

## Специфика языка желания в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные»

О.А. Ковалев, И.С. Кудряшов  
БАРНАУЛ, НОВОСИБИРСК

### 1

Высокая степень повторяемости отдельных ситуаций позволяет выделить в творчестве Достоевского нарративные метаструктуры, которые, наряду с метасюжетами его произведений, дают возможность подняться от анализа отдельных сюжетов и ситуаций до уровня описания и осмысления генеративных принципов, определяющих истоки художественного фантазирования. Данные грани поэтики прозы Достоевского без обращения к элементам психологического объяснения кажутся неясными и загадочными, а анализ их в русле «чистой» поэтики неизбежно приобрел бы слишком формальный характер.

Одна из ключевых тем творчества Достоевского – тема мечтательства, ярко представленная в ранних произведениях, – имеет непосредственное отношение к интересующим нас структурам. Герой нескольких произведений 1840-х годов («Хозяйка», «Слабое сердце», «Белые ночи») прямо или косвенно характеризуется как мечтатель; проблеме мечтательства посвящен один из фельетонов «Петербургской летописи» (1847), а также более поздние «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861). Эти и другие произведения Достоевского насыщены явной и скрытой рефлексией о роли, ценности, значении вымысла, фантазии и воображения. Связанный с этой рефлексией тип мечтателя – человека, в основном живущего воображением, – встречается у Достоевского не только в раннем творчестве, но и в произведениях 1850–70-х годов («Дядюшкин сон», «Униженные и оскорбленные», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»), хотя и в существенно трансформированном виде. Всё это факты достаточно хорошо известные<sup>1</sup>. Видимо, не требует доказательства и то, что актуальность для Достоевского проблемы мечтательства имеет биографические и психологические источники: перед нами худо-

---

<sup>1</sup> Обзор некоторой литературы см.: [Серман 1972, с. 523].

жественное осознание и репрезентация автопсихологической проблемы и одновременно серия попыток ее решения. Эпоха 1830–1840-х годов с готовностью могла предложить писателю не только объяснение истоков и причин проблемы, но и формы ее эстетического разрешения: художественная литература, равно как и критика первой половины XIX века, насыщена разными вариациями оппозиции мечты и действия, включая художественную персонафикацию рефлексии.

Однако рассматривать мечтательство у Достоевского исключительно как тему или проблему, не принимая во внимание латентную взаимосвязь данного явления с отдельными элементами структуры повествования и нарратива, значило бы частично заблокировать возможность понимания генезиса нарративных структур в творчестве писателя. Мы должны увидеть связь как минимум трех разных составляющих интересующего нас явления: 1) определенных характеристик персонажа, содержащих отсылку к мечтательному комплексу и формам рефлексии о нем в современной русской культуре; 2) рефлексии Достоевского о мечтательстве (например, рассуждений о типе мечтателя в «Петербургской летописи»); 3) определенной структуры повествования или, точнее, способов трансформации данных характеристик в структуру текста, сюжета, ситуации.

При этом и рефлексия о типе мечтателя (во всех ее формах), и ситуации уайеризма могут и должны быть спроецированы на представление Достоевского о писательстве и о себе как о писателе. Характеристика сочинителя то как наблюдателя, занимающегося подсматриванием, выведыванием чужих тайн, то как мечтателя, фантазера, оторванного от реальности и лично – в том или ином отношении – ущербного, диктовалась, с одной стороны, историко-литературной ситуацией, предлагавшей писателю на выбор определенный набор ролей, из которых наиболее авторитетным был тип писателя-исследователя, сформировавшийся в рамках «натуральной школы»; с другой стороны, сугубо индивидуальными особенностями отношения к литературе, характерными для Достоевского, который в какой-то степени воспринимал сочинительство как ущербное замещение реальности. Об этом свидетельствует, в частности, рефлексия о мечтателях, а также устойчивый характер связи между литературой и темой мечтателя («Романы, романы, – произнес князь вполголоса, как будто про себя, – уединение, мечтательность и чтение романов!» [III: 315])<sup>1</sup>.

Смысловая динамика мотива мечтательства определяется во многом его ценностной нестабильностью, проблемностью, и при некотором упрощении ее можно свести к попыткам преодоления чувства вины. Тема мечтателей, а также фантазии и воображения у Достоевского нередко проходит с явными обертонами чего-то скрываемого, даже постыдного. С одной стороны, в самом вскрытии внутренних механизмов творчества есть – в широком смысле – элемент порнографический, как если бы присущая некоторым персонажам Досто-

<sup>1</sup> Здесь и далее роман Ф.М. Достоевского цитируется по Полному собранию сочинений в 30 т. (Л.: Наука, 1972–1990). В тексте статьи в квадратных скобках римской цифрой обозначается номер тома, арабской – номер страницы.

