

Н.В.ЖИВОЛУПОВА

ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА ПОКАЯННОГО ПСАЛМА В СТРУКТУРЕ *ИСПОВЕДИ* *АНТИГЕРОЯ* ДОСТОЕВСКОГО

В творчестве Достоевского исповедь как предмет изображения возникает с различной степенью частотности в отдельные периоды его творчества; в качестве самостоятельной формы она используется в «Записках из подполья». Ее связь с жанром религиозной исповеди опосредована самой художественной изображенностью момента покаяния, определенностью, в этом смысле, обязательных смысловых моментов традиционного религиозного таинства.

В то же время сложность жанровой дефиниции «Записок из подполья» хорошо известна. Соотношение жанра и жанровой формы исследовано В.Н.Захаровым, им же обнаружена сложность соотношения жанровых и нежанровых именовании, используемых Достоевским¹. В «Записках» — это «концепция» автора нехудожественного жанра, создающая особый род жанровой свободы как неопределенности границ, жесткости жанровой схемы². На наш взгляд, новизна формы «Записок из подполья» проявилась и обусловлена прежде всего открытием Достоевским новой жанровой природы героя, противоречащей традиционной жанровой классификации. Подпольный парадоксалист, заключающий свою «повесть» (одно из определений формы, используемое им наряду с «записками» и «не-» или «анти-романом»), размышляет над законами генезиса литературной формы: «В романе надо героя, а тут *нарочно* собраны все черты для антигероя» (5; 178).

Антигерой. Понятие «антигерой» наполняется смыслом как конструктивный жанрообразующий принцип и становится актуальным только в напряженном смысловом взаимодействии с понятием «герой». Если герой — это прежде всего деятель, деятельность которого выходит за рамки личных интересов, целей достижения личного блага (и такой тип героя показан парадоксалистом в его мечтах о славе Наполеона), то ан-

тигерой — это сверхконцентрация на своей собственной личности, даже если цели его лежат не в сфере материальных стремлений, а в направленности духовных усилий. В любом случае, духовное благоденствие собственного Я перевешивает как цель любое деяние на благо мира. Но эта черта, по видимости, должна быть присуща, в той или иной степени, любому субъекту исповеди, предполагающей детальную рефлексию собственной личности, хотя ценностный аспект обычно бывает снят, не актуализирован в тексте, так как приоритеты личности подразумевают преимущества именно этого, уникального для субъекта рефлексии сознания, перед другими.

Антигерой в характерологии Достоевского противопоставлен сразу всем — главным и второстепенным героям. Шкала ценностей разрушается, не применима к нему, что дает не только свободу личного помышления героя о себе и свободу художественного изображения, но и вытекающий из этой свободы аспект — актуальность исследования этого явления как необходимого, еще не встроенного в духовную реальность мира. В «Записках из подполья» антитеза «герой — антигерой» связана с другой, включающей в себя первую: «книжка — живая жизнь». Подпольный парадоксалист показывает, почему именно «антигерой» соотнесен с «живой жизнью»: «Ведь рассказывать, например, длинные повести о том, как я манкировал свою жизнь нравственным растлением в углу, недостатком среды, отвычкой от живого и тщеславной злобой в подполье, — ей-богу, не интересно; в романе надо героя, а тут нарочно собраны все черты для антигероя, а главное, все это произведет пренеприятное впечатление, потому что мы все отвыкли от жизни, все хромаем, всякий более или менее. Даже до того отвыкли, что чувствуем подчас к настоящей «живой жизни» какое-то омерзение, а потому и терпеть не можем, когда напоминают про нее. Ведь мы до того дошли, что настоящую «живую жизнь» чуть не считаем за труд, почти что за службу, и все мы про себя согласны, что по книжке лучше...» (5; 178). Антигерой, таким образом, несет в себе черты неоформленного, или даже бесформенного, ощущаемого как безобразное, *настоящего*, настолько же актуального, как и не воплотимого в эстетически приемлемую форму, а потому отвергаемого с точки зрения этической ценности как явление, недостойное воплощения. Невозможность внешнего стройного художественного оформления — это несовпадение с готовым набором жанровых форм (записки, повесть, роман), что и приводит к неопределенности и размытости жанровых границ «Записок», к существованию их формы на границах различных жанров. Но чисто внешняя формальная неопределенность «Записок» сочетается с концентрацией внутренней жанровой энергии, которая позже развернется и проявится уже как последовательность романских форм в творчестве Достоевского. На наш взгляд, нужно обратиться к исследованию того жанрового прообраза, который определил внутреннюю форму «Записок из подполья».

