



Кафчей Гермеса

В статье рассматривается организация времени в произведениях Достоевского, создающая структуру, трансформирующую героя и потенциально пригодную для трансформации читателя. Такая структура возникает за счет совмещения событий прошлого и настоящего, при котором событие прошлого может быть впервые осмыслено в своей глубине, позволяющей иначе увидеть в настоящем себя и другого и присвоить себе раскрывший свои трансформирующие потенции опыт первого события, который был по разным причинам контейнирован и не освоен в прошлом. Достоевский создает две разные временные структуры такого действия, полностью проявленные во внешнем строении соответствующих текстов: в «Записках из подполья» и в «Мужике Марее». Задачей статьи является выяснение того, как и за счет чего эти структуры оказывают свое воздействие.

The article deals with the organization of time in Dostoevsky's works, which creates a structure that transforms the hero and is potentially suitable for transformation of a reader. This structure arises by combining one past and one present event in which a past event can be first comprehended in its depth, allowing to see otherwise myself and the other in the present, and to perceive the experience of the first event, to reveal its transformative potency, which for various reasons were not mastered in the past. Dostoevsky creates two different temporal structures of such influence, which are fully manifested in the external structures of two texts: «Notes from underground» and «The peasant Marey». The purpose of the article is to find out how and by what these structures have an impact.

Одно из главных недоумений читателей и исследователей, связанных с «Записками из подполья» Ф.М. Достоевского, вызывает соотношение двух частей текста. Этот текст называли «земноводным, совершенно невозможным в качестве произведения искусства» [10, р. 97], отрицали между частями всякую связь, настаивали на возможности публикации первой части как самостоятельного философского текста отдельно от второй части<sup>1</sup> и осуществляли такую публикацию [9], рассматривали вторую часть как отдельную историю — и т.д.

<sup>1</sup> О проблеме отношения 1 и 2 частей «Записок из подполья» в исследовательской литературе см. [11, р. 101–102].

Татьяна Касаткина\*

## Как сделать бывшее бывшим не зря: время в организации внешней структуры «Записок из подполья»\*\*

**Ключевые слова:** время, искусство, воспоминание, преображение, структура текста, библейские цитаты, Достоевский, «Записки из подполья», «Мужик Марей»

**Keywords:** time, art, memory, transfiguration, text structure, biblical quotes, Dostoevsky, «Notes from Underground», «The Peasant Marey»

\* Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, заведующая научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура» Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

\*\* Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П) / This scientific investigation was carried out in the A.M. Gorky Institute of the World Literature of the RAS with financial support of Russian Science Foundation (RSF, the project 17-18-01432-П).

Между тем сам автор связал первую и вторую часть очень прочно, хотя и необычным образом — и связаны они завязанными друг на друга временем действия и композицией.

Дело в том, что первая по порядку часть — на самом деле вторая согласно времени действия. А вторая по порядку часть — первая согласно времени действия. Первая часть написана как результат осмысления предшествующего жизненного опыта, истоки и основания которого представлены во второй части, а вторая часть написана как рассказ о жизненном событии, вспомнить о котором, «рассказать о котором даже самому себе» оказалось возможно лишь в результате работы<sup>2</sup> осмысления всего предшествующего опыта, произведенной в первой части. Получается, что каждая из частей является для другой как истоком, так и итогом.

Герой и автор «Подполья» и «Повести по поводу мокрого снега»<sup>3</sup> говорит прямо и непосредственно перед переходом ко второй части следующее: «Есть в воспоминаниях всякого человека такие вещи, которые он открывает не всем, а разве только друзьям. Есть и такие, которые он и друзьям не откроет, а разве только себе самому, да и то под секретом. Но есть, наконец, и такие, которые даже и себе человек открывать боится, и таких вещей у всякого порядочного человека довольно-таки накопится. То есть даже так: чем более он порядочный человек, тем более у него их и есть. По крайней мере, я сам только недавно решил припомнить иные мои прежние приключения, а до сих пор всегда обходил их, даже с каким-то беспокойством» [1, т. 5, с. 122].

<sup>2</sup> М.М. Коробова отметила, что Парадоксалист (и это гораздо более точное именование героя, чем подпольный) говорит о работе применительно к себе только дважды [5, с. 249] — и при этом имеется в виду работа осмысления прошедшего, ведущая к преобразению себя: «Записыванье же действительно как будто работа. Говорят, от работы человек добрым и честным делается. Ну вот шанс по крайней мере» [1, т. 5, с. 123].