евского потребность в циническом самообнажении<sup>1</sup> получила персонифицированный коррелят в самой форме повествования, обнажающей истоки творчества и фантазии. С другой стороны, нельзя исключать и личных коннотаций темы, связанных со стыдом и чувством вины. Недвусмысленную характеристику этих коннотаций дает Д. Галковский в «Бесконечном тупике», рассуждая об онанизме как некоем эквиваленте темы мечтателя у Достоевского. Мечтательность, фантазия, по его мнению, тесно связаны у писателя с онанизмом: «можно сказать, что Достоевский в данном случае (речь идет о «Петербургской летописи. – О.К., И.К.) не имеет в виду определенный тип сексуального поведения, а ведет речь о некотором душевном и духовном настрое. Но все же настрое именно онанистическом. Тут говорится об онанизме в максимально широком, обобщенном смысле этого слова, однако тем самым говорится и в смысле узком, прямом» [Галковский, 2008, с. 97]. Приведенного здесь материала предполагает необходимость ответа на следующий вопрос: на каких уровнях и при каких типах восприятия текста возможно усмотрение единства трех перечисленных составляющих комплекса мечтателя? Насколько обязательным является обращение к элементам психоаналитического подхода для анализа их взаимосвязи? Иначе говоря, требуется ли рассмотрение данных граней поэтики как некой формы психомимесиса (используя термин В. Подороги), или же единство текстового пространства может быть понято без апелляции к психологическим характеристикам автора, воплотившимся в тексте?

Отвечая на этот вопрос, отметим, что, хотя противопоставление аналитического и наивного прочтения правомерно, между ними нет четкой границы, а значит, любой анализ и любое тщательное прочтение по отношению к наивному восприятию выступают как некая возможная перспектива, элементы и предвосхищение которой можно обнаружить в обычном прочтении. Соответственно, предложенное здесь истолкование комплекса мотивов является не столько попыткой применения определенного аналитического подхода к тексту Достоевского, сколько проектированием смысловых перспектив, содержащихся в читательском восприятии.

## 2

Помимо частого обращения к типу персонажа, вобравшего в себя проблематику мечтательства, в рамках данной статьи необходимо констатировать высокую частотность в произведениях Достоевского ситуаций, в которых герой-наблюдатель особым образом фиксирует взгляд на объекте своего желания. В ряде случаев это сопряжено с таким пространственным положением персонажа, при котором дистанцированность подчеркивает недоступность объекта, но само созерцание способно вызывать у наблюдателя наслаждение. Эротический (или имплицитно эротический) характер удовлетворения желания в некоторых случаях подчеркнут тем, что объект наблюдения – женщина – является в сопровождении мужчины. При этом внимание наблюдателя предстает как крайнее («непреодолимое») любопытство, нарушающее приличия и

<sup>1</sup> В романе «Униженные и оскорбленные» она свойственна князю Валковскому.

вызывающее, с одной стороны, гнев или смущение со стороны объекта, с другой стороны, более или менее выраженное чувство вины у наблюдателя. В некоторых случаях соглядатайство наблюдателя не имеет столь явного эротического подтекста, однако и тогда может проявляться – в иносказательном виде – сексуальность: агрессия любопытствующего наблюдателя на символическом уровне выступает как форма сексуальной активности<sup>1</sup>.

Наиболее значимой для наблюдателя является визуальная информация, хотя в произведениях Достоевского почти никогда не наблюдается изображения чисто визуальной рецепции. Разумеется, применительно к литературе, если это только не книжная иллюстрация, мы не можем говорить о визуальности как таковой – визуальном образе, визуальном восприятии или собственно взгляде – зрительной активности в чистом виде. В большинстве случаев, говоря о визуальности в литературе, подразумевают либо словесное описание визуальных изображений (т.е. экфрасис), либо вербальную репрезентацию ситуации восприятия визуальной информации субъектом.

Текст литературного произведения может как фиксировать представление о неких общих закономерностях визуального восприятия, так и отражать традиции его вербализации, сложившиеся в данный момент в культуре. Визуальность в литературе, таким образом, неизбежно вторична. Кроме того, она всегда несет дополнительную информацию, не имеющую непосредственного отношения к внешнему, воспринимаемому зрением облику предмета.

Особое отношение Достоевского к визуальному проявляется в своеобразной одержимости наблюдателя рассматриванием, частой фиксации персонажа на объекте визуального восприятия. При этом мы разграничиваем три аспекта данной фиксации:

1) взгляд повествователя или персонажа-наблюдателя как субъекта восприятия – взгляд подсматривающего, проявляющийся в визуальной и – шире – рецептивной активности. Этот взгляд фиксируется и актуализируется в том случае, если наблюдатель перестает быть простой формой восприятия, фокусом и становится персонифицированной точкой зрения, локализованной во времени и пространстве;

2) ответный (или обратный) взгляд – ответ другого, агрессивно воспринимающего визуальную активность наблюдателя; он является одновременно результатом проекции свойств наблюдателя на объект восприятия и формой реализации чувства вины наблюдателя.

