов, *«в которых его герои переживают такие моменты в своем детстве, которые оставляют след на всей последующей жизни. Но идиллия во снах почти всегда чем-то разрушается: в “Хозяйке” злым стариком; в первом сне Раскольникова Миколкой, истязавшим старую клячу и т. п.»*²⁴⁸.

Итак, вне зависимости от трансформации смыслов в сновидении, сон реализует желание вернуть блаженное состояние внутриматочного симбиоза младенца со своей матерью²⁴⁹:

«наступали для него опять нежные, безмятежно прошедшие годы первого детства, с их светлой радостью, с неугасимым счастьем, с первым сладостным удивлением к жизни <...>, когда его мать, склоняясь над нею (колыбелью — ИФ), крестила, целовала и баюкала

²⁴⁷ З. Фрейд первым провел аналогию между сном и возвращением в лоно («бессознательное души есть инфантильное»), выявив архаический, регрессивный характер работы сна, возвращающий спящего обратно в доисторический период как в онтогенетическом смысле, так и филогенетическом, то есть, с одной стороны, в «индивидуальное детство» («поскольку каждый индивид в своем детстве повторяет в сокращенном виде все развитие человечества»), а с другой, в детство человечества. Продолжая мысль З. Фрейда, Левин видит в сновидческом регрессивном повторении «прямое переживание того, что переживалось в младенчестве» //Фрейд З. Указ. соч. С. 41; Lewin B. Sleep, the mouth and the dream screen // The Psychoanalytic Quarterly: 15. N-Y., 1946. P. 419-434. .

²⁴⁸ Цит. по: Джиганте Дж. Указ. соч. С. 46. Эти переживания героев типично мифологические, так как, по замечанию Ю. М. Лотмана, «тенденция рассматривать все слова языка как имена собственные, отождествление познания с процессом номинации, специфическое переживание пространства и времени и ряд других совпадающих с наиболее характерными чертами мифологического сознания признаков позволяют говорить о детском сознании как о типично мифологическом» //Лотман Ю. М. Миф — имя — культура... С. 532.

²⁴⁹ Левин связал сон с интернализированной материнской грудью, первым объектом индивидуума: «пробудить — значит отнять от груди и, как вариант, — вернуть обратно в этот мир» //Lewin B.D. Dream psychology and the analytic situation //The Psychoanalytic Quarterly 35. P. 169-199.

его тихую колыбельною песенкой в долгие, безмятежные ночи» (X, 278).

Так сон становится у Достоевского идеальным пространством для воплощения архетипа любви, сохраняющей любящего как бы внутри материнского лона, что не раз проявится в более поздних произведениях писателя²⁵⁰.

При всей «идеальности» подобной любви, герои оказываются все время в коконе, как и их мысли. Не случайно моменты «прояснения» Наташи от любви к Алеше сопровождаются удивлением:

«Не понимаю, как я могла уйти тогда от них; я в горячке была,— проговорила она наконец, смотря на меня таким взглядом, которым не ждала ответа» (УО, 231).

Наряду с психосексуальной организацией поиск матери мечтателем из «Белых ночей», Алешей из «Униженных и оскорбленных» обусловлен, на наш взгляд, и культурными дефинициями, а точнее — особыми отношениями Петербурга с Москвой. Петербург, созданный только Отцом и лишенный детства — истории становления, воспринимает Москву в качестве материнского начала:

«Даже само солнце, отлучавшееся на ночное время вследствие каких-то самых необходимых причин к антиподам и спешившее было с такою приветливою улыбкою, с такою роскошной любовью расцеловаться со своим больным, балованным детищем, остановилось на полдороге; с недоумением и с сожалением взглянуло на недовольного ворчуна, брюзгливого, чахлого ребенка и грустно закатилось за свинцовые тучи» (ПЛ, 16).

²⁵⁰ Например, в «Сне смешного человека» так воспринимается христианская любовь: «я увидел и узнал людей счастливой земли этой. Они пришли ко мне сами, они окружили меня, целовали меня. Дети солнца, дети своего солнца,— о, как они были прекрасны! Никогда я не видывал на нашей земле такой красоты в человеке <...>. Лица их сияли разумом и каким-то восполнившимся уже до спокойствия сознанием, но лица эти были веселы; в словах и голосах этих людей звучала детская радость. <...> Это была земля, не оскверненная грехопадением, на ней жили люди не согрешившие, жили в таком же раю, в каком жили, по преданиям всего человечества, и наши согрешившие прародители, с тою только разницею, что вся земля здесь была повсюду одним и тем же раем. Эти люди, радостно смеясь. Теснились ко мне и ласкали меня. О, они не расспрашивали меня ни о чем, но как бы все уже знали» (ССС, 112).

Традиционное соперничество между городами акцентирует по отношению к Москве образ Страшной Матери, что отразится и в любовных коллизиях ранних произведений Достоевского.

Ущербная генная природа Петербурга не может породить полноценного человека-горожанина, что порождает восприятие героев «петербургского текста» в качестве детей:

«Аркадий Иванович <...> взял молча Васю на руки, как ребенка, несмотря на то что Вася был совсем не коротенький, но довольно длинный, только худой, и преловко начал его носить из угла в угол по комнате, показывая вид, что его убаюкивают» (СС, 17)),

Это в свою очередь направляет личностные усилия мечтателей на реализацию потребности вочеловечиться²⁵¹, одной из форм которой становится создание экзистенциального мифа о городе-семье.

В ранних произведениях Достоевского героями не раз высказывается идея жить всем вместе, например, в «Слабом сердце»:

«Аркаша, Аркаша! Голубчик ты мой! Будем жить вместе. Нет! Я с тобой ни за что не расстанусь» (СС, 19);

«она надеется, наконец, что Аркадий Иванович не только их не оставит, но даже жить будет с ними вместе. — Мы будем втроем жить как один человек! — вскричала она в пренаивном восторге» (СС, 28);

«Ты угадал меня, Вася,— сказал Аркадий Иванович,— да! Я люблю ее так, как тебя; это будет и мой ангел, так же как и твой, затем что и на меня ваше счастье прольется, и меня пригреет оно. Это будет и моя хозяйка, Вася; в ее руках счастье мое; пусть хозяйничает как с тобою, так и со мной» (СС, 29),—

или в «Униженных и оскорбленных»:

²⁵¹ В. Г. Белинский в 1840 году писал Боткину: «Питер имеет свойство оскорблять в человеке все святое и заставить в нем выйти наружу все сокровенное. Только в Питере Человек может узнать себя — человек он, получеловек или скотина: если Питер полюбит его — будет или богат, или действительным статским советником» // Белинский В. Г. Полное собр. соч. в 13 тт. Т. 13. С. 418.

«Вы обе (Наташа и Катя — ИФ) созданы быть одна другой сестрами и должны любить друг друга. Я (Алеша — ИФ) все об этом думал. И право: я бы свел вас обеих вместе, а сам бы стоял возле да и любовался на вас. Не думай же чего-нибудь, Наташечка, и позволь мне про нее говорить. Мне именно с тобой хочется про нее говорить, а с ней про тебя» (УО, 143).

Поиск материнского, рождающего начала становится главной задачей и для мечтателя в «Белых ночах», разрешение которой позволит ему занять место отца — Петра, то есть *«абсолютизировать себя в роли абсолютизирующего»*²⁵².

Так выявляется Эдипов комплекс²⁵³, лежащий в основе отношений героя к Петру Первому и объясняющий его противоречивый характер:

*«Все они (герои — ИФ) любят и одновременно ненавидят с одинаковой силой. Ни один из них не знает в конце концов, любит он или ненавидит, уважает или презирает, все они раздвоенные характеры. Везде и всегда герои амбивалентны»*²⁵⁴, —

замечает И. Нейфельд.

Первоначально мечтатель-андрогин присваивает функции матери себе, реализуя традиционные черты материнского инстинкта в общении с домами:

«Никогда не забуду истории с одним прехорошеньким светло-розовым домиком. Это был такой миленький каменный домик, так

²⁵² Смирнов И. П. Психодиахронология: Психоистория от романтизма до наших дней. М., 1994. С.88.

²⁵³ И. Нейфельд замечает по поводу Ф. М. Достоевского: «Вечный Эдип жил в этом человеке и создавал эти произведения; это был человек, никогда не преодолевший свой комплекс Эдипа» //Нейфельд И. Достоевский. //З. Фрейд, психоанализ и русская мысль. М., 1994. С. 52.

²⁵⁴ Там же. С. 85. Нужно отметить, что эдипальность характеризует и онейрические видения Ордынова: так, Дж. Джиганте отмечает, что «Достоевский продолжает линию идентификации матери Ордынова с Катериной, неизвестного ему отца — с Муриным» (47) и далее, сопоставляя данную повесть со «Страшной мезью» Гоголя, исследовательница пишет: «неопределенность ролей, двусмысленность отношений между гоголевской Катериной и отцом-колдуном, который хочет стать также ее мужем, почти полностью отражаются в повести Достоевского, хотя в ней и оставлен нарочито непроясненным характер связи между героиней и Муриным, тоже колдуном. Тень инцеста, осуществленного, или только желаемого, тяжело нависает над обеими повестями» //Ждиганте Дж. Сновидения в «Хозяйке» /Достоевский и современность. Старая Русса, 1998. С.47. В связи с этой концепцией отчасти проясняется стремление Ордынова убить Мурина: «Он чувствовал, что как будто кто-то вырывал, подмывал потерявшуюся руку его на безумство; он вынул нож <...> он взглянул на старика...» (X, 310).

приветливо смотрел на меня, так горделиво смотрел на своих неуклюжих соседей, что мое сердце радовалось, когда мне случалось проходить мимо» (БН, 103).

Тут преобладает лексика с уменьшительно-ласкательными суффиксами; недифференцированность Я и Другого, проявляющаяся в сверхзнании:

«Мне тоже и дома знакомы. Когда я иду, каждый как будто забегают вперед меня на улицу, смотрит на меня во все окна и чуть не говорит: “Здравствуйте; как ваше здоровье? и я, слава богу, здоров, а ко мне в мае месяце прибавят этаж”, или: “Как ваше здоровье? А меня завтра в починку”, или: “я чуть не сгорел и притом испугался” и т. д.» (БН, 103));

чувство превосходства и, как следствие, осуществление контроля:

«нарочно буду заходить каждый день, чтоб не залечили как-нибудь, сохрани его господи!» (БН, 103).

Однако данное замещение неполно и имеет силу лишь в сфере города-места, не охватывая города-общества, где мечтатель чувствует себя брошенным ребенком: *«ни один, решительно никто не пригласил меня; словно забыли меня, словно я для них и в самом деле чужой!» (БН, 104).* Это и заставляет героя объективировать концепцию матери в образе Настеньки, которая, по законам онейрической реальности, может вместить в себя все проекции и позаботиться о нежелательных (а потому проецируемых) аспектах «я» сновидца.