Покаяние как смысловая, эпистемологическая и эмоциональная до-

минанта составляет сущность позиции героя «Записок из подполья», но покаяние же связывает внутреннюю форму «Записок» с формой религиозной исповеди и традиционно выделяемыми семью так называемыми «покаянными псалмами». Структура акта покаяния в религиозной исповеди предполагает последовательность смысловых позиций в духовном пути христианина и включает в себя, как известно, прегрешение, исповедание греха, получение прощения. Действительно, в «Записках из подполья» можно увидеть, что покаянная доминанта определяет содержательную структуру исповеди антигероя: это, например, особое отношение покаянного слова к реальности, определенная духовная стадия освоения истины, особое отношение к прошлому, расцениваемому как греховное, и к будущему, как к возможности чаемого духовного преобразования и исцеления. Однако эти этапы духовного пути представлены в «Записках из подполья» не полно, даже основной смысловой момент — покаяние — сильно редуцирован, представлен как искренность и объективность самооценки («Я злой человек»). Будущее как возможность духовного преобразования вообще не присутствует в сознании героя, герой замыкается в определенной духовной стадии — грешника, сознающего свою греховность, и так и остается в глазах читателя на начальном этапе духовного пути. Внутренний образ подобной художественной формы, *внутреннюю форму* в точном значении этого термина³, как способ выражения содержания, мы находим скорее не в религиозной исповеди, а в структуре покаянного псалма.

Внутренняя форма покаянного псалма. Одна из главных черт структуры внутренней формы семи псалмов, делающая их узнаваемыми, — это напряженность лирического чувства как результат необходимости эмоционально-волевого преодоления неотвратимых трагических событий собственной жизни и связанная с этим крайняя индивидуализация переживаний. Картина мира здесь сосредоточена лишь на телесно-духовном естестве кающегося, и никакое другое человеческое Я не входит в круг его представлений о мире, тогда как собственные покаянные терзания описываются через метафорические детализированные проявления телесности («око иссохло», «язык прильпнул к гортани», «кости потрясены»). Но эта гипертрофия саморефлексии парадоксально оказывается универсальной, становясь архетипом внутреннего духовного движения — сознания греховности. Эта интенсивность переживания, его особая напряженность проявляются в тоне, ритме, образности покаянного псалма.

Другая сторона, связанная с внутренней установкой сознания на то, что истина лежит где-то вне, расходится с практикой жизнеповедения, — это онтологизм событий жизни духа кающегося. Таким образом, поступки сознаются им самим как греховные по природе человека, ощущаются как отклонение от морального канона. Покаяние предполагает особое состояние духа как исповедь перед лицом истины, то есть Бога, оно формирует новое отношение к прошлому: личная греховность именно

при исповедовании перед лицом Бога становится предметом онтологического интереса («Очисти меня, и паче снега убелюсь...»), само же искомое преобразование необходимо для того, чтобы судьба личности совпала с истиной и смыслом мира, созданного Творцом.

Но сама смысловая напряженность и интенсивность бытийственного вопрошания как характерная черта покаянного псалма возможна только как результат скрытого взаимодействия трех семантических пластов – актуальной сферы настоящего как осознания прегрешения, преступных деяний и виртуальных семантических пластов прошлого и будущего.

Прошлое в покаянном псалме предстает как неценное или имеющее отрицательную ценность в духовном бытии личности. В русской культуре смысловая доминанта покаянного отношения к прошлому определена пушкинским «Воспоминанием», чрезвычайно точно воспроизводящем характер псалмического переживания: «И с отвращением читая жизнь мою, /Я трепещу и проклиная, /И горько жалуясь, и горько слезы лью, /Но строк печальных не смываю». Здесь покаяние – достигнутая лирическим героем новая духовная степень рефлексии собственной земной жизни, исследуемой, читаемой как текст, то есть не в случайности хаотического сплетения событий, но во внутреннем, и скрытом, и открытом взаимодействии смыслов. Концентрированная энергия лирического высказывания, готового развернуться в другом художественном пространстве в последовательность сюжетных событий повести, рассказа о прошлом, обозначает и основные характеристики тона повествования и его закономерные переходы («...трепещу, и проклиная, и...жалуюсь... и слезы лью») от первоначального трепета перед открывшейся бездной личного греховного опыта до разрешающих слез покаяния.