3) выразительный (то есть выражающий что-то) взгляд персонажа, не видящий направленного на него внимательного взгляда наблюдателя.

Таким образом, взгляд другого выступает либо в качестве ответного взгляда – и тогда он непосредственно направлен на наблюдателя, является зеркальным отражением его взгляда, либо выразителен – т.е. выражает эмоцию, состояние, интерес, характер, отношение персонажа к чему-либо или кому-либо. Но при этом активность взгляда персонажа в романе оказывается избы-

<sup>1</sup> «С нетерпеливым жестом бросил он газету на стол, энергически стукнув палочкой, к которой она была прикреплена, и, пылая собственным достоинством, весь красный от пунша и от амбиции, в свою очередь уставился своими маленькими, воспаленными глазками на досадного старика [III: 173]».

точной, то есть превосходит потребность в выражении. Отчасти это объясняется влиянием неистовой поэтики, с ее гиперболизацией выразительных средств. Но и само обращение к данной поэтике нуждается в объяснении, лежащем, по-видимому, уже за пределами искусства.

Иногда описание взгляда находится в противоречии либо с общей характеристикой самого персонажа (его характера, поступков), либо с тем, что этот персонаж видит (точнее, как на словах он оценивает увиденное). Например, Иван Петрович в словах и поступках воплощает идеал смиренной и милосердной любви, но взгляд выдает его страстное желание в отношении Наташи. Пристальный взгляд Нелли можно воспринимать как вызов, в нем есть момент отказа от поиска признания во взгляде другого<sup>1</sup>. Текст романа, таким образом, содержит парадокс: «униженные и оскорбленные» по своему статусу должны быть в позиции ищущих взгляда, то есть признания во взгляде другого, но именно этого не происходит.

Порой при чтении романа возникает ощущение, что взгляд выражает что-то еще, помимо той информации, которую требуется выразить с точки зрения развития сюжета, либо его выразительность не совпадает с тем типом выразительности, которой требует нарратив. Иногда единственное, что выражает взгляд, – это внимание, но даже в том случае, если он выражает какую-либо эмоцию или отношение, кажется, что главное в нем – это внимание как таковое, чистая интенция. Однако именно чистота (или пустота) взгляда заставляет искать стоящее за ним содержание особого рода – непреднамеренное и не выраженное в тексте явно.

В «Униженных и оскорбленных» активность взгляда достигает предельной степени, если сравнивать роман с предшествующими и последующими произведениями Достоевского. Это проявляется прежде всего в том, насколько часто упоминается или характеризуется взгляд персонажа – и как фрагмент внешности, и как форма активности<sup>2</sup>. Но при этом автора интересует не только

<sup>1</sup> По Лакану, невротический характер в своей основе имеет истерическую природу: чего хочет от меня другой? Поэтому любой взгляд, направленный на субъекта, будет им восприниматься как запрос другого. Этот взгляд субъект воспринимает двояко: с одной стороны, он необходим, так как означает признание субъекта другим, но с другой стороны, этот настойчивый запрос всегда актуализирует проблему идентификации. Для обсессивного невротика это проблема необъяснимости желания другого, направленного на него; для истерика это проблема неопределенности его самого как субъекта в глазах другого. В общем виде – это всегда тревога, которую можно выразить одной фразой: что я за объект в глазах (желании) другого? См. также: [Мазин 2004, с. 43–46].

<sup>2</sup> Ср., например: «Он с любопытством и как будто чего-то стыдясь оглядел нас и подошел к столу. <...> Матрена тотчас же, как увидела Николая Сергеевича, и явилась с самоваром, точно ждала его выхода, чтоб подать. <...> Анна Андреевна тотчас же подмигнула мне на него. Он терпеть не мог этих таинственных подмигиваний и хоть в эту минуту и старался не смотреть на нас, но по лицу его можно было заметить, что Анна Андреевна именно теперь мне на него подмигнула и что он вполне это знает» [III: 220]; «Я замолчал и задумчиво смотрел на нее.

направленный взгляд, но и взгляд, лишенный объекта, фиксирующийся, но не сфокусированный, что имеет непосредственное отношение к теме мечтателя.

## 3

В какой-то степени за взглядом наблюдателя стоит стремление проникнуть в незримую суть вещей, в первую очередь во внутреннего человека – некую предполагаемую глубину, квинтэссенцию его характера, константные характеристики, мотивы поступков, программу поведения, которые определяют будущие события.