Перед встречей с Настенькой у мечтателя возникает настоятельная потребность в матери: *«Я шел и пел, потому что когда я счастлив, я непременно мурлыкаю что-нибудь про себя» (БН, 105)* (мурлыканье как призыв родителей). Поэтому героине изначально приписывается ряд устойчивых характеристик материнского начала, основные из которых: принадлежность к миру взрослых (акцентирование внимания на шляпке как мужском фаллическом символе), нормативность (*«не влюбляйтесь в*

меня, это нельзя, уверяю вас» (БН, 109), рассудительность (речь героини, в отличие от мечтателя, логична), способность защитить («Знаете ли вы, как надолго помирили меня с самим собой? Знаете ли вы, что уже я теперь не буду думать о себе так плохо, как думал в иные минуты?» [БН, 110]).

Отношения мечтателя с Настенькой приобретают, таким образом, черты «симбиотической связи», которая, по Э. Фромму, является незрелой формой любовного влечения: «в психическом симбиозе два человека независимы друг от друга, но психологически они неразрывны. Говоря другими словами, это союз одного человека с другим, в котором каждый теряет свое личностное содержание и попадает в полную зависимость от другого»²⁵⁵.

В результате этого эротический мотив любви уступает место мотиву власти²⁵⁶, что в целом поддерживается эдипальностью мечтателя²⁵⁷ и традиционным восприятием любви в русской литературе как взаимного истязания, страдания, и в этом — наслаждения²⁵⁸:

«Ну оставим, оставим это,— перебила Настенька, задыхаясь от волнения,— я вам только хотела сказать, что если, несмотря на то, что я люблю его (нет, любила его), если, несмотря на то, вы еще скажете... если вы еще чувствуете, что ваша любовь так велика, что может, наконец, вытеснить из моего сердца прежнюю <...>, то клянусь, что благодарность... что любовь моя будет, наконец, достойна вашей любви» (БН, 137)²⁵⁹.

²⁵⁵ Фромм Э. Уравнение с одним обездоленным / Эрос. М., 1991. С. 300.

²⁵⁶ Так Зильберер говорит: «Сон выдает детские фантазии мстительного и разрушительного характера (они у детей встречаются чаще, чем это можно было бы предположить), которые ожили в данную минуту, вследствие благоприятного стечения душевных переживаний» //Бем А.Л. Сновтворчество... С. 44-45.

²⁵⁷ «Эдипальность — выход из рода, то есть из биологического существования. Она знаменует собой второе рождение ребенка, заново появляющегося на свет в роли человека <...>, попадая в эдипальную фазу психической эволюции. Ребенок творит себя как человека, а не как мужчину и женщину» //Смирнов И. П. Психодиахронология... С. 88-89.

²⁵⁸ «Центральный момент исчезновения-появления света-солнца — борьба — остается основой и в браке; производительный акт семантизируется как поединок. Вот почему <...> Эрот, персонифицированная любовь, имеет атрибутами лук, стрелы и факел (огонь)» //Фрейдберг О. М. Поэтика... С.74.

²⁵⁹ «Когда женщина любит одного, но вынуждена жить с другим,— любовь изъята из-под власти эроса <...> и исполняется духовным эросом <...> сквозь всю русскую литературу проходит поэзия

Позднее Наташа «договорит» за Настеньку:

«Какое наслаждение было мне тогда в этой ссоре; а потом простить его» (УО, 401),

а герой «Записок из подполья» за мечтателя:

«<...> любить у меня — значило тиранствовать и нравственно превосходить. Я всю жизнь не мог даже представить себе иной любви и до того дошел, что иногда теперь думаю, что любовь-то и заключается в добровольно дарованном от любимого предмета праве над ним тиранствовать. Я и в мечтах своих подпольных иначе и не представлял себе любви, как борьбою, начинал ее всегда с ненависти и кончал нравственным покорением, а потом уж и представить себе не мог, что делать с покоренным предметом» (ЗП, 500).

Итак, в любви мечтатель реализует не только свою жажду сопричастности бытию, но и не менее сильное стремление к власти²⁶⁰, столь характерное для самого Достоевского²⁶¹. Сновидец, таким образом, может рассматриваться в свете феномена рессентимента, искадившего его личность и обозначенного в раннем творчестве Достоевского «словом из военно-чиновнического лексикона этого времени»²⁶² — амбиция.

Основным условием возникновения и нарастания рессентиментных настроений, по М. Шеллеру, является формальное равенство между оскорбленным и оскорбившим, на деле оборачивающееся «огромными различиями в фактической власти»²⁶³ и возможностях²⁶⁴:

неосуществленной любви. «В разлуке есть высокое значение», – писал Тютчев» //Гачев Г. Д. Указ. соч. С. 20.

²⁶⁰ Так Н. Бердяев считает, что именно ненависть является глубочайшей сущностью любви: в глубине любви скрывается враждебность, в ее основе лежит смерть //Бердяев Н. О назначении человека. М., 1993. С. 220.

²⁶¹ «Он воспринимал служение людям как поэт и пророк и пришел к тому, чтобы установить границы себялюбия. Границы опьянения властью он нашел в любви к ближнему. То, что его самого вначале гнало вперед и подстегивало, было настоящее стремление к власти, к господству, и даже в его попытке подчинить жизнь одной — единственной формуле, еще многое объясняется этим стремлением к превосходству. Этот затакт мы обнаруживаем во всех поступках его героев» //Адлер А. О нервическом характере. СПб, 1997. С. 270.

²⁶² Нечаева В. С. Ранний Достоевский (1821 — 1849). М., 1979. С. 155.

²⁶³ Шеллер М. Рессентимент в структуре моралей. СПб., 1999. С.21.

«Я готов был уйти с каждым возом, уехать с каждым господином почтенной наружности, нанимавшим извозчика, но ни один, решительно никто не пригласил меня; словно забыли меня, словно я для них и в самом деле чужой!» (БН, 104).

Мечтатель, не обладающий в собственных глазах какой-либо ценностью, стремится ощутить собственное достоинство через сравнение себя и Другого²⁶⁵. «Наивная Настенька» вербализирует эту потребность героя, дважды проведя аналогию между ним и своим женихом:

« “...О, если б вы были он!”. “О, если б он были вы!” — пролетело в моей голове. Я вспомнил твои же слова, Настенька!» (БН, 134)²⁶⁶.

Желание быть сравненной появляется и у Наташи из «Униженных и оскорбленных»:

«“Послушай, Ваня,— прибавила она вдруг,— какая это прелесть Катя!”. Мне показалось, что она сама нарочно растравляет свою рану, чувствуя в этом какую-то потребность,— потребность отчаяния, страданий... И так часто бывает это с сердцем, много потерявшим! “Катя, мне кажется, может его сделать счастливым,— продолжала она.— Она с характером и говорит, как будто такая убежденная, и с ним она такая серьезная, важная,— все об умных вещах говорит, точно большая. А сама-то, сама-то — настоящий ребенок! Милочка, милочка! О! Пусть они будут счастливы! Пусть, пусть, пусть!...”» (УО, 401).

Все это приводит в текстах Достоевского к восприятию любовного треугольника в качестве нормы: выстраивая свою модель поведения как обратное действиям «счастливого соперника», герои получают искомую «больше-значимость».

²⁶⁴ Там же. С.21.

²⁶⁵ О значимости сравнения для текста-сна мы говорили в первой главе.

²⁶⁶ Конфликт между Я-Я и Я-Ты, реализующийся через поиск себя в Другом, находит в текстах-снах не только тематическое, но и структурное воплощение — безгеройность или проективная идентификация, о которой мы говорили в первой главе.

Являясь основой для личностной позиции, «ценностное сравнение» обуславливает критический угол зрения мечтателя на мир:

«что ему в нашей действительной жизни! На его подкупленный взгляд мы с вами, Настенька, живем так лениво, медленно, вяло; на его взгляд мы все так недовольны нашею судьбою, так томимся нашею жизнью! Да и вправду, смотрите, в самом деле, как на первый взгляд все между нами холодно, угрюмо. Точно сердито... “Бедные!” — думает мой мечтатель. Да и не диво, что думает! Посмотрите на эти волшебные призраки, которые так очаровательно <...> слагаются перед ним в такой волшебной, одушевленной картине, где на первом плане, первым лицом, уж, конечно, он сам, наш мечтатель, своею дорогою особою» (БН, 116),—

что приведет в последствии к появлению «подпольного человека» в художественном мире Достоевского.

«Уязвленное самолюбие, ущемленное тщеславие, то есть подстегнутая гордость» порождают, по мнению Б. Н. Тарасова, метаморфозы любовного чувства, обращаящие его в свою противоположность: *«любовь-злость, любовь-месть, любовь-тиранство, любовь-ненависть»*²⁶⁷. Первичная ненависть заменяется на *«братское сострадание»* (БН, 107) у мечтателя, а эгоистическая потребность Наташи **быть всем** (*«Почти с первой встречи с ним у меня явилось тогда непреодолимое желание, чтобы он был мой, поскорее мой, и чтоб он ни на кого не глядел, никого не знал, кроме меня, одной меня...»* (УО, 400)) на отказ **от всего**.

Устраняясь, герои тем не менее не отпускают своих любимых-жертв: переводя отношения из плоскости «мужчина — женщина» в плоскость родственных отношений, они получают вневременную возможность

²⁶⁷ Тарасов Б. Н. «Тайна человека», или «фантастический реализм» (Уроки Достоевского) //Тарасов Б. Н. В мире человека. М., 1986. С. 72.

структурирования чужой жизни. Не случайно и Настенька в «Белых ночах» и Катя в «Униженных и оскорбленных» признаются в сверхзначимости для них мечтателя и Наташи:

«Он вас не забудет никогда,— прибавила Катя,— да и не может забыть никогда, потому что у него не такое сердце; любит он вас беспредельно, будет всегда любить, так что если разлюбит вас хоть когда-нибудь, если хоть когда-нибудь перестанет тосковать при воспоминании о вас, то я сама разлюблю его тотчас же...» (УО, 428).

Невозможность полного забвения истинных мотивов поступков и «просвечивание» их сквозь иллюзорные ценности усложняют картину мировидения героев и не ускользают от пристального взгляда — не случайно все та же Настенька замечает: *«я ведь знаю, вы готовы вспыхнуть как порох»* (БН, 109). Оговорки мечтателя:

«Вы сделаете со мной..., что я тотчас перестану робеть и тогда — прощай все мои средства!..» (БН, 107),

«я встречал двух-трех женщин, но какие они женщины? Это все такие хозяйки, что...» (БН, 107))

или Наташи:

«Я ужасно любила его прощать, Ваня,— продолжала она,— знаешь что, когда он оставлял меня одну, я хожу, бывало по комнате, мучаюсь, плачу, а сама иногда думаю: чем виноватее он передо мной, тем ведь и лучше...да!» (УО, 401) —

позволяют Ф. М. Достоевскому выстраивать противоречивую мотивационную базу поступков героя, что влечет за собой различные варианты прочтения любви-сна в целом.