Будущее. Финал, исход покаянного порыва всегда открыт: деяние, свидетельствующее о метанойе, душевном перевороте в герое, «умомерене» (Л. Карсавин), всегда остается за пределами текста в виде некоей воображаемой реальности, предположительно структурируемой тенденциями духовных процессов, представленных настоящим, то есть моментом покаяния. В любом случае, жанровые границы покаянного псалма вмещают лишь этот момент покаяния, но не искупления вины в поступках человека в эмпирической реальности. Так, в 50-ом псалме предметом изображения становится покаяние Давида в грехе с Вирсавией после прихода пророка Нафана, но не последующие события жизни Давида, связанные с последствиями этого греха и духовным изменением царя-псалмопевца. Также и в других покаянных псалмах содержанием становится только сам момент покаяния и «сиюминутное», актуальное обстояние бытия, но отнюдь не то, что явилось следствием величайшего напряжения духовных и душевных сил.

«Зло» как конституирующий элемент внутренней формы. Если предыдущие аспекты внутренней формы покаянного псалма проявляются в структуре «Записок из подполья» с той или иной степенью самоочевидности,

го содержательные моменты, обладающие жанрообразующей энергией, должны быть выявлены. Обращение к внутренней форме покаянных псалмов помогает осознать внутреннюю смысловую связь тех компонентов исследуемой художественной формы, которые вне этого соотношения могут представляться противоречивыми или случайными. Это относится к проблеме зла как содержательного момента жанровой структуры «Записок из подполья».

Поиск жанровых истоков изображения зла в протожанре религиозной исповеди помогает обнаружить такой важный момент содержания, как тема одоления души злом, исследование субъектом исповеди в момент покаяния зла в самом себе. Это объясняет центральное положение в смысловом пространстве «Записок из подполья» именно антигероя, как человека, одержимого злом и сознающего это («Я злой человек»). Но темой «Записок из подполья» и актуальным размышлением парадоксалиста является существование зла в мире, активное вопрошание героя о месте добра, скрытого в мироздании; конечная цель размышлений героя — доказать или опровергнуть существование добра и могущество зла («Законы природы всего более меня обижали»). Тематика размышлений героя заставляет в качестве протожанра «Записок» определить другой источник, так как проблема внешнего зла не входит в смысловую систему исповеди как покаяния. Этот источник, хорошо известный со времен, по крайней мере, Лейбница — теодицея. Но теодицея в том виде, в каком она представлена у Лейбница, не совпадает с внутренней формой «Записок из подполья» не по гносеологическим установкам личности антигероя-субъекта познания, но по своему «тону», то есть эмоциональному отношению к самому содержанию познания. Задача теодицеи — не покаяние как вершина субъективно проживаемого ощущения неадекватности собственной личности истине мира, а сосредоточенное и, в некотором смысле, более «хладнокровное» исследование с позиций предлагаемой истины системы мироустройства. Таким образом, ни религиозная исповедь, ни теодицея не могут быть признаны ни вместе, ни по отдельности источниками внутренней формы исповеди антигероя.

Внутренняя противоречивость смысловых тематических комплексов религиозной исповеди и теодицеи в смысловой структуре «Записок из подполья» действительно создает некоторое внутреннее напряжение формы, однако отнюдь не разрушает художественного единства. Более того, внутренняя форма «Записок из подполья», как упоминалось, в той или иной степени встраивается в форму больших романов писателя и, кроме того, несколько раз возникает именно как «исповедь антигероя» у позднего Достоевского. Отношение героя «Записок» к миру может быть охарактеризовано как состояние метафизического бунта из-за осознания и неприятия зла в мире, в то же время бунт героя отнюдь не является предметом фабульного изображения и остается в сфере рефлексии героя, в его испытующей мысли, обращенной одновременно и к сознанию зла в своей душе. Эмоциональное напряжение интеллектуального поис-

ка героя создает тот особый тон, о котором уже упоминалось, и который, как внешняя граница формы, замыкает, заключает в себе уникальное смысловое целое. Это тон делает форму исповеди антигероя «узнаваемой», отграничивает ее от смежных или омонимичных форм.