Но все же, говоря о взгляде в «Униженных и оскорбленных», следует учитывать возможность его трактовки как выражения желания (желания как такового, хотя в основе своей все же эротического желания). Взглядом, вниманием движет сила либидо, так как повышенный интерес к чему-либо, по З. Фрейду, неизбежно имеет сексуальный характер.

Получается, что глубинный смысл взгляда может существенно отличаться от того, как он интерпретируется непосредственно в тексте произведения. На уровне дискурсивной и нарративной манифестации мы должны учитывать многообразие способов конкретизации содержания взглядов – от наивного и настороженного любопытства Нелли до маниакальной одержимости ненаправленного взгляда Смита.

Парадокс нарратива в данном случае очевиден: мы не можем ни использовать эротические коннотации взгляда для интерпретации нарратива, ни отринуть их, так как текст разворачивается параллельно в нескольких логиках, которые невозможно примирить, сведя к одному знаменателю. Одна из них является явной и продуманной, другая осуществляется в основном бессознательно, а потому проявляется спорадически, в местах разрыва очевидной и преднамеренной повествовательной логики. Обе логики соотносимы с желаниями сочинителя, но разрывы в тексте фиксируют и отражают разнородность и противоречивость желаний автора – его свойство находиться одновременно под действием разных импульсов, одни из которых осознаются и относятся к сфере сознательных установок и намерений, а другие действуют скорее подсудно, как бы ненароком проникая в текст романа.

Достоевскому было свойственно бессознательно сближать литературное творчество с визуальным восприятием и одновременно рассматривать его как форму активности воображения. В переплетении и тесной взаимосвязи визуального восприятия и фантазирования и заключается парадоксальность визуальной активности мечтателя. Эти две стороны активности наблюдателя связаны между собой, отсылают друг к другу и в то же время вступают в отношения противоборства.

---

– Что ты так *смотришь на меня*, Алеша, то бишь – Ваня? – проговорила она, ошибаясь и улыбнувшись своей ошибке.

– Я *смотрю теперь на твою улыбку*, Наташа. Где ты взяла ее? У тебя прежде не было такой [III: 230–231]; «Наташа *подняла голову и взглянула на него...* Но *ответный взгляд его сиял такою правдивостью...*» [III: 235]; «Всё время, как он говорил, я *пристально наблюдал его*. Он *заметил это*» [III: 249; курсив в цитатах везде наш. – О.К., И.К.] и др.

Возможное объяснение этого парадоксального переплетения дает С. Жижек, отмечая, что в психоанализе Ж. Лакана выделяются два взгляда, связанные с двумя реальностями. Первая предполагает, что мы смотрим на вещи как на нечто само собой разумеющееся. Это реальность, называемая объективной, действующая как некое социально-символическое соглашение. Вторая подразумевает мир, который предстает перед взглядом, «замутненным» желанием, тревогой или печалью, то есть в перспективе некоторого «субъективного искажения». Для Лакана именно второй образ реальности и есть истинный, потому что в первом случае мы не видим ничего значимого, привычно скользим взглядом, не видя самих вещей [Жижек].

Визуальность, с одной стороны, выступает как замещение иного контакта, с другой стороны, подчеркивает момент дистанцированности и недоступности объекта, что соответствует трактовке желания в структурном психоанализе. Так, у Ж. Лакана объект желания по определению недоступен [Мазин 2004, с. 43–46], а потому активизация визуального восприятия и дистанцированность объекта подчеркивают именно тот факт, что объект наблюдения является недоступным объектом желания.

Как способ обладания объектом взгляд противоречив. С одной стороны, это лишь субститут телесного обладания, который в то же время характеризуется большой контролирующей способностью – за счет большего охвата. С другой стороны, визуальность чаще всего (даже чаще осязания) выступает коррелятом достоверности (лучше раз увидеть, чем сто раз услышать), но при этом дает лишь иллюзию понимания, представления об объекте, так как, по сути, лишь запускает бесконечную цепочку интерпретаций, которую может остановить лишь травматическое вмешательство – а именно реакция самого объекта наблюдения, ответный взгляд, присутствие (реализация фантазма).

Не случайно у Достоевского объективная визуальная составляющая мира оттесняется на второй план, а на первый выходит образ, формирующийся субъектом желания – образ по определению искаженный. Эта искаженность прямо оговаривается в тексте романа, связываясь с болезненным состоянием Ивана Петровича: «Впрочем, я был болен; а болезненные ощущения почти всегда бывают обманчивы» [III: 170]. Достоевский оставляет в тексте знаки, указывающие на фантазменный характер изображаемой реальности, таким образом невольно предлагая рассматривать объективированную образность романа как выражение внутренних состояний субъекта.