Семантически поливалентные образы сновидческой реальности позволяют увидеть смысловое различие одного и того же поступка или эмоции. Так, любовь к слабому для мечтателя становится бегством от самого себя, являясь лишь замаскированной ненавистью по отношению к

противоположным явлениям — богатству, силе, жизненной энергии, полноте счастья и бытия²⁶⁸:

«Я тотчас же раскаялся, что напугал ее, заставил считать часы, и проклял себя за припадок злости. Мне стало за нее грустно, и я не знал, как искупить свое преступление. Я начал ее утешать, выискивать причины его отсутствия, подводил разные доводы, доказательства. Никого нельзя было легче обмануть, как ее, в эту минуту <...>» (БН, 135)).

«Альтруизм», понимаемый таким образом, оказывается лишь эрзацем любви, вытесняющим ненависть к сильному²⁶⁹.

Впервые тождество любовь=ненависть, по замечанию Карена Степаняна, возникает уже в «Двойнике»:

«не может Голядкин спастись и любовью. Как только — понимается, в его воображении — возникает возможность соединиться с Кларой Олсуфьевной, как его «любовь» тотчас обращается в ненависть, раздражающейся яростной обличительной тирадой в адрес “любимой”»²⁷⁰, —

и обуславливает отношения героев в дальнейших текстах Ф. М. Достоевского²⁷¹.

²⁶⁸ К сходному выводу приходит Ф. Б. Тарасов, реконструируя «евангельский текст» в «Белых ночах» Ф. М. Достоевского: «герой “расточает имяние”, желая осуществить свое намерение “простить” героиню — “грешницу” — “грешницу” прежде всего с точки зрения его “утешающего” по отношению к ней поведения. В свою очередь, героиня, терпя “благодеяния” героя, жертвенно служит ему, служит его воскрешению» //Тарасов Ф. Б. «Евангельский текст» в художественных произведениях Достоевского. М., 1998. С. 10.

²⁶⁹ Подобная противоречивость психологического мира героев Ф. М. Достоевского, отмечавшаяся многими учеными, была возведена В. Шмидом к осцилляции самого автора, которая понимается, как «невольное раздвоение автора надрывающегося и насильственно вытесняющего одну сторону, одну стихию своего противоречивого мышления. Такое не-интендированное раздвоение абстрактного автора в два образа обеспечивает роману смысловое богатство и подвижность, которые не мог бы придать ему и самый диалогический замысел. Богатство и подвижность происходят от того, что в осцилляции автор как интендирующее «я», как господствующая и контрольная инстанция, как свободно распоряжающийся своим текстом хозяин лишен власти» //Шмид В. «Братья Карамазовы» — надрыв автора /Шмид В. Проза как поэзия... С. 192.

²⁷⁰ Степанян К. Тема двойничества в понимании человеческой природы у Достоевского //XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. М., 2002. С. 184.

²⁷¹ Характерно в связи с этим признание Смешного человека: «Они воспели страдание в песнях своих. Я ходил между ними, ломая руки, и плакал над ними, но любил их. Может быть, еще больше, чем прежде, когда на лицах их еще не было страдания и когда они были невинны и столь прекрасны. Я полюбил их оксверненную ими землю еще больше, чем когда она была раем, за то лишь, что на ней явилось горе» (ССС, 117).

Так, на первый взгляд, мечтатель при восприятии Настеньки адресует ей исключительную ценность:

«Да будет ясно твое небо, да будет светла и безмятежна милая улыбка твоя, да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу!» (БН, 141) —

и наделяет собственным словом²⁷² («История Настеньки», инкорпорированная в основной текст и рассказанная от лица самой героини). Однако в финале текста, когда мы узнаем, что все описанное есть только сон, происходит переосмысление выдвигаемых на уровне слова и действия оценок: Настенька как ценность дискредитируется, лишаясь собственного слова²⁷³ — все произносимое в романе есть голос лишь **одного** героя. Построение романа по подобию человеческого сознания вызывает иллюзию слияния рассказчика и героя: вся повествовательная структура романа замыкается на фигуре мечтателя. Таким образом, к подлиннику читатель не получает доступа, дан он нам лишь в интерпретации основного носителя слова в романе — мечтателя. Эта нарратологическая особенность находит свое соответствие на уровне идеологическом: роман оказывается эгоцентрическим, антисоциальным, где важнейшие персонажи вытеснены за скобки реального действия²⁷⁴.

²⁷² Так, Сильвия Бовеншен считает, что наиболее ярким примером равного статуса женщины является положение, при котором она обладает «внутренней автономией и правом голоса» //Bovenschen S. Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a.M. 1979. P. 64.

²⁷³ В связи с этим «История Настеньки» утрачивает свое «съёмное великолепие» (термин Г. С. Морсона) и приобретает исключительно функциональную ценность: из инородного текста она становится неотъемлемой частью структуры сна мечтателя.

²⁷⁴ К сходному выводу приходит и Митико Канадзава, анализируя образ мечтателя в раннем творчестве писателя: «В большинстве ранних произведений Достоевского появляется и так называемый герой-мечтатель, с чьей личной историей мы едва знакомы, и дополняющая его героиня, чья семья, место рождения и прежняя жизнь изображены подробно <...>. В этих произведениях, однако, именно героиня и ее личная история обладают свойствами художественного вымысла, в то время как герой, склонный к мечтательному размышлению, оказывается холодным наблюдателем реальной жизни <...>. Мы можем догадываться, что повествователь рассматривает не только Настенькину историю, но и все ее существование как некий художественный вымысел» //Канадзава М. Мечта и воспоминание в «Белых ночах» Достоевского в сопоставлении с «Бедной Лизой» Карамзина /XXIвек глазами Достоевского: перспективы человечества. М., 2002. С. 356.

По сходному принципу строится повествование и в «Хозяйке», подробно исследованное А. Л. Бемом, выявившим особый стилистический прием, с помощью которого образы галлюцинаций проецируются наружу и представляются тем самым реальными событиями,— «драматизация бреда».

Настенька и Катерина, Клара Олсуфьевна, таким образом, из центральных героинь переходят в особую категорию персонажей, которых удобно назвать **заочными**: постоянно присутствуя под тканью повествования, они прямо в действие никогда не вступают²⁷⁵.

Такое восприятие женщины как «"другое" мужчины = человека» столь очевидное в финалах, формируется на скрытых уровнях, актуализирующихся при повторном прочтении, заданном самой структурой текста:

1. Через ассоциативную связь «женщина — Природа», о которой говорилось выше, и «Мечтатель — Город»²⁷⁶.

В связи с этим на традиционно значимую оппозицию «Природа — Город», которая рассматривается в текстах как реализация романтической концепции двоемирия, накладывается противопоставление мужского и женского начал. Это позволяет выявить отношения между данными категориями: контакт с женским началом становится возможным только при демонстрации его ущербности или смерти:

«Вмиг мне стало весело, и я шагнул за шлагбаум²⁷⁷, пошел между засеянных полей и лугов, не слышал усталости, но чувствовал

²⁷⁵ В. В. Иванов называет такого рода героев в текстах Ф. М. Достоевского «теньными персонажами»: «в узком смысле слова "теньными персонажами" у Достоевского могут быть названы персонажи, связанные с амплификацией болезненных состояний, сновидений и смерти. Они "живые мертвецы", воздействующие на ход "живой жизни"» //Иванов В. В. «Теньный персонаж» Федора Достоевского: «поэтика второстепенного персонажа» /Достоевский и мировая культура: Альманах. № 16. СПб, 2001. С. 274.

²⁷⁶ Шерри Ортнер доказала, что подобная параллель таит в себе имплицитное и часто неосознаваемое умаление ценности женщины, так как за ней закрепляется исключительно репродуктивная функция, тогда как мужчина наделяется способностью к созидающей культуре деятельности //Ortner S. Is Female to Male as Nature is to Culture? In: Women, Culture and Society. Ed. By M. Rosaldo, L. Lamphere. Stanford. 1974.

²⁷⁷ Шлагбаум в пер. с нем. «срубленное дерево».

только всем составом своим, что какое-то бремя спадает с души моей» (БН, 104).

Отождествляя себя с городом, мечтатель воспринимает такую интерпретацию женского как естественную²⁷⁸. Еще более резко данное восприятие женщины обозначится в «Униженных и оскорбленных»:

«И пришло мне (Алеше — ИФ) тогда на ум: что если б ты, например, от чего-нибудь заболела и умерла. И когда я вообразил себе это, на меня вдруг нашло такое отчаяние, точно я в самом деле навеки потерял тебя <...>Целые дни мы были в ссоре и пренебрегали нашим счастьем, а тут только на одну минуту вызываю тебя из могилы и за эту минуту я готов заплатить всю жизнью!.. Как я вообразил это все, я не мог выдержать и бросился к тебе скорей, прибежал сюда, а ты уж ждала меня. И, когда мы обнялись после ссоры, помню, я так крепко прижал тебя к груди, как будто в самом деле лишаясь тебя» (УО, 322).

Впоследствии об этом напишет Н. А. Бердяев:

«Тут совсем иное положение занимает женское начало. Женщине не принадлежит в творчестве Достоевского самостоятельного места. Антропология Достоевского — исключительно мужская антропология. Мы увидим, что женщина интересует Достоевского исключительно как момент в судьбе мужчины, в пути человека»²⁷⁹,

обозначив ценность героинь Достоевского в способности вызывать любовь в мужчине, что в целом согласуется с культурным концептом женственности.

Выявление несамоценности женщины в тексте ставит вопрос о функциональной роли героинь в снах героев, так как заочные персонажи целиком задаются авторским сознанием мечтателей, а солипсизм

²⁷⁸ Рассмотрение страдания как природной женской черты можно найти во многих философских трактатах XVIII-XIX веков. Более подробно об этом можно прочесть у Верены Эрих-Хэфели в статье «К вопросу о становлении концепции женственности в буржуазном обществе XVIII века: психоисторическая значимость героини Ж.-Ж. Руссо Софи» //Пол. Гендер. Культура. М., 1999. С. 55-107.

²⁷⁹ Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского //Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 120.

повествования неизменно коррелирует со степенью ответственности повествователей за текст.

Так, заочность действия, которая атрибутируется героиням, можно осмыслить как символ отлученности женщины от современной мускулиной культуры или, напротив, как предельное выражение культуры — культуры романтизма. Так, Настенька наделяется сновидцем «историей», в то время как сам герой, стремясь «совпасть» с реалистическим настоящим, с ужасом отвергает ее наличие у себя.

Но применительно к нашему предмету разговора заочность можно интерпретировать и как психологическую реакцию, возникающую при смутном чувстве неуверенности в постулируемых ценностях, когда происходит сбой мотивации при неумении рационализировать агрессию в адрес воображаемого Другого²⁸⁰.

