

Роман КАЦМАН

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ: *ЛИЦОМ К ЛИЦУ*

О Достоевском как о создателе мифов уже сказано немало. Речь шла о мифопоэтических структурах в его произведениях (В.Н. Топоров)¹, об архетипических и ритуалистических элементах, а также об универсальных мифологических (например, дуалистических — как в работах Р. Андерсона)² моделях, о мифическом мышлении и опыте его персонажей (Роджер Андерсон и понятие психо-мифа)³. В данной статье я преследую две цели. Во-первых, я хотел бы предпринять еще одну попытку, в добавление и продолжение того, что уже сделано, представить творчество Достоевского как мифотворчество или, иначе говоря, мифопоэзис. Во-вторых, используя положение о мифопоэзисе в качестве методического ключа, я эксплицирую в «Преступлении и наказании», в частности в становлении образа Раскольникова, ту диалектику формирования личности, которая нашла наиболее полное и последовательное выражение в метфизической этике Эммануэля Левинаса. Говоря о мифе, я имею в виду то определение, которое ему дал Алексей Лосев в его «Диалектике мифа»: миф — это чудесная личностная история, данная в слове, при том что чудо понимается как единение трансцендентальной и иманентной плоскостей в личности.⁴ Другими словами, миф есть, по Лосеву, история становления личности в процессе воплощения ее телоса, ее идеальной сущности, в эмпирической, материальной истории. Согласно Лосеву, миф является одной из ключевых заключительных стадий смыслообразования. В мифе смысл обретает личностно-исторический характер, мир становится интеллигибельным. Литературный текст является одной из ярких и очевидных форм личностно-исторического становления смысла, воплощением его в слове, в имени. Имя представляет собой последнюю стадию смыслообразования, на которой вещь отождествляется с ее именем, познание — с бытием. Таким образом, текст является тем континуумом, в котором вещи воплощаются целиком в своих именах, проходя через процесс мифообразования, т.е. рассказывая историю их становления самими собой в эмпирической истории. В этом смысле мифотворчество должно рассматриваться как один из главных механизмов (или этапов) смыслообразования в тексте. Этот механизм мифопоэзи-

са осуществляется как контакт текста с читателем, т.е. как диалог и герменевтика. Следовательно следует строго различать все многочисленные формы использования древних мифов в тексте, с одной стороны, и мифопоэзис, т.е. создание мифа в процессе чтения текста, с другой стороны. Следует различать использование мифов, архетипизации и ритуализации для формирования образа, например, Раскольников, с одной стороны, и, с другой стороны, мифопоэзис этого образа, т.е. создание уникального и неповторимого мифа, связанного с становлением именно этой уникальной и неповторимой личности в момент чтения текста. Следует также отличать мифопоэзис от мифического, например — от мифического характера мышления или опыта того или иного персонажа.

Итак, изучать мифопоэзис в тексте — значит описывать феноменологию личности, т.е. историю ее становления, эмпирическое воплощение ее сути, как она раскрывается в процессе чтения текста. Мифопоэзис в тексте — это всегда новый миф, это уникальная история уникальной личности. Каждое событие этой истории является мифом само по себе и в то же время — частью мифопоэзиса, его звеном. Для обозначения такого звена я употребляю условный термин «мифопоэма» (по аналогии с такими терминами как «мифологема», «мифема»).

В частности, миф Раскольников — это уникальная история становления его личности. Нужно подчеркнуть, что эта история, по определению, является чудесной в каждый ее момент, т.е. в каждый момент и в каждом ее событии имеет место эмпирическое воплощение телоса личности. Миф является мифом в каждом его слове. Поэтому следует ожидать, что миф Раскольников находит свое полное воплощение в каждой точке романа, как в его первых словах, так и в конце.