#### 4

Трактовка «Униженных и оскорбленных» исключительно как социального романа, продолжающего традиции «натуральной школы», мешает заметить важность эротического кода, пронизывающего весь текст произведения и объясняющего многие странности в построении нарратива.

В романе выстроена сложная и причудливая система наблюдателей и наблюдения, сопровождающаяся повышенной активностью визуального восприятия – взгляда. Можно говорить о некоей визуальной фиксации, в основе своей имеющей эротический характер. Говорить об этом коде и анализировать его довольно сложно, так как он имеет имплицитный характер, проявляется в ос-

новном бессознательно и спорадически; его проявления нелогичны и не могут быть выстроены в систему.

Герой-повествователь, будучи центральным наблюдателем, не является основным объектом характеристики в романе. Достоевский сосредоточивает внимание на других лицах: Алеше, князе, Наташе, Нелли, хотя характеристика наблюдателя остается потенциально возможной, более того – она латентно присутствует в романе. Ее присутствие ощущается в первоначальном подзаголовке («Из записок неудавшегося литератора»), в немногочисленных рассуждениях рассказчика о себе, в его оценках со стороны других персонажей, в самом имени Иван Петрович, отсылающем к «Повестям Белкина» А.С. Пушкина и их смиренному, невзрачному повествователю. Вследствие такой смысловой перспективы у читателя может возникнуть непроизвольное желание понять, о чем умолчал писатель в своем романе. Первым попытался посмотреть на героя «Униженных и оскорбленных» вопреки авторской интенции Н.А. Добролюбов, уловивший скрытый (в том числе, по видимому, и от автора) смысл заглавия романа: «Из всех униженных и оскорбленных в романе – он (Иван Петрович. – *О.К., И.К.*) унижен и оскорблен едва ли не более всех; представить, как в его душе отражались эти оскорбления, что он выстрадал, смотря на погибающую любовь свою, с какими мыслями и чувствами принимался он помогать мальчишке – обольстителю своей невесты <...> это задача смелая, требующая огромного таланта для ее удовлетворительного исполнения. <...> Но на самом деле вы в романе не только слабого изображения внутреннего состояния Ивана Петровича не находите, но даже не видите ни малейшего намека на то, чтобы автор об этом заботился. Напротив, он избегает всего, где бы могла раскрыться душа человека любящего, ревнующего, страдающего» [Добролюбов 1984, с. 425–426].

Герой-рассказчик, писатель Иван Петрович, является основным, так сказать профессиональным, наблюдателем в романе. Но при этом его позиция наблюдателя многократно повторяется, воспроизводится в других персонажах, в этом отношении являющихся его своеобразными двойниками.

Наблюдение здесь следует трактовать в очень широком смысле, ибо оно может выражаться не только в положении свидетеля тех или иных сцен, происшествий, отношений и т.д., но и в рефлексии относительно персонажа, ставшего объектом наблюдения. Именно в таком – широком – смысле человек, наблюдая за другим человеком, превращается в наблюдателя. А объектом наблюдения, таким образом, становится психология человека, внутренний мир, мотивы его поступков. Именно это и интересует в первую очередь наблюдателя. Знание психологии другого человека дает власть над ним – власть над объектом желания.

В романе выстроена непростая система взаимоотношений, при которой персонаж является либо объектом, либо субъектом желания, причем отдельные персонажи могут выступать как объекты или субъекты по преимуществу. Так, героем, который выступает в основном в качестве объекта, является Алеша – своего рода центральный объект желания в романе. Именно к нему стягиваются с разных сторон влечение и интерес, а потому именно он в наибольшей степени становится объектом манипуляции для других (Наташи, князя).



Субъектом по преимуществу является Иван Петрович, а также старики Ихменевы.

Однако если рассматривать Ивана Петровича с точки зрения категории желания, то главной, доминантной характеристикой этого персонажа будут лишение и отказ: отказ от жизни («Тогда же подумал я, что непременно сгублю в этой квартире и последнее здоровье свое. Так оно и случилось» [III: 207]), отказ от любви, от писательской славы и успеха (примирение с неудачами), осознание нежелания завершать свои произведения и т.д. Само литературное творчество здесь переводится в сферу мечты: «Кстати: мне всегда приятнее было обдумывать мои сочинения и мечтать, как они у меня напишутся, чем в самом деле писать их, и, право, это было не от лени. Отчего же?» [III: 169]<sup>1</sup>. Здесь важно и то, что слово «мечтать» появляется на самой первой странице романа, и то, что заданный вопрос остается без ответа. По сути, весь текст романа содержит если не ответ, то по крайней мере вариацию на тему-вопрос, поставленный в начале произведения. И если указание на фантазмный характер образности романа рассматривать как ключ, произвольно выданный автором читателю, то станет очевидной смысловая неполнота, неизбежная недоговоренность романа, ибо текст его предлагает читателю развертывание внутренних импульсов в образность, скрывающую эти импульсы. А потому расшифровка языка выражения желания автора не может опираться на данный в самом тексте романа способ дешифровки, и смысловая неполнота оказывается непреодолимой.