<sup>3</sup> И здесь интересно то, что автором каждой из частей «Записок из подполья» является их герой — и, таким образом, главное действие автора-Достоевского — это именно соединение этих столь разнородных, «отрывочных» частей воедино — т. е. создание единого лица меняющегося героя и демонстрация его «трансформационного колеса».

Перед нами очень странная, на первый взгляд, структура, истинную форму которой не так-то просто увидеть. Отчасти — но лишь отчасти — в разгадке временно-пространственной композиции «Записок из подполья» и смысла этой композиции нам может помочь обращение к рассказу «Мужик Марей», размышление о котором для наших нужд необходимо связать с разговором о времени искусства как такового.

Какими пространственными и временными характеристиками обладают сами произведения искусства и — главное — с чем они сопоставимы в структуре личности?

В своем маленьком великом рассказе «Мужик Марей» Достоевский последовательно (хотя и не прямо) сопоставляет произведение искусства (в частности — вот прямо сейчас создаваемый им рассказ) с *воспоминанием*. В сущности, получается (я опускаю подробно сделанное в уже опубликованной книге [4] описание того, каким образом это получается), что художественное произведение может послужить функциональной заменой воспоминания для того, у кого такого воспоминания нет.

Воспоминание же для Достоевского так важно потому, что оно чрезвычайно действенно в работе преобразования человека — а именно и только с этой целью создаются им все его художественные произведения. С его точки зрения, дискурсивными рассуждениями человека можно убедить, и он даже, возможно, будет пробовать поступать в соответствии с новыми убеждениями, но это будет трудно и долго даваться и он постоянно будет сбиваться на прежние свои паттерны. А вот преобразовать человека так, чтобы новое поведение стало для него *естественным* и он и подумать не мог о том, чтобы вновь начать поступать так, как поступал еще недавно — т. е. так, чтобы это его недавнее поведение стало для него *противоестественным* — и сделать это практически в один миг — это, по Достоевскому, может совершиться только в результате того переворота, который обеспечивается *сработавшим* воспоминанием — или произведением искусства.

Как работает воспоминание?

Сначала скажем о том, как *существует* воспоминание. Воспоминание, как оно «записано» у нас в мозге, просто восстанавливает полную картину события, *как оно было воспринято*,

и нас внутри этого события. Как показывают эксперименты Уайлдера Пенфилда (1951) [6], если некий стимулятор мозга активизирует наше воспоминание — нас захватывают зафиксированные некогда переживания этого момента — и мы фактически оказываемся сразу в двух временах — и не можем при этом различить, какое из них настоящее, а какое прошедшее. Переживание стимулированного воспоминания практически неотличимо от переживания того, что происходит прямо сейчас. Мы как бы находимся в двух настоящих, причем, как показывают эксперименты, «настоящее прошедшее» (видимо, потому, что эта «запись» уже завершена и находится внутри нас) затмевает для нас «настоящее настоящее» (пребывающее еще только в процессе фиксации).

Как выглядит жизнь, в которой есть место таким неконтролируемым воспоминаниям, хорошо показано в сериале *Westworld* («Мир дикого запада»), во втором сезоне, где воспоминания героями переживаются как равноценное настоящее, перемежающееся с потоком «настоящего настоящего».

Можно предположить, что эти записи мозга специально максимально подавляются, доходят до нас через некие «глушащие» устройства, для того чтобы мы могли отличать то, что происходит сейчас, от уже пережитого, для обретения способности выделить текущий момент из прочих «настоящих» времен — и что искусственная стимуляция срывает эти защитные механизмы, блокирующие способность мозга воспроизводить для нас прошедшее как актуальное настоящее.

Искусство, в сущности своей, обладает той же самой функцией — создавать для нас параллельное настоящее, как и память (полагаю, что искусство и создавалось как внешний аналог внутренних структур памяти) — но в уже заранее специально выделенном пространстве художественного произведения, что позволяет резко повысить нашу способность различения двух одновременно существующих настоящих времен, не «приглушая» при этом активируемые «вторым настоящим» переживания.

Что происходит — или, вернее, чего НЕ происходит, когда «настоящее воспоминания» воспринимается как «настоящее настоящее»? Становится невозможен опыт. Мозг как бы выбирает между проигрываемыми «треками»

переживаний<sup>4</sup>, но они не могут совместиться, прошлое не может оказаться «известным» в настоящем, ибо как только оно возникает в памяти — оно переживается как настоящее. Опыт же возникает лишь тогда, когда в сознании *совмещаются* два момента, *отличаемые друг от друга*, когда то, что произошло однажды, ре-актуализируется *исключительно в поле нового переживания*.