Но, так или иначе, еще одной специфичной формулой концепции любви у Ф. М. Достоевского является «уравнение с одним обездоленным». С этой точки зрения, наиболее репрезентативна, ситуация «Двойника», *«где любовный сюжет, героиней которого является Клара Олсуфьевна,— лишь фальшивка, а истинная любовная драма разворачивается между Голядкиным-старшим и Голядкиным-младшим, то есть — внутри одного персонажа, способного любить лишь самого себя и за это обреченного испытывать все страдания отвергнутой и обманутой любви — к себе самому»*²⁸¹.

²⁸⁰ «Женское <...> имеет функцию своего рода контейнера. <...> в некоем воображаемом пространстве, объявленном женским и, тем самым, одновременно резко отдаленном от мужского мира. Мужчина хранит свой страх, свои желания, стремления и страсти — можно сказать, то, что ему не пришлось испытать, чтобы таким образом все это сохранить и всякий раз иметь к нему доступ» //Rohde-Dachser С. Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Berlin/ Heidelberg. 1991. P. 100.

²⁸¹ Касаткина Т. А. «Двойник» Достоевского: психопатология и онтология //Касаткина Т. А. О творящей природе слова... С. 141. Такое восприятие любви героями Ф. М. Достоевского в целом соотносится с романтической традицией, в которой, по словам С. А. Гончарова, любовь есть встреча со своей половинкой души, «поэтому “я” не мыслится в романтизме без “другого”, но “другой” — это то же самое “я”, поскольку земное “я” — всего лишь часть метафизического целого» //Гончаров С. А. Указ. соч. С. 33.

4. Итак, обозначив сон как специфическую сферу реализации любви, Ф. М. Достоевский снимает автоматизм восприятия данной категории у читателя. Ставя под сомнение истинность априорных и практически бессознательных установок, усваиваемых человеком в уже «готовом» виде и жестко задающих кодекс его поведения, писатель обнаруживает ряд идей, представлений, нравственных структур, которые вовсе не сложились по привычным законам. Тем самым Достоевский помимо эстетических задач в своих ранних произведениях решает бытийственные проблемы, предотвращая *«катастрофу антропологическую, то есть перерождение каким-то последовательным рядом превращений человеческого сознания в сторону антимира теней или образов, которые в свою очередь тени не отбрасывают, перерождение в некоторое зазеркалье, состоящее из имитаций жизни»*²⁸².

Позднее Ф. М. Достоевский еще не раз актуализирует форму сна для восстановления полноты восприятия любви героями, что единодушно отмечается многими литературоведами. Так, В. Д. Днепров, анализируя сон Подростка, рассматривает его в качестве инициации:

*«во сне отношение к Екатерине Николаевне да и она сама предстают другими. Екатерина Николаевна — хохочущая бесстыдница, готовая обменять свои ласки на опасное письмо <...> Достоевский запечатлел самый тот час, когда в подростковом возрасте явился мужчина, когда, не скрываясь, заявили о себе страстные желания, опрокидывающие воздвигнутый в его душе идеал <...> Его самого поражает разноставность его личности. Душа наука — и жажда благообразия»*²⁸³.

В работе Т. А. Касаткиной описывается двойственная природа князя Мышкина:

²⁸² Мамардашвили М. Мысль в культуре // Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1992. С. 147.

²⁸³ Днепров В. Д. Указ. соч. С. 64-65.

«Странные сны ему (Идиоту) при этом снятся, выдавая именно нежелание его, при внутреннем знании того, как на самом деле все обстоит: “Наконец пришла к нему женщина...”. Характерно, что сон снится накануне первого любовного свидания князя — то есть когда он становится прикосновенен к области греха Настасьи Филипповны. Тогда грех проступает, становится видимым для него, затемняя его лик. Она потому и приводит его во сне — к Аглае наяву, что только таким образом он становится способен лицезреть ее грех, то, что она хочет ему показать “тут же недалеко”. Любовное свидание с Аглаей и становится, кстати, началом того “ужасного, на всю жизнь”»²⁸⁴.

5. «Реалист в высшем смысле», Ф. М. Достоевский актуализирует в своем творчестве исконное значение слова «realis» как «один из множества»²⁸⁵ — один, но не единственный, рассматривая, таким образом, мир не как раз и навсегда данный, а вечно становящийся в напряженном диалоге равновеликих и взаимонепереводимых сфер:

«Реальный мир конечен, невещественный же мир бесконечен. Если бы сошлись параллельные линии, кончился бы закон мира сего. Но в бесконечности они сходятся, и бесконечность есть несомненно. Ибо если бы не было бесконечности, не было бы и конечности, немыслима бы она была. А если есть бесконечность, то есть и Бог и мир другой, на иных законах, чем реальный мир»,—

запишет он в последней рабочей тетради.

Поиск адекватной художественной формы для воплощения *иного мира*, способного стать «типологическим контрагентом» действительности, обесценивает для раннего Достоевского опыт романтиков, отождествляющих бытие и инобытие, и приводит к

²⁸⁴ Касаткина Т. А. О творческой природе слова... С. 466.

²⁸⁵ «исконное значение смыслообразующего для слова “realis” определения “alius” связано с понятием “один из многих”» // Нечаенко Д. А. Указ. соч. С. 274.

созданию стройной системы онейрических видений: сон — сновидение — бред — дрема — мечта — (реальность).

Герои Достоевского преодолевают свою обусловленность социальной жизнью, которая способна породить лишь «забыть» в форме дремы или бредового состояния, а также освоенное предшествующей эпохой и потому легко структурируемое пространство мечты, изолированное и в силу этого непродуктивное. Они актуализируют сон как единственно возможную сферу реализации частной жизни, требующую от них непростой филогенетической редукции к дологическому восприятию мира и себя в нем.

Новая личностная позиция позволяет мечтателям Достоевского компенсировать неполноту своей жизни стереоскопичностью и создать собственную иерархию ценностей. Это обуславливает иную, по сравнению с романтической, реакцию на мимолетность приобщения к невидимому миру:

«Так это он спал! Боже, какой сон! И зачем было просыпаться? Зачем было одной минуты не подождать: она бы, верно, опять явилась! <...> О, как отвратительна действительность!»²⁸⁶, —

категорично заявляет гоголевский Пискарев из «Невского проспекта». И совершенно в другой тональности реагирует на завершение сна мечтатель Достоевского:

«Мои ночи кончились утром <...>. Но чтоб я помнил обиду мою, Настенька! <...> Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..» (БН, 139-141).

Сон, таким образом, позволяет героям реализоваться, сохранив при этом **самобытность** в реалистическом мире, стремящемся к энтропийному слиянию всех со средой²⁸⁷.

²⁸⁶ Гоголь Н. В. Невский проспект // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 3. М., 1991. С. 22.

²⁸⁷ Ю. М. Лотман выделяет «особую и весьма существенную культурную функцию» сна: «быть резервом семиотической неопределенности, пространством, которое еще надлежит заполнить смыслами» (Лотман Ю. М. Сон — семиотическое окно ... С. 226).

Признание сна как личного «внутреннего» пространства во всей его изначальной полноте желаний и чувств, в отличие от **«болезненных сновидений»** «людей дня», позволяет героям, увидев себя со стороны, расширить границы ведомого и получить искомую мудрость жизни²⁸⁸.

6. Ф. М. Достоевский показывает, что абсолютизация сна (сон = жизнь), как и абсолютизация действительности (действительность = жизнь), приводит к искажению представлений о мире в силу отсутствия его целостного восприятия. Мучительные поиски выхода из одностороннего осмысления реальности составляют подлинную основу жизни многих его романских героев.

Так, вновь актуализируя в «Идиоте» конфликт мировоззрений, Достоевский описывает напряженные отношения князя Мышкина, обусловленного инобытием²⁸⁹ (*демоном*), и Ипполита, с *жадностью* цепляющегося за жизнь²⁹⁰ (*тарантула*). Признавая, что *«дело в жизни, в одной жизни, — в открывании ее, непрерывном и вечном, а совсем не в открытии!»* (И, 327),— герои на мгновение обретают высшую мудрость, но тем не менее оказываются не в состоянии совместить в себе оба полюса бытия: озлобленность Ипполита и возвращение князя в Швейцарию — страну снов — яркое тому доказательство. Становясь *няньками* друг друга, Мышкин и Ипполит не осознают, что пройти путь от усеченной реальности к полноте бытия можно только в одиночку.

²⁸⁸ «Чтобы было знание, надо сначала тому, кто познает, не быть тем самым, что он знает, чтобы познать предмет, надо сравнить его с другими предметами; и для этого необходимо выйти за пределы этого предмета. Вращаясь только в пределах предмета, мы познаем только его детали, более или менее важные <...> мудрость жизни не есть только знание. Она есть нечто общее <...> надо выйти из жизни, чтобы разрешить ее противоречие» //Лосев А. Ф. Жизнь /Юность. 1990. №5. С. 83-87.

²⁸⁹ Об этом можно судить не только по описанным в романе видениям князя (И: 50; 53; 90;380; 186-187; 195. 287, 351-352, 377, 504-507), но и по его характерным чертам: «У меня нет жеста приличного, чувства меры нет; у меня слова другие <...> я знаю (я ведь наверное знаю), что после двадцати лет болезни непременно должно было что-нибудь да остаться, так что нельзя не смеяться надо мной...» (И, 283),— и по особенностям зрения: «взгляд его был слишком странен: казалось, он глядел на нее как на предмет, находящийся от него за две версты, или как бы на портрет ее, а не на нее самое» (И, 287).

²⁹⁰ Обусловленность Ипполита дневной реальностью отмечается как его окружением: «Ипполит великолепный малый, но он раб своих предрассудков» (И, 112), так и самим героем в исповеди: «действительность ловила и меня на крючок в эти есть месяцев и до того иногда увлекала. Что я забывал о моем приговоре или, лучше. Не хотел о нем думать и даже делал дела» (И, 328). Характерной в этой связи становится мечтательность Ипполита (И, 327), отсутствие сна (И: 305. 307, 309) или болезненные сновидения (И, 323-325).

Поиск Достоевским исходного единства мира, в котором совмещаются «инобытие» и «день», приводит к появлению в его позднем творчестве нравственно обновляющего, полностью перерождающего героя **сновидения («кризисного сна»):** *«Я в себе нового человека ощутил. Воскрес во мне новый человек! <...> Зачем мне тогда приснилось “дите” в такую минуту? “Отчего бедно дите?”. Это пророчество мне было в ту минуту! За “дите” и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех “дите”, потому что есть малые дети и большие. Все — “дите”. За всех и пойду. Потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти. Я не убил отца. Но мне надо пойти. Принимаю!»* (БК, 30-31),— признается Дмитрий Карамазов брату Алеше. Инобытие, таким образом, органично включается в дневную жизнь, разрушая установленные сознанием границы и способствуя полноте восприятия мира и себя в нем.