Данная концепция ничего не говорит о конкретном содержании мифа, ибо оно всегда индивидуально. Поэтому она может быть использована в качестве формального метода. С помощью этого метода один и тот же текст или образ может быть интерпретирован в разных направлениях. С точки зрения мифа Раскольников, ключевой является интерпретация его личности в русле метафизической этики, в особенности в той форме, которую она приобретает в философии Левинаса. Позволю себе небольшую цитату из его главной книги «Тотальность и бесконечность»:

«[...] The being of signification consists in putting into question in an ethical relation constitutive freedom itself. Meaning is the face of the Other, and all recourse to words takes place already within the primordial face to face of language. Every recourse to words presupposes the comprehension of the primary signification, but this comprehension, before being interpreted as a 'consciousness of', is society and obligation. Signification is the Infinite, but infinity does not present itself to a transcendental thought, nor even to meaningful activity, but presents itself in the Other; the Other faces me and puts me in question and obliges me by his essence qua infinity. That 'something' we call signification arises in being with language because the essence of language is the relation

with the Other. [...] The welcoming of the being that appears in the face, the ethical event of sociality, already commands inward discourse. And the epiphany that is produced as a face is not constituted as are all other beings, precisely because it 'reveals' infinity. Signification is infinity, that is, the Other. [...]»⁵

Согласно Левинасу, формирование личности осуществляется как постоянное возвратно-поступательное движение между тотальностью бытия самости в смысле поглощения ею другой личности, устранения расстояния между самостью и Другим либо полное непризнание присутствия Другого, с одной стороны, и с другой стороны, этическим отношением с Другим, т.е. таким отношением, которое подразумевает бесконечность и неустранимость расстояния между мной и Другим, абсолютную уникальность и незаменимость личности и, как следствие, — её ответственность и свободу. Этика есть мой ответ на заповедь «Не убий», бесконечно обращающуюся ко мне и раскрывающую мне смысл моего собственного существования. Этическое отношение есть моё стояние лицом к лицу с Другим.

Миф Раскольников — это история становления личности в её возвратно-поступательном диалектическом движении между тотальностью и этикой, между стоянием лицом к лицу с Другим — и отказом от этого стояния. Я проанализирую лишь некоторые моменты этого становления. Начнём с первых предложений романа. Как и в других романах Достоевского, первая мифопоэма текста служит своего рода микромоделью мифопоэзиса текста в целом. «Преступление и наказание» начинается, как известно, следующим предложением: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту» (5).⁶ Эта мифопоэма функционирует как противопоставление между каморкой и мостом. Первое действие, в котором проявляется личность Раскольникова, — это выход, и не просто выход, а выход из места проживания, из дома. С одной стороны, Раскольников живёт в каморке, но, с другой стороны, она ему не принадлежит. С одной стороны, каморка Раскольникова мала и узка, как шкаф или гроб, но, с другой стороны, он лишь временно находится в ней. С одной стороны, его дом — это замкнутое и душлимое пространство, но, с другой стороны, он стоит в переулке, т.е. в переходе. Второе действие Раскольникова — ходьба. Мифопоэма указывает на локальную цель этой ходьбы — мост. Мифопоэма состоит из имени и действия,⁷ т.е. из личности и её истории. Это история о выходе личности из каморки и о её движении к мосту. Эта первая мифопоэма создаёт напряжение между двумя способами существования личности: личность, замкнутая в тотальности своей самости, и личность, которая есть отношение между «Я» и Другим, стоящим к ней лицом к лицу. Этот второй способ воплощён иконически в символе реки и моста: два берега абсолютно разделены рекой. Расстояние между ними неустранимо, ибо только благодаря ему возможно существование реки. Однако между двумя берегами осуществляется отношение, то единственное отношение, кото-

рое не устраняет расстояние и не ущемляет рску. Это мост — символ этического отношения как оно представлено в виде потенциальной возможности в начале романа.