## 5

Лексикон, используемый в романе для описания взглядов, представляет собой эвфемистический язык страстей. Отдельные лексемы, использующиеся в этом языке, содержат эротические коннотации – как эротические в широком смысле, так и собственно сексуальные. Но этот язык остается на стадии формирования, не вызревая до явного и завершенного языка чувственности. Мы, например, можем при желании и в мотиве поиска новой квартиры, открываю-

<sup>1</sup> В романе представлен (почти сочувственно) взгляд на профессию литератора как на занятие, недостойное серьезного человека: «У Ихменевых я об этом (о романе. – *О.К., И.К.*) ничего не говорил; они же чуть со мной не поссорились за то, что я живу праздно, то есть не служу и не стараюсь приискать себе места. Старик *горько и даже желчно укорял меня*, разумеется из *отеческого ко мне участия*. Я же просто *стыдился сказать им, чем занимаюсь*. Ну как, в самом деле, объявить прямо, что *не хочу служить, а хочу сочинять романы*, а потому до времени их обманывал, говорил, что места мне не дают, а что я ишу из всех сил» [III: 186]. И хотя успехи Ивана Петровича на литературном поприще заставляют изменить отношение старика Ихменева к этому занятию, осадок, как говорится в известном анекдоте, остается: «Но все-таки, помню, случалось, сомнения вдруг опять осаждали его, часто среди самого восторженного фантазирования, и снова сбивали его с толку» [III: 187]. Сомнения Ихменевых – это авторитетные для Ивана Петровича сомнения, обозначение проблемы оправдания творчества. Впрочем, в устах Маслобоева фантазия и сочинительство противопоставлены [III: 266].

шем роман, усмотреть сексуальное содержание, связав его с мечтой гоголевского Акакия Акакиевича о шинели, равно как и само хождение по комнате трактовать в сексуальном смысле. Однако в отношении данной интерпретации к явному содержанию нарратива будет присутствовать неизбежная произвольность. Нарратив содержит многочисленные знаки, отсылающие к сексуальному, и в то же время противится определенности подобной трактовки.

И если взгляд персонажа выражает сильные эмоции, то собственно чувственное начало скорее всего вытеснится из описания. На то, что вытеснение действительно имеет место, указывает отношение наблюдателя к своему взгляду как некоему навязчивому, тяготящему его состоянию («я вдруг обновился как вкопанный и стал смотреть на ту стороны улицы», «непреодолимо к нему приглядываясь» [III: 170] и т.п.).

Первый взгляд, который подробно описывается в романе, – взгляд старика Смита, не видящий, не сфокусированный. Он представляет собой чистую направленность взгляда, коррелируя с характеристикой персонажа как человека, превратившегося в автомат, лишившегося жизни. На символическом уровне состояние Смита – это состояние человека, лишившегося объекта желаний, конкретнее – сексуального объекта, в качестве которого на уровне нарративной манифестации выступает его дочь. Уравнивание сексуальности и отцовской любви<sup>1</sup> – черта, характерная для произведений О. де Бальзака. Это не случайно: бальзаковское творчество при написании «Униженных и оскорбленных» было одним из важнейших источников вдохновения для Достоевского. Достаточно указать, например, на очевидное сходство Алеши Валковского и Люсьена Шардона из романов «Утраченные иллюзии» и «Блеск и нищета куртизанок»<sup>2</sup>.

«В жизнь мою не встречал я такой странной, нелепой фигуры» – заявляет рассказчик, говоря о старике Смите, и – заметим – персонаж действительно

<sup>1</sup> Ср.: «О, теперь уж он (старик Ихменев. – *О.К., И.К.*) не мог проклинать; он уже не стыдился никого из нас и, в судорожном порыве любви, опять покрывал, при нас, бесчисленными поцелуями портрет, который за минуту назад топтал ногами. Казалось, вся нежность, вся любовь его к дочери, так долго в нем сдержанная, стремилась теперь вырваться наружу с неудержимой силою и силою порыва разбивала всё существо его» [III: 224].