Заключение

1. Предпринятый нами анализ онейрических видений в раннем творчестве Ф. М. Достоевского с точки зрения их структуры позволил **систематизировать** формы художественного воплощения ирреального мира, разграничить **функциональные поля** и наметить их **эволюцию**.

При кажущейся синонимичности таких определений, как сон, сновидение, бред, дрема, мечта, в конкретных текстах Достоевского они выступают в качестве замкнутых художественных миров, обладающих специфической внутренней организацией, обусловленной степенью удаленности их от действительности.

2. Признание героями только социальной жизни в качестве единственно возможной порождает функционирование онейрической реальности на уровне **ЗАБЫТЬЯ**, реализующегося в форме дремы или бреда (обусловленного болезнью тела), в состоянии которых мысли и образы продуцируются дневными событиями. Сон, таким образом, вытесняется из структуры мира в целом и воспринимается как **НЕБЫТИЕ**, вмещающее все негативные переживания, о которых герои стремятся забыть.

Восприятие онейрического мира как «того, чего нет или быть не должно», вскрывающее страх перед ним, требует от героев особой личностной активности, обладающей абсолютным, эгоцентрическим характером и способной освоить *«смутный, неоформленный и в известной мере бессловесный опыт»* в единственно возможном сюжете, придающем ему тот смысл, который позволяет вписать «болезненное сновидение» в общий поток исторического времени.

3. Стремление героев Достоевского выйти за пределы только социального существования актуализирует для них освоенное романтиками и закрепленное в литературе пространство мечты в качестве

одной из форм воплощения личностной свободы и спасения от прозы жизни. Однако, критически исследовав природу мечтательства, «бодрствующие сновидцы» увидят в нем не только возможность познать идеальное бытие, но и «духовное насилие» (БЛ, 39): подменяя жизнь мечтой о ней, герои утрачивают ощущение собственной реальности и оказываются неспособными определить в своих переживаниях статус «Я есть».

Поиск «типологического контрагента» реальности акцентирует в творчестве Ф. М. Достоевского сон как самостоятельную сферу, позволяющую герою создать ценностную альтернативу социальному существованию и реализоваться как частное лицо. Безграничные возможности, открывающиеся только в онейрической реальности, создают условия для во-площения «жизни сердцем», делая ее зримой, осязаемой и в силу этого достоверной²⁹¹.

4. Погружение в **ИНОБытие**²⁹² требует от героев не только абсолютного доверия, но и непростой филогенетической редукции к архаическому восприятию мира и себя в нем.

Связанная с этим интенсификация зрительного восприятия в тексте порождает ряд специфических особенностей речевого уровня повествовательной структуры, направленных на придание слову веса воспроизводимых объектов, плотности, за счет приема разметафоризации, конкретного сравнения и синтаксической деконструкции фразы. Сновидцу подобное «мышление образами» позволяет избавиться от тотального контроля языка как единственного способа осмысления действительности. Это вызвано недоверием к

²⁹¹ «Строго говоря, — запишет Ф. М. Достоевский много позднее в одной из своих записных тетрадей, — чем меньше осознает человек, тем он полнее живет и чувствует жизнь. Пропорционально накоплению сознания теряет он и жизненную способность. Итак, говоря вообще: сознание убивает жизнь».

²⁹² Сон как инобытие определяет, в частности, Смешной человек: «Я ждал совершенного небытия и с тем выстрелил себе в сердце. И вот я в руках существа, конечно, не человеческого, но которое есть, существует: “А, стало быть, есть и за гробом жизнь!” — подумал я со странным легкомыслием сна, но сущность сердца моего оставалась со мною во всей глубине: “И если надо быть снова, — подумал я, — и жить опять по чьей-то неустрашимой воле, то не хочу, чтоб меня победили и унизили!» (ССЧ, 110).

нормативной системе ценностей, которая доминирует в его реальной, исключаяющей критическую рефлексию, жизни.

Не владея «грамматикой» современной ему реалистической культуры, сновидец у Достоевского оказывается не способным на совершение релевантного ее канонам поступка, в результате чего вытесняется в область несуществующего. Сон же с его «застывшим настоящим», моделирующимся в тексте-сне при помощи циклизации, выстраивает такой мир, социально-культурный контекст которого позволяет жизнь бессобытийную воспринять в событийном модусе.

Событие как СО-бытие предполагает наличие другого сознания, которое сновидец с легкостью выстраивает, объективируя по законам сна вытесненные чувства, желания, страсти и страхи в ряде персонажей и находясь, таким образом, в блаженной уверенности, что можно размножать бытие и время.

Находясь на границе воспроизводимого в тексте-сне мира и в силу этого имея возможность актуализировать **все** потенциальные возможности сновидческой реальности как «чистой формы», в которой любое ставшее тут же оборачивается в свою противоположность, Достоевский обозначает иллюзорность созданной героями «настоящей» жизни.

Изоморфизм, лежащий в основе кинестетических образов, которые создают возможность обладания глубинной сущностью вещей, порождает только безумное становление их симулякров, создающих крайне неустойчивый мир, где подобное вечно отсылает к подобному.

Проективная идентификация, способствующая преодолению разобщенности людей в петербургском мире и установлению коммуникативного контакта, оборачивается нарциссизмом, где Я не только один, но и одинок. Сновидец не имеет никого рядом с собой, так как сам исключил = включил в себя все «другие» сознания, одновременно воплощаясь в диаметрально противоположных образах мучителя и

жертвы, младенца и матери, являясь одновременно собой и Другим. При этом происходит инверсия значений: тождественность становится неприемлемой, а инаковость — успокаивающей.

Бессюжетность сна, порождаемая таким образом и позволяющая героям ощутить себя источником любого сюжета, приводит к повторяемости явлений одного порядка («беспредельное» по Пифагору) и в силу этого не дает сновидцам использовать полученный опыт и переключиться в тот регистр жизни, где возможно, наконец, извлечение смысла.

Наконец, построение пространства сна по принципу «обратной перспективы», призванное высветить для субъекта его собственное «необнаружимое бытие» и тем самым сдержать уничтожение-растворение сновидца в реальном мире, обозначает «такие бездны души человеческой», которые не способно аккумулировать в целостный образ даже сознание, лишённое интеллектуальной рефлексии. Выявляемая во сне рессентиментная система ценностей сводит любовь к одной из форм ненависти, жалость — к проявлению господства, отказ от всего — к эгоистической потребности быть всем.

Актуализируя форму сна в качестве личного «внутреннего» пространства во всей его изначальной полноте желаний и чувств, которое, в отличие от «болезненных сновидений» «людей дня», позволяет героям, увидев себя со стороны, расширить границы ведомого и получить искомую мудрость жизни, Достоевский одновременно устанавливает границы данного вида креативности. Признание сна в качестве единственной сферы реализации не только не выводит героя в ведущий психотип эпохи, но и постулирует его **СВЕРХнебытие** (небытие в квадрате).

Итак, погруженные в те или иные формы онейрической реальности герои Достоевского лишаются целостного восприятия мира, что влечет за собой искаженное представление о своем месте в нем. Лишь восприятие

сна и действительности в качестве взаимообусловленных составляющих единого **БЫТИЯ** в более позднем творчестве писателя позволяет его героям компенсировать неполноту своей жизни стереоскопичностью, реализовавшись во внешней и внутренней сферах. Путь от «усеченной» реальности к исходной целостности мира — вот логика творчества писателя, с точки зрения выбранного нами подхода.

5. Связанная этим потребность в восстановлении специфичности сферы сна приводит в ранних произведениях Ф. М. Достоевского к полемике с предшествующей романтической эпохой, обозначившей кальдероновскую метафору «жизнь — сон» в качестве основного структурного принципа, с помощью которого повествование постоянно балансирует на грани двух миров, во многом определяя стилистику и особенности конфликта текста. Этот эффект достигается прежде всего использованием особого композиционного приема — «необъявленного сна», когда *«сон разворачивается как прямое продолжение яви, на одной повествовательной плоскости оказываются внешняя действительность»* персонажа и его подсознание, тем самым выстраивается *«единый фабульный ряд реальных и фантастических фактов», сплошное реально-фантастическое действие»*²⁹³.

Чаще всего игнорируя романтическую игру с читателем, Достоевский закрепляет особенности сферы реализации сюжетных коллизий на уровне названий текстов или глав (*«Дядюшкин сон»*, *«Как опасно предаваться честолюбивым снам»*, *«Петербургские сновидения в стихах и прозе»*, *«Сон смешного человека»*, *«Ночь первая»*... — *«Утро»* [*«Белые ночи»*], *«Сон гордости»* [*«Кроткая»*]), жанровых обозначений (*«Бобок»* [*фантастический рассказ*]) или маркирует переход восприятия героя из отчетливой яви в туманность сна / видений непосредственно в тексте. Причины этого кроются в эволюции фантастического элемента от предмета описания к способу проблематизировать в ранних произведениях

²⁹³ Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика» // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 47-60.

ряд художественных задач, которые окажутся актуальными для творчества Достоевского в целом.

6. В частности, специфическая форма теста-сна «санкционирует» формирование основных смыслов на мифологическом уровне в эпоху реалистической «демифологизации», когда *«функция бытовой детали состояла в том, чтобы доказать истинность художественного сообщения: деталь могла не иметь иного значения, кроме утверждения читателя в вере в подлинность рассказанного»*²⁹⁴. Привлекая к этому уровню внимание читателей, текст-сон одновременно обучает их механизмам его считывания, которые требуют отказа от автоматического восприятия мира, ставя под сомнение априорную истинность человеческих установок.

Воспринимая мифологический субстрат текста как доминирующий в смыслопорождении, Достоевский не только пользуется готовыми архетипами, но и создает собственные мифологемы: так, принципиальная непроницаемость сновидческой реальности для другого сознания, а в силу этого ее нескритичность и неподвластность традиционным стереотипам явились определяющими факторами выбора текста-сна для воплощения специфической концепции любви.

Одной из отличительных особенностей «жизни сердцем» является ее непроявленность в физиологическом плане: акцентируя разрушающее начало любви и воскрешая тем самым мифологическое тождество смерти, Достоевский изначально переводит ее в область инобытия, давая возможность не осуществиться, но **пребыть** — уже вечно существовать в тоске, воспоминании. «Смертность» реального брака преодолевается браком ритуальным, который реализуется в «Дядюшкином сне» через построение сюжета по законам генетически родственных драматических

²⁹⁴ Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 815.

жанров — трагедии и комедии, а в «Белых ночах» — через актуализацию модели земледельческих мифов.

В связи с этим Ф. М. Достоевский возрождает мифологическую метафору «женщины-земли», полифункциональность которой дает возможность обозначить еще одну составляющую концепции любви: обретение мужчиной матери. В силу своего инфантилизма сон становится идеальным пространством для структурирования «симбиотической связи», сохранения любящего как бы внутри материнского лона, что приводит к утрате героем личностного начала и его полной зависимости от другого.