Искусство, изначально создаваемое как «второе настоящее», оказывается способным замещать собственное воспоминание индивида — и создавать в личности опыт в его отсутствие (в отсутствие реального воспоминания, реального опыта). Искусство замещает в двухсобытийной структуре опыта пережитое самостоятельно событие — давая возможность этой структуре возникать при первом реальном столкновении личности с некоей ситуацией или переживанием.

В этом смысле можно сказать, что искусство — это остатки — или, наоборот, начаток новой единой нервной системы человечества, однажды утраченной как изначально заложенная, к которой все присоединены по умолчанию (т.е. как инстинкт) — и воссозданной в искусстве, допускающем подсоединение к ней по волюному выбору человека.

Опыт же — это именно та (единственная) структура, которая за счет своей двусоставности делает возможным и даже неизбежным преобразование человека (человек остается неизменным ровно до тех пор, пока триггер возвращает его каждый раз в исходную ситуацию, способность видеть сразу два похожих события автоматически означает перемену), создает работающий механизм изменения поведения и восприятия человека. И поэтому можно, вслед за Шеллингом, сказать, что искусство выше философии: ибо искусство — это философия в действии.

<sup>4</sup> Причем, повторим, «прошлое настоящее» в этом случае одолевает «настоящее настоящее», с чем связано ключевое для современной психологии положение о возвращении личности в травмировавшую ее ситуацию при совпадении нескольких (или даже одной) «триггерных» черт проживаемого настоящего с этой ситуацией в том случае, если ситуация не была проработана — т.е. не была переведена в состояние опыта. Личность спустя годы начинает реагировать и действовать так, словно она всё еще находится в первичной травмировавшей ее ситуации.

Преображение происходит при таком совмещении текущей ситуации с прошлой ситуацией, которое позволяет — именно и только через это совмещение — раскрыть глубинные смыслы и «истинные черты» бытия<sup>5</sup>.

Активация воспоминания и совмещение двух ситуаций происходят через «поправление» воспоминания.

У Достоевского в рассказе «Мужик Марей» «поправление» — очень важное слово: когда речь заходит о тех воспоминаниях, которые он вызывает, лежа на каторжных нарах, он говорит, что главное — он поправлял эти воспоминания, поправлял непрестанно. Через это поправление и происходит совмещение настоящего нынешнего с настоящим прошлым, так, чтобы они взаимно активировались, были выведены из плоскости единичного восприятия. «Поправление» черт событий — это процесс проявления в «насушном видимо-текущем» глубинных «концов и начал», которые всегда скрыто присутствуют и в поверхностно осознаваемом существовании, но не открываются для нас вне структур, создаваемых опытом. Ибо видение «концов и начал» — это всегда их *узнавание*, возможное только при *второй* встрече. Поправляя черты события, художник проявляет в мутном потоке «видимо-текущего» узнаваемые черты, которые открывают в мимолетном онтологическое.

В этом смысле характерно, что то же слово «поправление», буквальную кальку его в английском, использует Роджер Желязны, создавший в «Хрониках Амбера» вселенную, состоящую из бесчисленных миров-отражений и искажений вокруг мира онтологически первичного, мира истинного бытия. Движение к этому онтологически первичному миру совершается только и исключительно за счет поправлений (проявлений в сознании субъекта в их более приближенных к истинному виду) черт миров-отражений: «I moved in that direction, making the necessary *adjustments* as I advanced» [12].

«Поправление» не только создает структуру из двух событий, где второе событие, вошедшее несколькими своими линиями в контакт с первым, создает впервые ту среду, в которой только

<sup>5</sup> Шеллинг определяет красоту как «бесконечное, выраженное в конечном» [8, с. 479]. Можно сказать, что это идеальное описание совершенного произведения искусства.

и может активироваться первое событие, в свое время прошедшее практически незамеченным, оставшееся без употребления, невостребованным и ненужным, но образовавшийся из соотнесения двух событий временной туннель каким-то образом (за счет намеченного вектора «поправления») продолжается и соединяет эту структуру с «концами и началами», проявляя в обоих событиях черты онтологической первичности.

Рассказ «Мужик Марей» Достоевский строит как намеренное и подчеркнутое помещение одного воспоминания в сердцевину другого позднейшего на 20 лет воспоминания: «Мне было тогда всего лишь девять лет от роду... [многозначие, отчетливо обозначающее претяжание в речи автора — Т.К.] но нет, лучше я начну с того, когда мне было двадцать девять лет от роду» [1, т. 22, с. 46].