<sup>2</sup> Сходство Алеши с Люсьеном Шардоном проявляется (не говоря об аллитерации в именах) как в общей логике характеров, так и в отдельных характеристиках: «Он ребенок; его и воспитали не так. Разве он понимает, что делает? Первое впечатление, первое чужое влияние способно его отвлечь от всего, чему он за минуту перед тем отдавался с клятвою. У него нет характера. Он вот поклянется тебе, да в тот же день, так же правдиво и искренно, другому отдастся; да еще сам первый к тебе придет рассказать об этом. Он и дурной поступок, пожалуй, сделает; да обвинить-то его за этот дурной поступок нельзя будет, а разве что пожалеть. Он и на самопожертвование способен и даже знаешь на какое! Да только до какого-нибудь нового впечатления: тут уж он опять всё забудет» [III: 198]. Отношения в треугольнике Наташа – Алеша – Иван Петрович напоминают треугольник Ева Шардон – Люсьен Шардон – Давид Сешар («Утраченные иллюзии»).

странен, хотя нас интересует совсем не та странность, которую подразумевает Иван Петрович: рассказчик говорит о странности персонажа как реального существа фиктивного мира, а разумеется, не как персонажа, порожденного фантазией автора. Для нас главная странность – в связанной с образом двойной навязчивости: назойливости взгляда старика («старик, как только усаживался на своем стуле, тотчас же упирался куда-нибудь своим взглядом и уже не сводил его на другой предмет во весь вечер» [III: 173]) и навязчивом внимании к нему – внимании, сопровождающемся устойчиво неприятными ощущениями («он всегда болезненно поражал меня»; «какая-то досада – следствие болезни и усталости – закипала во мне»; «я перешел через улицу и вошел вслед за стариком в кондитерскую»; «неужели в самом деле я здесь только для того, чтоб разглядывать этого старика?»; «ощущение было пренеприятное, даже невыносимое» [III: 170–173]).

Если искать в тексте первой главы знаки, указывающие на возможность прочтения образа Смита как фантазма, порожденного болезненным воображением Ивана Петровича (а в конечном счете автора), то внимание в первую очередь должны привлечь те мучительные переживания, которые вызывает старик у рассказчика – притяжение и отталкивание одновременно.

Однако навязчивость, связанная с образом Смита, многократно и многообразна, и если попытаться свернуть в короткую формулу смысл мотива, закрепленного за данным персонажем, то это будет мотив утраты объекта желания, многократно повторенный в тексте романа (Иван Петрович, старики Ихменевы, Нагаша, Нелли). Навязчивое повторение, таким образом, можно усмотреть и в многократном варьировании одной и той же истории. Тот вариант реализации мотива, который представлен в образе Смита, играет особую роль хотя бы потому, что он в наименьшей степени (особенно в начале романа, до тех пор, пока тайна взгляда старика остается нераскрытой) нарративизирован, оставаясь в основном образом-фантомом («старик и собака как-нибудь выкарабкались из какой-нибудь страницы Гофмана, иллюстрированного Гаварни, и разгуливают по белому свету в виде ходячих афишек к изданию» [III: 171]).

Эхом мучительного переживания рассказчиком внешнего, визуального облика Смита являются и его удвоение в фигуре сопровождающей Смита собаки, и некая континуальность восприятия старика в первой главе (отношение к нему является общим, дифференцированным предельно условно и формально). Но мучительность образа Смита для Ивана Петровича связана не только с тем, что старик по сравнению с другими персонажами выступает в качестве воплощения именно крайней формы утраты объекта желания (в этом смысле фантом Смита можно рассматривать как образ-ядро, предшествующий нарративизации исходного импульса и располагающийся ближе всего к внутреннему истоку фантазирования). На уровне коннотаций описание Смита выражает также представление о чисто физиологической стороне сексуальной неспособности и ущемленности. Причем характеристика Смита и его собаки содержит в скрытой форме описание, с одной стороны, утратившего силу фаллоса («его высокий рост, сгорбленная спина»; «все движения его, делавшиеся как-то бессмысленно, как будто по заведенной пружине»; «поражала меня тоже его необыкновенная худоба: тела на нем почти не было»; «худая она была, как скелет»; «шерсть на ней почти вся вылезла, тоже и на хвосте, который висел, как

палка, всегда крепко поджатый. Длинноухая голова угрюмо свешивалась вниз»; «ее нос прямо касался полы его платья, как будто к ней приклеенный» [III: 170–171]), с другой стороны – автоматизированное, не сфокусированное на объекте удовлетворение желания («старик, как только усаживался на своем стуле, тотчас же упирался куда-нибудь своим взглядом и уже не сводил его на другой предмет во весь вечер. Случалось и мне попадаться под этот взгляд, бессмысленно упорный и ничего не различающий: ощущение было пренеприятное, даже невыносимое, и я обыкновенно как можно скорее переменял место» [III: 173]).