Приписывая женщине функции матери и признавая тем самым ее доминирующее положение, мужчина-ребенок в эдипальной культуре реалистического мира вступает с ней в борьбу за власть, вытесняя героиню за пределы собственной жизни = повествования. Это позволяет не только выявить рессентиментность любовного чувства героя, но и обозначить формулу «жизни сердцем» в раннем творчестве Ф. М. Достоевского как «уравнение с одним обездоленным».

7. Итак, дифференцировав онейрические видения, мы рассмотрели их в качестве значимых элементов, определяющих как поэтические, так и онтологические особенности текстов Ф. М. Достоевского. Мы затронули проблему эволюции этих художественных миров, в процессе которой не только изменяется форма их репрезентации, но и расширяются функциональные поля в связи с новыми авторскими задачами. Их выявление, однако, выходит за рамки данного исследования и может стать предметом специального изучения.

Библиография

1. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт. Л., 1972-1986.
 2. Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2-х тт. Т. 1. М., 1981.
 3. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 3. М., 1991.
 4. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 30 тт. Т.1-3. М., 1985.
-
1. Абрахам К. Сновидение и миф: Очерк коллективной психологии. //Между Эдипом и Озирисом: становление психоаналитической теории мифа. Львов – Москва. 1998. С. 65-120.
 2. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. 320 с.
 3. Аврамец И. А. Жанровая дефиниция произведений Достоевского //Труды по знаковым системам. Тарту, 2000, Т. 28. С. 199-216.
 4. Аврамец И. А. Повесть «Хозяйка» и последующее творчество Достоевского //Единство и изменчивость историко-литературного процесса: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1982. С. 81- 89.
 5. Адлер А. О нервическом характере. СПб., 1997. 388 с.
 6. Алекин В. Об одном из прототипов Фомы Опискина //Достоевский и мировая культура: Альманах. 1998, № 10. С. 243-247.
 7. Алексеев К. И. Метафора как объект исследования в философии и психологии //Вопросы психологии. 1996, №2. С. 73-85.
 8. Алоэ С. Достоевский и испанское барокко //Достоевский и мировая культура: Альманах. 1998, №11. С. 77-94.
 9. Анненков П. В. Замечательное десятилетие (1838-1848) //Ф. М. Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 36-39.
 10. Анненков П. В. Критические очерки. СПб., 2000. 416 с.

11. Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1978. 680 с.
12. Ануфриев Г. Ф. Творчество Ф. М. Достоевского 40-х годов и русская критика середины XIX века (40-50-е годы): Автореф. дисс...канд. филол. наук. Л., 1974. 22 с.
13. Анциферов Н. П. Петербург Достоевского. СПб., 1923. 146 с.
14. Арутюнова Н. Д. Два эскиза к «геометрии» Достоевского //Логический анализ языка: Языки пространств. М., 2000. С. 368-384.
15. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. 896 с.
16. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3т. М., 1994.
17. Ахундова И. Р. «...Все это, быть может, было вовсе не сон!» («Смерть» Смешного человека) //Достоевский и мировая культура: Альманах. 1997. №9. С. 186-206.
18. Ахундова И. Р. Проблема художественного пространства в творчестве Ф. М. Достоевского (контекст литературы и фольклора). Дисс...канд. филол. наук. М., 1998. 186 с.
19. Ашимбаева Н. Т. Сердце в произведениях Достоевского и библейская антропология //Достоевский и мировая культура: Альманах. 1996, № 6. С. 109-117.
20. Бамбуляк Г. В. О некоторых особенностях символических обобщений у Достоевского //Эстетические позиции и художественное мастерство писателя. Кишинев, 1982. С. 59-68.
21. Баранов А. Н., Добровольский Д. О. Заметки об идиоматике Ф. М. Достоевского //Слово Достоевского. Сб. ст. М., 1996. С. 35-51.
22. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997. 223 с.
23. Баршт К. А. Графическое слово писателя //Достоевский в конце XX века. М., 1996. С. 388-411.
24. Баталова Т. П., Федянова Г. В. Стихотворение А.С. Пушкина «Пробуждение» и мотивы сна в лирике 1810-х гг. //«Что скажет о тебе далекий правнук твой...». Рязань, 1999. С. 18-25.

25. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1976. 342 с.
26. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. 510 с.
27. Башкиров Д. Л. Метасемантика «ветошки» у Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. 1999, №12. С. 145-154.
28. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 тт. Т. X. М., 1956. 560 с.
29. Белов С. В. Петербург Достоевского: Научное издание. СПб., 2002. 372 с.
30. Белнап Р. Л. Творчество как трансформация (Достоевский и оригинальность) // Вопросы литературы. 1988, № 11. С. 151-165.
31. Бем А. Л. Достоевский. Психоаналитические этюды. Прага – Берлин, 1938. 150 с.
32. Бем А. Л. Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского) // О Достоевском. Прага, 1929. С. 62-93.
33. Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993. С. 107-224.
34. Бердяев Н. А. О назначении человека. М., 1993. 214 с.
35. Бланшо М. Пространство литературы. М., 2000. 315 с.
36. Боснак Р. В мире сновидений // Наука и религия. 1990, № 7-9. С.23-40.
37. Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 309 с.
38. Буланов А. М. Святоотеческая традиция понимания «сердца» в творчестве Ф. М. Достоевского // Христианство и русская литература. Сб. ст. СПб., 1994. С. 270-306.
39. Вейн А. М., Голубев В. Л. Уснуть и видеть сны // Наука в России, 1994, №1. С. 52-55.
40. Ветловская В. Е. Проблемы нового времени в трактовке молодого Достоевского (Рассказ «Господин Прохарчин». Тема денег) // Литература и история (Исторический процесс в творческом сознании русских писателей XVIII – XIX века). СПб. 1992. С.117-143.

41. Виноградов В. В. К морфологии натурального стиля: Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник». М., 1967. 57 с.
42. Владимирцев В. П. Мотив «горячее-горящее» сердце у Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. Вып. 2. Петрозаводск, 1992. С.137-144.
43. Воге П. Н. Достоевский: свержение идолов. СПб., 2003. 255 с.
44. Волкова Т. Н. Сны в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность. Кемерово, 1996. С.63-69.
45. Волошин Г. Пространство и время у Достоевского // Slavia. Прага, 1933. Т. XII. Вып. 1 – 2. С. 162–173.
46. Волынский А. Л. Ф. М. Достоевский. СПб., 1906. 117 с.
47. Вудфорд М. Сновидения в мире Достоевского: (На материале первого тома из собрания сочинений писателя) // Достоевский и мировая культура: Альманах, №12, М., 1999. С. 135-144.
48. Вышеславцев Б. П. Достоевский о любви и бессмертии // Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов. М., 1990. С. 399-406.
49. Галеева Н. Н. Связь мотивов детства и «иноного мира» в мирозерцании Ф. М. Достоевского // Проблемы межкультурной коммуникации. Пермь, 1999. С. 44-49.
50. Галкин А. Пространство и время в произведениях Ф. М. Достоевского // Вопросы литературы. 1996, №1. С. 316-324.
51. Гальперина Ф. Г. Топография «Униженных и оскорбленных» Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1992. С. 147-154.
52. Гассиева В. З. Поэтика Достоевского 40-х–н. 60-х гг. Владикавказ, 2000. 167 с.
53. Гачев Г. Д. Русский эрос. М., 1994. 189 с.

- 54.Гедройц А. Сон и бред у Достоевского //Записки русской академической группы в США, 14. Нью-Йорк, 1981. С. 219-300.
- 55.Герасименко Л. А. Принципы характерологии в романе Достоевского «Униженные и оскорбленные» //Филологические науки. 1987, №6. С. 14-21.
- 56.Гершензон М. Видение поэта. М., 1919. 80 с.
- 57.Гершензон М. Избранное. Т. 1. Мудрость Пушкина. М. – Иерусалим, 2000. 592 с.
- 58.Гиголов М. Г. Типология рассказов раннего Достоевского (1825-1865) //Достоевский: Материалы и исследования. 8. Л., 1988. С.3-20.
- 59.Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. 367 с.
- 60.Гончаров С. А. Сон-душа, любовь-семья, мужское-женское в раннем творчестве Гоголя //Гоголевский сборник, СПб., 2003. С.4-41.
- 61.Григорьев А. А. Русская литература в 1981 году. Статьи I-IV //Григорьев А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. Пг, 1918. С. 98-140.
- 62.Григорович Д. В. Литературные воспоминания. Л., 1928. 585 с.
- 63.Грифцов Б. А. Метод Фрейда и Достоевский //Грифцов Б. А. Психология писателя. М., 1988. С. 233-251.
- 64.Громова Н. А. Достоевский: Документы, дневники, письма, мемуары, отзывы литературных критиков и философов. М., 2000. 240 с.
- 65.Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М., 1925. 189 с.
- 66.Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. 280 с.
- 67.Гуревич А. Я. Проблемы славянской народной культуры. М., 1972. 240 с.
- 68.Джексон Р. Л. Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны. М., 1998. 326 с.
- 69.Джиганте Дж. Сновидения в «Хозяйке» //Достоевский и современность. Старая Русса, 1998. С. 40-51.

70. Джонс Р. М. Новая психология сновидений М., 1970. 437 с.
71. Джоунс М. В. Достоевский после Бахтина: Исследования романтического реализма Достоевского. СПб., 1998. 286 с.
72. Дилакторская О. Г. «Двойник» Ф. М. Достоевского в свете старых и новых жанровых форм драматургии: Достоевский и мировая литература: Альманах. 1999, №12. С. 29-39.
73. Дилакторская О. Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999. 348 с.
74. Днепров В. Д. Идеи, страсти, поступки. Из художественного опыта Достоевского. Л., 1978. 384 с.
75. Доманский Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу. Тверь, 1999. 93 с.
76. Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник /Сост. Г. К. Щенников, А.А. Алексеев. Челябинск, 1997. 272 с.
77. Друскин Я. Сон и явь. М., 1990. 209 с.
78. Ермаков И. Д. Психоанализ литературы: Пушкин, Гоголь, Достоевский. М., 1999. 512 с.
79. Ерофеев В. В. Вера и гуманизм Достоевского //Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990. С. 11-35.
80. Есаулов И. А. Идея права и благодати в поэтике Достоевского //Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 45-61.
81. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт. М., 1998.
82. Жилиякова Э. М. К вопросу о традициях сентиментализма в творчестве Ф. М. Достоевского 40-х годов //Проблемы метода и жанра. Вып. 3. Томск, 1976. С. 30-41.
83. Жилиякова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844-1849). Томск, 1989. 272 с.

84. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского. Типология и поэтика. Л., 1985. 130 с.
85. Захаров В. Н. Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского //Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974. С. 98-126.
86. Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. М., 1916. 245 с.
87. Иванов В. В. Исихазм и поэтика косноязычия у Достоевского //Евангельский текст в русской литературе VIII – XX вв. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 321-327.
88. Иванов В. В. Образ Богородицы в творчестве Достоевского (рассказы «Мальчик у Христа на елке» и «Сон смешного человека») // Педагогія Ф. М. Достоевского. Коломна, 2003. С.42-51.
89. Иванов В. В. «Теневого персонажа» Федора Достоевского: поэтика второстепенного персонажа //Достоевский и мировая культура: Альманах. 2001, №16. С. 61-72.
90. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия //Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 282-312.
91. Иванчикова Е. А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. М., 1979. 287 с.
92. Итогава К. Преодоление самоочевидности. М., 2000. 312 с.
93. Ищук-Фадеева Н. И. Драма и обряд: Пособие по спецкурсу. Тверь, 2001. 80 с.
94. Казаков А. А. Пространство, время и смысл у Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого //Дефиниции культуры. Вып. 3. Томск, 1998. С.60- 64.
95. Калениченко О. Н. Малая проза Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова и писателей рубежа веков: (Новелла, святочный рассказ, притча). Волгоград, 1997. 230 с.

96. Кан М. де Правильное и неправильное использование сновидения в психической жизни // Современная теория сновидений. М., 1999. С.133-147.
97. Канадзава М. Мечта и воспоминание в «Белых ночах» Достоевского в сопоставлении с «Бедной Лизой» Карамзина // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. М., 2002. С.353-356.
98. Карасев Л. Метафизика сна // Сон – семиотическое окно. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С. 130-143 с.
99. Карякин Ю. Достоевский и канун XXI века. М., 1989. 652 с.
100. Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М., 1996. 335 с.
101. Касаткина Т.А. Краткая полная история человечества («Сон смешного человека» Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. 1993, №1. Ч.1. С. 48-68.
102. Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. 479 с.
103. Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Вып. 3., 1978. С.34-50.
104. Киносита Т. Образ мечтателя: Гоголь. Достоевский. Щедрин // Достоевский: Материалы и исследования. Вып. 8., 1988. С. 21-40.
105. Кирай Д. Художественная структура ранних романов Ф. М. Достоевского (К вопросу о разграничении позиции автора и позиции героя в романе «Бедные люди») // Stadia slavica, Budapest, 1968. t. 14. f. 1-4, p. 234-239.
106. Кирдань Н.В. Своеобразие хронотопа рассказов Ф. М. Достоевского «Кроткая» и «Сон смешного человека» // Вопросы русской литературы. Львов, 1982. Вып. 2 /40/. С. 55-59.
107. Кирпотин В. Я. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966. 560 с.

108. Кирпотин В. Я. Молодой Достоевский. М., 1947. 376 с.
109. Ковач А. О смысле и художественной структуре повести Достоевского «Двойник» //Достоевский: Материалы и исследования, Вып. № 2, 1976. С. 57-62.
110. Кожевникова Н. А. Сравнения в произведениях Достоевского //Достоевский и современность. Ч. II. Новгород, 1991. С. 112-117.
111. Козлова С. М. Миростроительная функция сна и сновидения в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» //А. С. Грибоедов: Хмелитский сборник. Смоленск, 1998. С. 94-122.
112. Комарович В. Л. Петербургские фельетоны Достоевского //Достоевский: Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С. 45-89.
113. Кондауров О. Сон Достоевского //Достоевский и мировая культура: Альманах. 1998, № 10. С. 65-72.
114. Кондратьев Б. С., Суздальцева Н. В. Пушкин и Достоевский. Миф. Сон. Традиция. Арзамас, 2002. 244 с.
115. Корман Б. О. Проблема автора в художественной прозе Ф. М. Достоевского //Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 149-160.
116. Котельников В. А. О средневековых источниках миросозерцания и творчества Достоевского //Литература и философия. СПб., 2000. С. 75-77.
117. Кошкарров В. Л. Как мыслят герои Достоевского (номинация психических состояний) //Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 130-143.
118. Краснова Г. А. Страны и народы в художественном космосе Достоевского //Достоевский и мировая культура: Альманах. 1998, № 10. С. 73-98.
119. Кривонос В. Ш. Сны и пробуждения в «Петербургских повестях» Гоголя // Гоголевский сборник, СПб., 2003. С. 85-99.

120. Криницын А.Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» //Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001. С. 170-206.
121. Криста Б. Семиотическое описание распада личности в «Двойнике» Достоевского //XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. М., 2002. С. 235-251.
122. Кристева Ю. Достоевский: писание страдания и прощения //Постмодернизм и культура. М., 1991. С. 82-87.
123. Кубанов И. Аффект и индивидуальность: (Достоевский и А. Белый) //Кубанов И. Пейзажи чувствительности. М., 1999. С. 9-23.
124. Кудрявцев Ю. Г. Три круга Достоевского. Событийное. Временное. Вечное. М., 1991. 400 с.
125. Кузнецов О. Н., Лебедев В. И. Достоевский о тайнах психического здоровья. М., 1994. 165 с.
126. Кунильский А. Е. Смех, радость и веселость в романе «Бедные люди» //Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 144-170.
127. Кушникова М. М. Черный человек сочинителя Достоевского (Загадки и толкования). Новокузнецк, 1992. 142 с.
128. Лапшин И. И. Комическое в произведениях Достоевского //О Достоевском, II, 1933. С. 38-50.
129. Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении. М., 1996. 448 с.
130. Лахманн Р. О. «Слабое сердце» Достоевского: не кроется ли ключ к тексту в самом тексте? //Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб, 1993. С. 45-76.
131. Лехциер В. Л. Онтология метафоры: (Отношение к вещи в событии художественного) //Философия: в поисках онтологии. Самара, 1998. С. 211-228.

132. Линков В. Теория, сознание и жизнь в понимании Ф. М. Достоевского //Достоевский и мировая литература: Альманах. 1997. №9. С. 94-100.
133. Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени //Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. М., 1999. С. 5-129.
134. Логинова Н. И. Формы и функции комического в романах Ф. М. Достоевского. Дисс.. . канд. филол. наук. М., 2000. 178 с.
135. Лозович Т. К. Мифологема сна и ее поэтическая трансформация в творчестве немецких романтиков //Мир романтизма. Вып. 3(27). Тверь, 2000. С. 22-28.
136. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996. 576 с.
137. Лотман Л. М. О литературном подтексте одного из эпизодов повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (Сон про белого быка) //Достоевский: Материалы и исследования. 1996, № 12. С. 70-86.
138. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике //Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. 346 с.
139. Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах //Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн. 1992. Т.1. С. 345-400.
140. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. 540 с.
141. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам, 18. Тарту, 1984. С. 23-79.
142. Лотман Ю. М. Сон – семиотическое окно //Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С.218-226.
143. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок) //Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 814-820.

144. Маймин Е. А. События и герой в романе Достоевского «Униженные и оскорбленные» //Маймин Е. А. Опыты литературного анализа. М., 1979. С. 78-120.
145. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1992. 415с.
146. Манчев Б. Конфликт и «экзистенциальный переход» в романах Достоевского //Филологические записки. Воронеж, 1998. Вып. 11. С. 55-65.
147. Маслова М. И. «Белые ночи» Достоевского и последняя проза М. Цветаевой //Писатель, творчество: современное восприятие. Курск, 1998. С. 79-100.
148. Мединская Н. Б. Ф. М. Достоевский в американской критике 1980-1990-х гг. Дисс... канд. филол. наук. Томск, 1997. 160 с.
149. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. 392 с.
150. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. 437 с.
151. Мелетинский Е. М. Заметки о творчестве Достоевского. М., 2001. 187.
152. Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. 623 с.
153. Миловидова В. А. Поэтика натурализма. Тверь, 1996. 134 с.
154. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. М., 1994.
155. Моуди А. Сон и сновидения. М., 1867. 175 с.
156. Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. 607 с.
157. Накамура К. Чувство жизни и смерти у Достоевского. СПб., 1997. 330 с.
158. Налимов В. В., Драгалина Ж. А. Реальность нереального. Вероятностная модель бессознательного. М., 1995. 342 с.
159. Недзвецкий В. А. Право на личность и ее тайну: Молодой Ф. М. Достоевский //Русская словесность. 1995, № 1. С. 13-21.

160. Неелов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986. 240 с.
161. Нейфельд И. Достоевский //3. Фрейд, психоанализ и русская мысль. М., 1994. С. 5-88.
162. Нечаева В. С. К истории рассказа Достоевского «Господин Прохарчин» //Русская литература. 1965, № 1. С. 34-40.
163. Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821 – 1849. М., 1979. 288 с.
164. Нечаенко Д. А. Сон, заветных исполненный знаков: Тайнства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественных литературах. М., 1991. 304 с.
165. О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов: Сб. ст. М., 1990. 429 с.
166. Осипов Н. Е. «Двойник. Петербургская поэма» Ф. М. Достоевского (Заметки психиатра) // О Достоевском. Прага, 1929. С. 39-64.
167. Памятники Византийской культуры. М., 1986. С. 140-217.
168. Печерская Т. И. Особенности повествования в «Дядюшкином сне» Достоевского //Жанрово-стилевое единство художественного произведения. Новосибирск, 1989. С. 63-69.
169. Пекуровская А. Страсти по Достоевскому. Механизмы желаний сочинителя. М., 2004. 601 с.
170. Пис Р. Достоевский и концепция многоаспектного удвоения //XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. М., 2002. С. 199-214.
171. Пищальникова В. А. Психопоэтика. Барнаул, 1999. 568 с.
172. Поддубная Р.Н. «Создатели и творцы» («Поэма» Ивана и сон Алеши в «Братьях Карамазовых») //Достоевский и современность. Новгород, 1994. С. 192-197.

173. Поддубная Р. Н. «Какие сны приснятся в смертном сне..?» //Достоевский. Материалы и исследования. Т. 10, 1992. С. 105-120.
174. Подчиненов А. В. Жанровая форма сна в творчестве Ф.М. Достоевского 1840-х годов //Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX – начала XX веков. Свердловск, 1989. С. 79-88.
175. Померанц Г. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 1990. 384 с.
176. Понталис Ж.-Б. Сновидение как объект //Современная теория сновидений. М., 1999. С. 159-179.
177. Попов Н. М. Вещие сны: Опыт научной экскурсии в области таинственного. Казань, 1908. 280 с.
178. Порошенков Е. П. Реалистическое и романтическое в повести «Белые ночи» //Проблемы русской и зарубежной литературы. Вып.4. Метод. Стиль. Мастерство. Ярославль, 1970. С. 175-181.
179. Порошенков Е. П. Традиции М. Ю. Лермонтова в творчестве Ф. М. Достоевского (Повести «Штосс» и «Хозяйка») //М. Ю. Лермонтов: вопросы традиций и новаторства. Рязань, 1983. С.76-86.
180. Прель К. Философия мистики или двойственность человеческого существа. СПб, 1895. 453 с.
181. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. 569с.
182. Проскурина Ю. М. Образ автора и его стилеобразующая функция (на материале раннего творчества Ф. М. Достоевского) //ГАХН. Вып. 3. М., 1928. С. 67-75.
183. Прояева Э. А. Особенности ритмической организации новеллы Достоевского «Белые ночи» //Поэтика романтизма и социального реализма. Фрунзе, 1984. С. 20-21.