Первое воспоминание о встрече с мужиком Мареем было прочно и почти мгновенно забыто, не осмыслено и не вспоминалось, хранясь в глубинах сознания до востребования, т. е. до тех пор, пока не возникла ситуация, которая в отсутствие этого воспоминания грозила бы автору отчаянием и духовной смертью. Именно описанием этой ситуации начинается и заканчивается рассказ, а первое воспоминание оказывается буквально в середине, в сердцевине его. Воскресшее и сработавшее во второй ситуации первое воспоминание впервые было вспомнено и осмыслено именно потому, что появилась ситуация, для которой оно стало ключевым, сердцевинным, — и которая, в свою очередь, стала для него местом настойчивого требования проявления смыслов, не открывшихся сами по себе в первоначальной ситуации.

Но и сам рассказ «Мужик Марей» написан потому, что автор в момент второго события смог исцелиться сам, благодаря своему воспоминанию, но не смог ничем помочь другому политическому преступнику, у которого «не могло быть воспоминаний» [1, т. 22, с. 50], подобных авторскому. Рассказ, по внутреннему устремлению автора, должен стать для другого политического преступника аналогом сработавшего для Достоевского сцепления давнего воспоминания с новой ситуацией, таким искусственным (от слова «искусство») опытом, который позволит ему увидеть то, что для него

принципиально невидимо, и исцелиться от отчаяния, избавиться от духовной смерти.

Та структура, которую Достоевский создает в «Мужике Марее» похожа на вложенные друг в друга сферы — всего рассказа, второй ситуации, первой ситуации, — служащие взаимному раскрытию смыслов, не открывающихся в каждой из них по отдельности. Но это явно не та структура, которая предъявлена нам в «Записках из подполья», хотя структура «Записок...» тоже с очевидностью имеет отношение к производству трансформирующего опыта, и за второй частью (аналогом «первого воспоминания» в «Мужике Марее») тоже следует маленькое по объему завершение, написанное из времени первой части и также свидетельствующее о произошедшем преобразении, так что можно счесть, что первое воспоминание и здесь находится в сфере — или чаще вторичной ситуации.

Однако то, что в «Записках...» является аналогом вторичной ситуации в «Мужике Марее», представляет собой не ситуацию в строгом смысле слова, а способ существования в течение долгого времени, сутью которого является непрестанная одинокая рефлексия персонажа, словно запертого внутри срединного мира, переставшего осуществлять свое свойство медиатора<sup>6</sup> (места проявления других уровней бытия), мира, окруженного непробиваемой «каменной стеной». В то время как в «Мужике Марее» совместное действие ситуаций, по отдельности не выходящих за пределы «насушного видимо-текущего», взаимно открывает их для героя и читателя в качестве пронизанных высшими и предельными смыслами, вводящих в область того, что Достоевский называет «концами и началами» — тем, что для человека в срединном мире представляется «фантастическим», но где, на самом деле, находятся и корни, и конечные следствия его поступков в этом мире.

Такое различие объясняется тем, что герой «Записок из подполья» оказывается на долгое

<sup>6</sup> Земля у Достоевского есть срединное пространство не в том смысле, что она представляет собой самостоятельный уровень в трех уровнях бытия, известных нам по средневековому описанию структуры мира, а в том смысле, что это непроявленное, неопределившееся пространство, в которое каждый деятель волен привносить импульсы высшего или низшего уровней (что и создает возможность свободы воли), проявляя в нем адские или райские черты. См. об этом подробнее: [3, с. 114–116].

время в области, опознаваемой несомненно за счет микроэлементов текста как «тьма внешняя»/«пещь огненная», та, в которой «будет плач и скрежет зубов», в то время как герою (он же автор) «Мужика Марее» удастся актуализировать и активизировать внутреннее воспоминание при одной угрозе падения во «внешнюю тьму»/«пещь огненную», мгновенно опознанную благодаря своевременной встрече с «зеркалом» — с другим политическим преступником (поляком), испытывающим те же чувства.