## 6

Кто же является для Ивана Петровича объектом желания – утраченным и недоступным? Здесь нарративная логика расходится с логикой дискурсивной. Согласно первой, это Наташа – открыто провозглашенный в романе объект желания рассказчика. Согласно второй, это Алеша и Нелли. Первый – опосредованно, через Наташу, с которой Иван Петрович эмпатически идентифицируется, переживая вместе с ней утрату объекта ее желания<sup>1</sup>. В определенном смысле Алеша представляет собой идеальный объект любви, а точнее, воплощает фантазм такого объекта – пассивное существо, позволяющее любить себя и совершать над собой манипуляции («Такие люди как бы осуждены на вечное несовершеннолетие. Мне кажется, не было человека, который бы не мог полюбить его; он заласкался бы к вам, как дитя» [III: 202]). Вторая – поскольку характеристика отношений с ней Ивана Петровича насыщена сексуально-эротическими коннотациями.<sup>2</sup> По сюжетной логике она уравнивается с Наташей, замещая и представляя двойника Наташи – свою умершую мать, а кроме того, заменяя Наташу для Ивана Петровича и стариков Ихменевых. Наконец, вспомним, что девочка неоднократно становится объектом сексуальных домогательств, которые эхом отзываются и в отношениях ее с Иваном Петровичем. Влюбленность Нелли в Ивана Петровича, которую рассказчик долго и упорно не хочет замечать, является, тем самым, как бы предметом вытеснения со стороны Ивана Петровича. Однако на уровне вненарративной (то есть противоречащей нарративу) логики влюбленность Нелли в Ивана Петровича можно рассматривать как трансформацию (перенос) отношения Ивана Петровича (а точнее, реального субъекта желания, стоящего за ним) к Нелли.

<sup>1</sup> Ср.: «Я жадно в него всматривался, хоть и видел его много раз до этой минуты; я смотрел в его глаза, как будто его взгляд мог разрешить все мои недоумения, мог разъяснить мне: чем, как этот ребенок мог очаровать ее, мог зародить в ней такую безумную любовь – любовь до забвения самого первого долга, до безрассудной жертвы всем, что было для Наташи до сих пор самой полной святыней? Князь взял меня за обе руки, крепко пожал их, и его взгляд, кроткий и ясный, проник в мое сердце» [III: 201].

<sup>2</sup> «И она с яростию накинулась на свое несчастное платьице. В один миг она изорвала его чуть не в клочки. Когда она кончила, она была так бледна, что едва стояла на месте. Я с удивлением смотрел на такое ожесточение. Она же смотрела на меня каким-то вызывающим взглядом, как будто и я был тоже в чем-нибудь виноват перед нею» [III: 283–284].

Приведенный здесь краткий анализ семантики и символики взгляда в романе Достоевского свидетельствует о переосмыслении писателем в начале 1860-х годов социальной проблематики «Бедных людей». Но следует ли из этого враждебность, несовместимость социальной и сексуальной темы, вытеснение одного слоя ассоциаций другим? Сексуальная символика изначально сопровождала гуманистическую (или филантропическую проблематику) в том варианте, в каком она сформировалась у Н.В. Гоголя: очевиден, например, сексуальный характер символа шинели и мотива ее утраты в одноименной повести Гоголя, ставшей одним из ключевых текстов филантропической литературы 1830-х–1840-х годов, а утрата объекта желания выступала в «Шинели» как способ выражения социальной ущербности. Таким образом, социальное и сексуальное изначально представляли собой странный симбиоз, по-своему воссозданный в романе Достоевского. Фраза «все мы вышли из гоголевской “Шинели”», приписываемая Достоевскому, содержит наделение гоголевской шинели явными признаками материнского лона, а следовательно изначально сексуальностью. Удивительно не то, насколько устойчивой оказалась связанность социального и сексуального, а то, с какой настойчивостью (и это свидетельствует прежде всего о силе вытеснения) критика, прибегая к выражениям, насыщенным эротическими коннотациями, избегала открытого обсуждения данной составляющей гуманистической темы, что позволяет говорить о бессознательном (в основном) функционировании языка желания, т.е. определенной грани человеческих чувств и связанной с ними реальности в русской литературе XIX века.

### Литература

- Галковский Д. Бесконечный тупик. Кн. 1. – М., 2008.
- Добролюбов Н.А. Забытые люди // Добролюбов Н.А. Литературная критика в 2 т. Т. 2. – Л., 1984.
- Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 3. – Л., 1972.
- Жижек С. Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру // [Электронный ресурс] – Электрон. дан. – Заглавие с экрана. – Режим доступа: [http://www.volunteering.org.ua/wordstown/Text/Zizek/zizek\\_2.htm](http://www.volunteering.org.ua/wordstown/Text/Zizek/zizek_2.htm).
- Мазин В.А. Введение в Лакана. – М., 2004.
- Серман И.З. <Вводная статья к примечаниям к роману «Униженные и оскорбленные»> // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 3. – Л.: Наука, 1972. – С. 520–533.