Подобного же рода эмоционально-смысловое единство и узнаваемость тона находим в семи покаянных псалмах, где горестное покаяние в грехе соединяется с картиной мира, враждебного кающемуся и обрекающему его, как и подпольного героя, на безысходное одиночество, смысловым и эмоциональным выходом из которого является монолог, обращенный к высшей инстанции истины и замыкающий кающегося в некоей точке смыслового пространства – месте интеллектуального и духовного озарения, требующего воплощения в слове. Так, в псалме 37 царь Давид переходит от покаяния к описанию своего одиночества и зла, царствующего в мире: «Беззаконие мое я сознаю, сокрушаясь о грехе моем. /А враги мои живут и укрепляются, и умножаются ненавидящие меня безвинно; /И воздающие мне злом за добро враждуют против меня за то, что я следую добру» (37,19-21). В псалме 101: «Не сплю и сижу как одинокая птица на кровле. /Всякий день поносят меня враги мои, и злобствующие на меня клянут мною. /Я ем пепел как хлеб, и питье мое растворяю слезами, /От гнева Твоего и негодования Твоего; ибо Ты вознес меня, и низверг меня. /Дни мои – как уклоняющаяся тень; и я иссох, как трава» (101,9-12). Субъект покаянного псалма в конце своего монолога остается в том же пространственно-смысловом положении, что и в начале, его спасение от зла в мире – чаемое, а не осуществленное, его покаяние художественно самодостаточно, его метанойа обозначена, но не воплощена. Сравнение с антигероем «Записок из подполья» утверждает жанровую специфичность названного смыслового ряда и его художественного воплощения во внутренней форме произведения и его интимную соприродность внутренней форме покаянного псалма. Признавая влияние псалмической лирики на жанровую оформленность исповеди антигероя, нужно проанализировать формы возможного усвоения профанным текстом художественной литературы структуры текста исходно другой природы – сакрального. Вообще, это влияние может быть рассмотрено по крайней мере в двух аспектах: как непосредственное влияние покаянного псалма на основные семантически значимые элементы текста и как опосредованное – через контекст христианской культуры, то есть вхождение отдельных мотивов и образов псалмической поэзии и целых псалмов в молитвенный обиход, переложения псалмов и подражание их образному строю в русской лирике. Здесь нас интересует только первый аспект. Хотя опосредованное влияние псалмической лирики на художественную культуру настолько мощно, что не требует специальных доказательств. Но непосредственное влияние, точнее, его оценка сталкивается с тем, что сакральный текст не может существовать в художественной литературе «в чистом виде», не взаимодействуя со встречными токами профанного сознания, так или иначе

осваивающего сакральный текст через его уподобление структуре профанного пространства. Степень освоения может быть различной, понятно, что существование сакрального текста возможно или как цитация, или как стилизация, или как пародирование. В любом случае, сакральный текст не творится писателем, но лишь переводится в план изображения, что приводит к ряду внутрисистемных изменений в нем. Это касается как формальных, так и содержательных элементов, точнее — их соотношения и взаимодействия, изменение которых связано с эстетическими, моральными, философскими и прочими аспектами художественного бытования внутренней формы покаянного псалма. Поэтому в «Записках из подполья» внутренняя форма покаянного псалма художественно опосредована теми деформирующими, профанирующими процессами, которые присущи самой природе литературного текста, и теми авторскими намерениями, которые как актуализируют, так и преобразуют форму псалмической поэзии.