Достоевский в обоих случаях разными триггерными точками подключает к своим текстам евангельскую притчу о пире (о званых и избранных). В случае «Записок из подполья» он дает легко опознаваемую цитату. Подпольный так описывает свою службу: «Когда к столу, у которого я сидел, подходили, бывало, просители за справками, — я зубами на них скрежетал и чувствовал неутолимое наслаждение, когда удавалось кого-нибудь огорчить» [1, т. 5, с. 100]. «Зубами на них скрежетал» не только означает место, в котором пребывает подпольный долгое время, место, где «будет плач и скрежет зубов», и которое есть «тьма внешняя» (Мф. 8, 12 (вариант притчи о пире (о низверженных сынах царства)); Мф. 22, 13 (притча о пире); Мф. 25, 30 (притча о талантах)) и «пещь огненная» (Мф. 13, 42 (о последнем суде); Мф. 13, 50 (о последнем суде)), место вне Божественного присутствия, куда изгоняются от лица Бога, из Царствия небесного (Лк. 13, 28). Но это место, которое он сам создает и бытие которого поддерживает, скрежеща зубами на посетителей (что словно составляет главное действие его службы). Подполье — это и есть пребывание в области внешней тьмы.

В случае «Мужика Марее» Достоевский дает ту же отсылку несколькими штрихами, за счет чего она получается, с одной стороны, менее очевидна и ненавязчива, с другой стороны — более объемна, подробна — и, в конечном итоге, несомненна. Сцена начинается с описания *насахального праздника* — того самого «пира» встречи Бога и человека, который описывается в притче о пире, только сам пир и его участники представляются страшными и чудовищными (что вполне соответствует евангельской притче — ибо званые и достойные прийти отказались, и хозяин наполняет свой пир буквально

«сбродом») глазу, не способному к проникновению в глубину — и герой в отчаянии сбегает из этого пира.

Во *внешнем* по отношению к казарме пространстве, вне «пира», в сердце его «загорелась злоба» [1, т. 22, с. 46] — т. е. герой как бы сам создает пространство огненной печи — *после чего* ему встречается поляк, который «проскрежетал» [1, т. 22, с. 46] слова ненависти к пирующим. Заметим, что в Притчах Соломоновых буквально есть место, называющее человека, развращающего ближнего и уводящего его на «недобрый путь», «печью злобы» (Притч. 16, 30). Таким образом, именно Достоевский (автор и герой «Мужика Марее») создает «во внешней тьме» «огненную печь» — в которой встреченный после создания этой печи поляк «скрежешет». То есть — Достоевский показывает себя как соучастника в создании того пространства тьмы внешней и печи огненной, в которой страдает его ближний — и которого он не может, не обладает способностью оттуда вывести в этот момент (и как бы своим отчаянием наоборот поддерживает в решимости там остаться) — в то время как ближний, напротив, оказывается для него *спасительным зеркалом* — ибо он немедленно возвращается в казарму, как только слышит этот скрежет и опознает по нему, что оказался во «тьме внешней». Дальнейшее развитие сюжета в «Мужике Марее» выявляет еще одну очевидную аллюзию, подключаемую тем же словом «злоба»: «потому что наша брань не против крови и плоти, но <...> против духов злобы поднебесной» (Ефес. 6, 12). Оказывается, чтобы всё изменилось, бороться нужно не против людей вокруг («крови и плоти»), но против злобы в собственном сердце, именно и единственно мешающей увидеть истинный образ, сияющий в глубине любой крови и плоти.

Таким образом, в «Записках из подполья» и в «Мужике Марее» Достоевский активизирует одну и ту же систему читательских ассоциаций — только в «Мужике Марее» она более разработана и более точно ориентирует читающего — и автор/герой оказывается не одинок, за счет чего ориентация и внутренняя трансформация происходят почти мгновенно.

Чем отличается качество воспоминания в «Мужике Марее» от такового в «Записках из подполья»?

Воспоминание, с которым герой работает в «Записках из подполья» — это не «святое воспоминание», которое, по Достоевскому, спасает человека на всю жизнь [1, т. 15, с. 195], в критических ситуациях позволяя распознать и изменить свое неверное видение (как это происходит в «Мужике Марее»), а воспоминание о личной катастрофе, происшедшей как раз ввиду отсутствия у героя таких первоначальных воспоминаний (именно поэтому нам подробно рассказывается о «пропавшем детстве» героя).

Воспоминание «Записок из подполья» — не о спасительной встрече, не о том, что способно извлечь героя из тьмы внешней и просветлить его внутреннее око, не о явлении любви — а о том, что надолго отправило его во тьму внешнюю — о встрече, в которой он выступил губителем, поругателем любви. Но сама достигнутая решимость на такое воспоминание — это довольно очевидное завершение спуска, готовность оттолкнуться ногами от достигнутого дна. Поэтому второй текст «Записок из подполья» — это крайняя точка спуска вниз.