184. Прояева Э. А. Эпиграф как элемент художественной системы произведения («Белые ночи» Достоевского) //Русская литература XIX века: метод и стиль. Бишкек, 1991. С. 52-62.
185. Радек Л. С. Ф. М. Достоевский об условности в реалистической литературе //Литературно – критические опыты и наблюдения. Кишенев, 1982. С. 45-89.
186. Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., 2001. 320 с.
187. Ремизов А. Н. Огонь вещей. М., 1989. 528 с.
188. Рикер П. Время и рассказ. В 2-х тт. М., 2000.
189. Родина Т. М. Достоевский. Повествование и драма. М., 1984. 245 с.
190. Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. 701 с.
191. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М., 2000. 432 с.
192. Садаеси И. Славянский фольклор в произведениях Ф. М. Достоевского: «Земля» у Достоевского: «Мать сыра земля» - «Богородица» - «София» //Japanese contribution to the ninth international congress of slavists. Kiev, September 7-13, 983. Tokyo, 1983.
193. Сараскина Л. Слово звучащее, слово воплощенное (Сочинители в произведениях Достоевского) //Вопросы литературы. 1989, № 12. С. 99-131.
194. Сараскина Л. Фёдор Достоевский. Одоление демонов М., 1996. 462 с.
195. Светлов П. Пророческие или вещие сны. Киев. 1892. 231 с.
196. Свинцов В. Достоевский и «отношения между полами» //Новый мир. 1999, № 5. С. 195-213.

197. Свительский В. А. «Кругозор» героя и точка зрения автора в первых произведениях Достоевского //Метод и мастерство. Вып. 1. Русская литература. Вологда, 1970. С. 44-62.
198. Сегал Х. Функция сновидений //Современная теория сновидений. М., 1999. С. 147-159.
199. Седельникова О. В. Ф. М. Достоевский и кружок Майковых. К проблеме своеобразия ранних мировоззренческих и эстетических позиций писателя. Дисс... канд. филол. наук. Томск, 2000. 228с.
200. Седов А. Ф. Достоевский и текст (проблема текста с точки зрения поэтики повествования в повестях и романах Ф. М. Достоевского 1860-70-х гг). Дисс... канд. филол. наук. Балашов, 1998. 145 с.
201. Смирнов И. П. Петербургская утопия //Анциферовские чтения. Л, 1989. С. 67-128.
202. Смирнов И. П. Психодиахронологика: Психоистория от романтизма до наших дней. М., 1994. 406 с.
203. Снегирев В. А. Сон и сновидения. СПб, 1875. 450 с.
204. Сон и сновидение. Лекция, читанная в зале Псковской гимназии 21 марта 1883 г. в пользу Александро-Невского братства. Типография Псковского губернского правления. 1883.
205. Сорокина Д. Л. «Фантастический реализм» у Достоевского. М., 1969. 259 с.
206. Соссюр Ф. Де. Труды по языкознанию. М., 1977. 560 с.
207. Сохряков Ю. Творчество Ф. М. Достоевского и русская проза XX века (70 – 80-е годы). М., 2002. 240 с.
208. Спивак Д. Л. Язык при измененных состояниях сознания. Л., 1989. 324 с.
209. Станюта А. А. Постижение человека (Творчество Достоевского 1840-1860-х годов). Минск, 1976. 159 с.

210. Степанян К. Тема двойничества в понимании человеческой природы у Достоевского //XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. М., 2002. С. 177-199.
211. Степанян К. «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005. 508с.
212. Столороу Р., Этвуд Дж. Психоаналитическая феноменология сновидения //Современная теория сновидений. М., 1999. С. 307-329.
213. Страхов И. В. Художественное познание сновидений //Страхов И. В. Л. Н. Толстой как психолог. Саратов, 1947. С.54-104.
214. Тарасов Б. Н. «Тайна человека», или «фантастический реализм» (Уроки Достоевского) //Тарасов Б. В мире человека. М., 1986. С. 3- 78.
215. Тарасов Б. Н. Непрочитанный Чаадаев, неслышанный Достоевский. М., 1999. 288 с.
216. Тарасов Ф. Б. «Евангельский текст» в художественных произведениях Достоевского. М., 1998. 167 с.
217. Телегин С. М. Жизнь мифа в художественном мире Достоевского и Лескова. М., 1995. 450 с.
218. Тертерян И. А. Человек мифотворящий. М., 1988. 320 с.
219. Толстой Н. И. Народные толкования сна //Сон – семиотическое окно: XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С. 81-107.
220. Томпсон Д. Э. «Братья Карамазовы» и поэтика памяти. СПб., 2000. 344 с.
221. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. 624 с.
222. Топоров В. Н. Пространство и текст //Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 120-178.
223. Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. 192 с.

224. Тороп П. Х. Симультанность и диалогичность в поэтике Достоевского //Труды по знаковым системам. 17. Тарту. 1984. С.138-158.
225. Торопова Л. А. «Не то» как категория поэтики Достоевского //Вопросы онтологической поэтики. Иваново, 1998. С. 57-63.
226. Туниманов В. А. Некоторые особенности повествования в «Господине Прохарчине» Ф. М. Достоевского //Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В. В. Виноградова. Л., 1971. С. 67-89.
227. Туниманов В. А. Творчество Достоевского. 1854-1862. Л., 1980. 345 с.
228. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии) //Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.198-227.
229. Тяпугина Н. Ю. Поэтика Ф. М. Достоевского. Символико-мифологический аспект. Саратов, 1996. 99 с.
230. Улыбкина О. Б. Мотив сна и его художественные функции в повести И. С. Тургенева «После смерти» //Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1982. С. 34-42.
231. Успенский Б. А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема //Успенский Б. А. Избранные труды. В 3-х тт.. Т.1. М., 1996. С. 9-71.
232. Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982. 453 с.
233. Фарыно Е. Введение в литературоведение. Варшава, 1991. 647с.
234. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. 329 с.

235. Федунина О. В. Поэтика сна в романе («Петербург» А. Белого, «Белая гвардия» М. Булгакова», «Приглашение на казнь» В. Набокова»). Дисс... канд. филол. наук. М., 2003. 140 с.
236. Федунина О. В. Поэтика сновидений в рассказе И. А. Бунина «Сны» //XX век и русская литература. Alba Regaina Philologiae. М., 2002. С. 80-86.
237. Федунина О. В. Сон персонажа как фрагмент художественного текста: инвариантная структура и разновидности //Текст. Интертекст. Культура. М., 2001. С. 47-59.
238. Фернандес Д. Дерево до корней: психоанализ творчества. СПб., 1998. 348 с.
239. Флоренский П. Иконостас. М., 1995. 255 с.
240. Флоренский П. Обратная перспектива //Флоренский П. У водоразделов мысли. Т. 2. М., 1990. С. 43-108.
241. Флоренский П. Столп и утверждение истины. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1991. 450 с.
242. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М., 1989. 498 с.
243. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство //Фрейд З. «я» и «оно». Труды разных лет. В 2-х кн.. Кн. 2. Тбилиси, 1991. С. 407–426.
244. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. 447 с.
245. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности М., 1978. 670 с.
246. Фрейзер Д. Золотая ветвь. М., 1984. 860 с.
247. Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.-Л., 1964. 404 с.
248. Фришман А. Достоевский и Киркегор: диалог и молчание //Достоевский в конце XX века. М., 1996. С. 575-591.
249. Фромм Э. Уравнение с одним обездоленным //Эрос. М., 1991. С. 299-312.

250. Хац А. Н. Структурные особенности пространства в прозе Достоевского //Достоевский: Материалы и исследования. СПб, 1994. С. 51-80.
251. Хейнрих А. Художественная структура и романтическое начало героя романов Достоевского. Romania, 1977. 245 с.
252. Чернова Н. В. Сон господина Прохарчина: Фантастичность реальности //Достоевский и мировая культура: Альманах. 1996, № 6. С. 34-61.
253. Чернова Н. В. «Господин попрошайка-пьянчужка»: лицо и маски Зимовейкина //Достоевский и мировая культура: Альманах. 1997. № 9. С. 134-154.
254. Чижевский Д. К проблеме двойника //О Достоевском, 1. Прага. 1929. С. 9-39.
255. Чудаков А. «Внешнее» Достоевского //Чудаков А. Слово — Вещь — Мир. М., 1992. С. 94-105.
256. Шевченко В. Достоевский. Парадоксы творчества. М., 2004. 411 с.
257. Шеллер М. Рессентимент в структуре моралей. СПб, 1999. 380с.
258. Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957. 259 с.
259. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб, 1998. 657 с.
260. Щенников Г. К. Функции снов в романах Достоевского //Щенников Г. К. Художественное мышление Ф.М. Достоевского. Свердловск, 1978. С. 126-144
261. Щенников Г. К. Эволюция сентиментального и романтического героя в творчестве раннего Достоевского //Достоевский: Материалы и исследования. Вып. 5. Л., 1983. С.90-100.

262. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. Киев, 1996. 564 с.
263. Эрих-Хэфели В. К вопросу о становлении концепции женственности в буржуазном обществе XVIII века: психоисторическая значимость героини Ж. – Ж. Руссо Софи //Пол. Гендер. Культура. М., 1999. С. 55-107.
264. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Киев, 1994. 430 с.
265. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996. 275 с.
266. Якобсон П. М. Психология чувств. М., 1958. 324 с.
267. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001. 240 с.
268. Ястребов А. Л. Слово: воплощенное бытие. М., 1994. 349 с.
269. Katz Michael R. Dostoevsky's Variations and Nuances //Dreams and the Unconscious in Nineteenth Century Russian Fiction. Hanover and London: University Press of New England, 1984. P. 84 – 16, H. 167 – 180.
270. Kent L. J. Subconscious in Gogol and Dostoevskii //Slavics Printings & Reprintings, 75. The Hague: co., 1969.
271. Maury A. Le sommeil et les rêves. Paris, 1878.
272. Schmid W. Der Texauflauin den Erzählungen Dostoevskijs. Munchen, 1973.
273. Sharp E. F. Dream Analysis. London. 1978.
274. Temira P. The Technique of Dream – loqie in the Works of Dostoevskin //Slavonic and East European Journal, 1960, 4: 220-42.
275. Temira P. F. M. Dostoevsky: Dualism and Synthesis of the Human Sail //Garbondale: Southern Jllinois University Press, 1963.