Тем не менее, можно установить целый ряд параллелей как между внутренней формой, так и между внешними формами выражения исповеди антигероя и псалмической лирики. Причем первое обуславливает второе. Так, *антропология покаянного псалма* представляет человеческую личность отличной от традиционной библейской «антропологии цельности»⁴. Как в покаянном псалме, так и в исповеди антигероя, духовная ситуация покаяния, максимально проявленная в псалмической лирике и внешне редуцированная у Достоевского до слабо определяемых покаянных тонов, приводит к особому рода изображению человека — субъекта покаянного слова. И в том, и в другом случае — это максимальное отрицание ценности своего тела, своей телесности из-за греховной раздробленности личности, переживание своего духовного и физического естества как отчужденного от себя самого, оценка себя глазами недругов. Это сродство внутренних установок художественной антропологии проявляется в коренном сходстве образной системы «Записок» и покаянных псалмов, в сопоставлении образных обозначений «греха-исцеления» как основной семантической оппозиции текста. Псалмические образы греха как «тяжести», «земли», «тьмы», а исцеления как «легкости», «неба», «света», «благодатного дождя» находят параллельный ряд метафор у Достоевского: «тяжести», «темноты» и «подполья» как основной, всеобъемлющей метафоры греховности. Так же и образная оппозиция «сухость — благодатный дождь» находит свои эквиваленты в сцене рыданий героя в момент его кратковременного прозрения в сцене с Лизой. В чертах автопортрета героя Достоевского и в описании им своей телесно-душевной реальности также можно увидеть внутренний ряд образов, спроецированных сознанием субъекта покаянных псалмов: «Взбудораженное лицо мое показалось мне до крайности отвратительным: бледное, злое, подлое, с лохматыми волосами» (5; 151).

Но главный образ, определяющий и закрепляющий пространственно-смысловое положение героя, — это образ «угла», в котором сначала

жил, а потом, по его словам, «поселился» герой. Этот образ, истоки которого — в семантической позиции субъекта покаянного псалма, у Достоевского является эквивалентом системы внутренних смыслов позиции героя по отношению к миру. Если сущность исповеди — покаяние, предполагающее определенную новую эпистемологическую установку личности, то отношение к прошлому также гносеологично: прошлое заново осмысливается как ложное, уклоняющееся от истины; отсюда — ценностное отношение: высота негативной оценки, или, напротив, — самая низкая оценка на шкале этических ценностей. Настоящее — время актуального покаяния — чисто, оценочно пусто, не гносеологично, знаково не обозначено. Идея «угла» с точкой сходящихся лучей, центростремительных сил, в центре которой антигерой, заряженное ничто, — это пространственный эквивалент внутреннего духовного состояния: отрицания прошлого, неразвернутости, точечности настоящего и открытости, обращенности к неопределенному будущему.

Профанное преобразование сакрального текста проявляется в обертонах художественной структуры «Записок из подполья» как приглушенное *пародирование сакральных образов*. Так, на наш взгляд, слуга безымянного героя, Аполлон, — это пародийная параллель образу Давида Псалмопевца. Имя античного бога, покровителя искусств, игравшего на лире, тогда как царь Давид чаще пел свои псалмы, аккомпанируя себе на псалтири, составляет комическую аллюзию, которая в определенный момент сюжетного движения реализуется в тексте: «Это была язва моя, бич, посланный на меня провиденьем... Бог мой, как я его ненавидел... Мне за него много проститься грехов... Особенно бесил он меня, когда, бывало, начнет читать у себя за перегородкой Псалтырь. Много вынес я из-за этого чтения, но он ужасно любил читать по вечерам, тихим, ровным голосом, нараспев, точно как по мертвому». Судьба Аполлона пародийно уподобляется судьбе Давида Псалмопевца, Аполлон исполняет роль псаломщика: «Любопытно, что он тем и кончил: он теперь занимается читать Псалтырь по покойникам, а вместе с тем истребляет крыс и делает вакцину» (5; 167,168).

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В.Н. Захаров. Система жанров Достоевского. Типология и поэтика. Л., 1985, с. 6-8, 33-38.

² Там же, с. 23-25.

³ «Внутренняя форма, как форма форм, есть закон не голого отвлеченного конципирования, а становления самого, полного жизни и смысла, слово-понятия, в его имманентной закономерности образования и диалектического развития». — Густав Шпет. Внутренняя форма слова. М., 1927, с. 50.

⁴ С.С.Хоружий. Диптих безмолвия. Аскетическое учение о человеке в богословском и философском освещении. — С.С.Хоружий. После перерыва. Пути русской философии. СПб., 1994, с. 296, примечание.