На мысль о том, как выглядит и чему соответствует структура работы с таким воспоминанием, представленная Достоевским в «Записках из подполья», способны навести странные числа, делящие по двум частям многократно упомянутые в разных аспектах 40 лет подпольного. Действие первой (по времени) части происходит, когда подпольному — 24 года. Соответственно, между совершением действия и возможностью его вспомнить проходит 16 лет. При том, что числа в «Записках из подполья» имеют очень большое значение, в том числе упомянутые 40 лет, указанные числа 24 и 16 кажутся на удивление неосмысленными и при этом какими-то неудобными.

Обычно, говоря о том, сколько лет назад что-то произошло, мы имеем склонность оперировать круглыми цифрами (что мы видим и в «Мужике Марее»: «Мне было тогда всего лишь девять лет от роду... но нет, лучше я начну с того, когда мне было двадцать девять лет от роду» [1, т. 22, с. 46], — между событиями проходит ровно 20 лет), и что пытается воспроизвести подпольный в самом начале «Записок...»: «Я уже давно так живу — лет двадцать. Теперь мне сорок» [1, т. 5, с. 99]. Однако «лет

двадцать»<sup>7</sup> не значит «двадцать лет», и далее герой сообщает, что ему было 24 года, и читателю самому остается, если ему понадобится ответить на вопрос, сколько лет разделяет две части повествования (а такой вопрос непременно возникнет при любом обращении к проблеме времени в «Записках из подполья»), отнять от 40 24 и получить 16.

Интересно заметить, что возрасты подпольного, прямо упомянутые в «Записках...» — это уже названные 40, 24 — и опять-таки 16. «Еще в шестнадцать лет я угрюмо на них дивился; — говорит он про соучеников, — меня уж и тогда изумляли мелочь их мышления, глупость их занятий, игр, разговоров. Они таких необходимых вещей не понимали, такими внушающими, поражающими предметами не интересовались, что поневоле я стал считать их ниже себя» [1, т. 5, с. 139].

Мы видим, что 16 тоже становятся, как и 24, и 40, определенным жизненным этапом как для героя, так и для его однокашников, которые «чин почитали за ум; в шестнадцать лет уже толковали о теплых местечках» [1, т. 5, с. 139].

Можно заметить, наконец, что здесь указываются цифры возраста, кратные 8, в соответствии с которым делится на этапы человеческая жизнь: детство до 8, отрочество до 16, юность до 24, молодость до 32, с каковой цифры начинается зрелость — это возраст последнего года проповеди Христа. 40 — старость — или — *начало выхода за пределы жизни, обусловленной земными задачами*, что очень важно для «Записок из подполья» и что вполне ясно проговорено в знаменитом рассуждении подпольного о сроках человеческой жизни: «Мне теперь сорок лет, а ведь сорок лет — это вся жизнь; ведь

<sup>7</sup> Единственные точные 20 лет в «Записках из подполья» — это возраст Лизы. Возможно, это ложная ассоциация — но я не могу от нее отделаться — это то самое круглое число лет, которые проходят между первым и вторым, актуализирующим первое, событием в «Мужике Марее». Для Достоевского важна та мысль, что состояние личности на высшей ступени ее развития — состояние самоотдачи, которое для мужчины достигается долгим и часто катастрофическим развитием, — для женщины доступно естественно. То есть женщина уже стоит там, куда мужчина тяжело и долго восходит. Так что Лиза — конечный пункт назначения подпольного, Христос, Которого он поругал в ней и в себе, и Которого теперь в себе ему нужно заново долго открывать.

это самая глубокая старость. Дальше сорока лет жить неприлично, пошло, безнравственно! Кто живет дольше сорока лет, — отвечайте искренно, честно? Я вам скажу, кто живет: дураки и негодяи живут. Я всем старцам это в глаза скажу, всем этим почтенным старцам, всем этим сребровласым и благоухающим старцам! Всему свету в глаза скажу! Я имею право так говорить, потому что сам до шестидесяти лет доживу. До семидесяти лет проживу! До восьмидесяти лет проживу!.. Пойдите! Дайте дух перевести...» [1, т. 5, с. 100–101].

Если мы посмотрим (учитывая, что «Записки из подполья» написаны на очень плотной библейской подкладке), когда соответствующий патриарх выходил на свое служение народу, или когда о нем вообще начинается разговор в Библии, мы поймем, что с сорока лет та жизнь, о которой и идет речь в книге Духа, только начиналась. В 60 лет Иаков борется с Богом у лестницы Иакова, откуда начинается его новый путь и новое служение. 70-ти лет был Авраам, когда Господь окликнул его и велел ему выйти из своего дома и своего города и образовать новый народ, новое место присутствия Бога. А Моисей начинает свое служение 80-ти лет отроду.

Итак, «Записки из подполья» делятся на части в соответствии со временем жизни подпольного, приходящимся на каждую часть, и кратным 8. (Кстати, 16, 24 и 40 образуют соотношение, приближенное к золотому сечению.) Да и структура текста, начинающегося со времени после истории с Лизой<sup>8</sup> (т. е. — в точке *между* двумя частями), проходящего круг пер-

<sup>8</sup> Момент входа в подполье удивительно точно и однозначно отмечен в тексте: «Угрюмая мысль зародилась в моем мозгу и прошла по всему телу каким-то скверным ощущением, похожим на то, когдаходишь в подполье, сырое и затхлое. Как-то неестественно было, что именно только теперь эти два глаза вздумали меня начать рассматривать. Вспомнилось мне тоже, что в продолжение двух часов я не сказал с этим существом ни одного слова и совершенно не счит этого нужным; даже это мне давеча почему-то нравилось. Теперь же мне вдруг ярко представилась нелепая, отвратительная, как паук, идея разврата, который без любви, грубо и бесстыже, начинает прямо с того, чем настоящая любовь венчается. Мы долго смотрели так друг на друга, но глаз своих она перед моими не опускала и взгляду своего не меняла, так что мне стало наконец отчего-то жутко» [1, т. 5, с. 152].



Статуя Гермеса на фасаде Елисеевского магазина в Санкт-Петербурге

вой части — и выходящего вновь в ту же точку — и впервые — в возможность пересказать эту историю, т. е. двинуться по другому кругу (второй части), с тем, чтобы опять закончить в точке центра — начала каждой истории, которая теперь становится точкой выхода к чему-то совсем новому и иному — представляет собой ту же восьмерку.

Восьмерка — это не только очевидный символ бесконечности — это и восьмой день, обозначающий выход за пределы времени «насушного видимо-текущего», которого очевидно достигает подпольный в конце повествования, отказываясь дальше *писать из подполья* — но при этом *продолжая* свои записи, о которых нам больше ничего не сказано. Такой конец, в сущности, аналогичен концовке «Преступления и наказания», сообщающей о том, что за пределами рассказанного начинается «новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой,

доселе совершенно неведомую действительностью» [1, т. 6, с. 422].

Но скажем еще несколько слов о символизме восьмерки, уводящей за пределы жизни в границах «каменной стены», жизни, душившей и убивавшей подпольного до тех пор, пока он не смог вспомнить и пересказать то событие, которое стало входом в его подполье — и тем самым обрести из него выход.

Вот как о восьмерке говорится в хорошо знакомой Достоевскому<sup>9</sup> масонской традиции: «Число Восемь — божественный символ жизненной энергии. Оно символизирует мистическое бракосочетание и полное духовное и физическое обновление. [То, что восьмерка связана с бракосочетанием, объясняет и то, почему именно история с Лизой становится историей второй части. — Т.К.] Это грандиозный встречный поток без конца, циркулирующий по человеку вверх и вниз, подобно золотой полосе света, которую символически изображает обрубальное кольцо. <...> Число Восемь символизирует возмещение потерянного. Это возвращение тех сил, что были спасены из животного мира. Оно означает сплав разорванных концов духовных контуров, которые, соединившись в теле человека, образуют духовное обрубальное кольцо, объединяющее в нем мужскую и женскую природу» [7, с. 146].

Ту же восьмерку представляет собой и кадуцей Гермеса (жезл, который обвивают две змеи — и который заканчивается разверстыми крыльями). Одна из возможных интерпретаций создания кадуцея такова: Гермес шел ми-

<sup>9</sup> О более чем вероятной принадлежности Достоевского (как и всего общества петрашевцев, а особенно — спешневской группы) к масонской или околосамоустройской организации я писала еще в 1996 г. [2]. Но в данном случае нас больше интересует его знакомство с символической традицией масонства, которое еще более несомненно, если мы вспомним хотя бы об особой любви братьев Достоевских (Федора и Михаила) к Шиллеру и Гете. Последнего (и именно его масонские инициативные романы «Годы учения и годы странствий Вильгельма Мейстера») Михаил предлагал Федору в качестве основного образца для его творчества. 21 сентября 1859 г. Михаил пишет Федору: «Милейший мой, я, может быть, ошибаюсь, но твои два больших романа будут нечто вроде “Lehrjahre und Wanderungen Вильгельма Мейстера”. Пусть же они и пишутся, как писался “Вильгельм Мейстер”, отрывками, исподволь, годами. Тогда они выйдут так же хороши, как и два Гетевы романа» [1, т. 3, с. 493].



мо клубка змей, спаривающихся, рождающих и пожирающих друг друга (то же состояние бесконечного самовоспроизведения изолированного материального мира, что символически представлено и в образе уробороса — змеи, пожирающей самое себя с хвоста — образа беспрестанного круговорота материи в мире). Чтобы вывести их из круговорота, из состояния «периодического нуля», как такое состояние будет названо в «Записках из подполья», чтобы впервые организовать поступательное движение, Гермес бросил в клубок свой жезл (вертикаль), который обвили восьмеркой две змеи, создав образ восходящего движения к иной природе, в котором тот, кто ползал по земле, обретает крылья. Восьмерка, через интеграцию прежде разъединенных и противоборствующих, создавая круговорот, сил, приводит к раскрытию существом своей иной природы (крылья наверх жезла).

Вся история «Записок из подполья» — это история ухода личности во внешнюю тьму отъединения, замыкания в круге своего «я» (что и есть подполье<sup>10</sup>) — в результате уничтожения в другом — а значит, и в себе — источника любви, который всегда у Достоевского связан с женским (даже в грубом, приземистом Марее с окладистой бородой любовь к другому явится как женственная, материнская нежность) — и прохождение затем сорокалетнего блуждания по пустыне рабства срединному миру, запер-

тости в «насушном видимо-текущем». Но будучи заперт в срединном мире, во внешней тьме, подпольный всё же всё время отказывался смириться с этим миром как с окончательной данностью. Почему ему и был открыт выход через воспоминание о своем падении. Выход из подполья оказался там же, где вход — и все же совсем в другом месте — в покаянном воспоминании об убитой любви.

### Литература

1. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука. 1972–1990.
2. *Касаткина Т.А.* Фантазия на тему биографии Ф.М. Достоевского // Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. — М.: Наследие, 1996. — С. 309–319.
3. *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. — М.: ИМЛИ РАН. 2015. — 528 с.
4. *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / Отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. — М.: Водолей, 2019. — 336 с.
5. *Коробова М.М.* Слово работа в текстах Достоевского: лексикографические заметки // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3(7). — С. 227–255.
6. *Харрис Т.* Я — о'кей, ты — о'кей. [Электронный ресурс] — Режим доступа: [http://mtgb.narod.ru/Books/harris\\_ja\\_ok\\_ti\\_ok.pdf](http://mtgb.narod.ru/Books/harris_ja_ok_ti_ok.pdf) (Дата обращения: 16.08.2020).
7. *Холл Мэнли Палмер.* Священная магия. Сборник. — М.: Сфера, 2003. — 352 с.
8. *Шеллинг Ф.В.Й.* Система трансцендентального идеализма // Собр. соч. / под ред. А.В. Гулыги. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. — С. 227–489.
9. Existentialism from Dostoevsky to Sartre. The basic writings of Existentialism, edited, with an introduction, prefaces, and new translations by Walter Kaufmann. Meridian Books, Cleveland and New York. Twelfth printing, 1960. — 323 p.
10. *Krag E.* Dostoevsky: The Literary Artist. Translated from the Norwegian by Sven Larr. Oslo and Atlantic Highlands, N.J.: Universitetsforlaget and Humanities Press, 1976 [1962]. — 317 p.
11. *Peace R.* Dostoevsky's Notes from Underground. Bristol Classical Press, 1993. — 113 p.
12. *Zelazny R.* The Guns Of Avalon. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://knigogid.ru/books/7880-the-guns-of-avalon/toread> (Дата обращения: 16.08.2020).

<sup>10</sup> Отвечая на вопрос, что же такое подполье у Достоевского: время или место, можно сказать и так: подполье — место, или состояние, где нет времени. Место внешней тьмы. Но это одновременно место, где человек создает время движением своей преобразующей мысли. Насколько его рассуждения меняют его самого — настолько в этом месте начинает течь время. И за счет того, что подпольный двинул время своей постоянной рефлексией — а главное — за счет того, что он решительно отказывается оставаться в пределах «каменной стены»: горизонтального бытия, «насушного видимо-текущего» — ему в конце концов удается выйти в воспоминание, которое есть момент его входа в подполье. Есть бесконечная змея, грызущая свой хвост, и вечная тьма — которую можно разомкнуть воспоминанием. Причем — воспоминанием именно того момента, в который нас замкнуло в этой тьме и змее.