Во втором абзаце описано отношение Раскольникова к хозяйке. Он не столько боялся самой хозяйки, сколько «боялся с нею встретиться», поскольку «он был должен кругом хозяйке» (ibid.). И тут же, в следующем абзаце, уточняется, что «он до того углубился в себя и уединился от всех, что боялся даже всякой встречи, не только встречи с хозяйкой» (ibid.). Следовательно, страх Раскольникова — это страх встречи с Другим, страх перед стоянием лицом к лицу с Другим человеком, будь то хозяйка или дворник, женщина или мужчина и т.д. Это состояние мы называем, вслед за Левинасом, тотальностью самости.

Причиной страха Раскольникова перед встречей с хозяйкой назван его долг ей. Неоднократно указывалось на коренную связь между денежным долгом и нравственным долгом (см., например, у Ф. Ницше «К генеалогии морали»).⁸ В данном контексте эта связь воссоздана в плоскости мифопоэзиса, т.е. она является событием в личностной истории Раскольникова. Таким образом, оказываются взаимосвязаны два явления: долг, т.е. требование Другого человека, обращённое ко мне и обязывающее меня к ответственности, и стояние лицом к лицу с Другим. Исполнение нравственного долга возможно лицом к лицу с Другим. Отказ от этого стояния ведёт к бессмысленности существования и к убийству.

Необходимо подчеркнуть, что с первых слов романа, в первой же мифопоэме, оба состояния представлены как равновозможные: замкнутость (дом) и открытость (его нахождение в пересулке), тотальность самости (камерка) — и диалог лицом к лицу с Другим (мост). С другой стороны, идя к мосту, Раскольников имеет в виду выполнение опыта, т.е. подготовку к убийству. Двусмысленность каждого шага Раскольникова и каждого события в его истории остается неизменной на протяжении всего романа.

В описании предпоследней встречи Раскольникова со своей жертвой одна деталь привлекает особое внимание: это взгляд Алёны Ивановны. Когда Раскольников вошёл в её квартиру, «старуха стояла перед ним молча и вопросительно на него глядела» (9). Они разговаривают, и старуха не отводит «своих вопрошающих глаз от его лица» (ibid.). Алёна Ивановна старается смотреть прямо в лицо Раскольникова: первый раз в тексте Раскольников вынужден стоять лицом к лицу с Другим — с тем, кто избран им и предназначен для убийства, которое должно, по его мнению, реализовать его самость посредством овладения Другим и его уничтожения. Лицо жертвы, обращённое к нему с вопросом, мешало Раскольникову исполнить это овладение, эту тотализацию. Старуха труслива и подозрительна, поэтому она инстинктивно чувствует себя в большей безопасности, если её лицо обращено к лицу чужого человека: она разговаривает, «по-прежнему становясь перед ним, чтобы глядеть ему прямо в лицо» (10). Вопрос в глазах Алёны Ивановны — это вечное и бесконечное требование Другого челове-

ка к самости, которое рождает диалог и является источником смысла. Раскольникову предоставлен выбор из двух возможностей: ответить на это требование или проигнорировать его. Ошибка Раскольникова в том, что он полагает, будто устранение Другого, а не ответ на требование и вопрошание его лица, есть истинный путь к реализации его «Я».

Другая деталь в этом эпизоде, привлекающая внимание — это продажа Раскольниковым отцовских часов. Это событие проявляется в личной истории героя как «устранение времени». Он жертвует часами и связанной с ними памятью об отце (т.е. о традиции и морали), чтобы приблизиться к своей жертве и к убийству. Согласно Левинасу, отношение с Другими порождает время, поэтому продажа часов, т.е. отказ от времени, может рассматриваться как отказ от этого отношения.

В шестой главе замысел убийства приводится в исполнение. Несмотря на то, что Раскольников пытается убедить себя, будто его поступок не является преступлением, он чувствует себя как «те, которых ведут на казнь» (74). Не наказание за убийство, а само убийство представлено в мифе Раскольникова как смертная казнь, ибо убийство Другого человека равносильно убийству самости, казни самого себя, т.е. — самоубийству. В то время, как в сознании героя понимание этого лишь начинает складываться, в тексте оно кристаллизовано моментально в виде следующей мифопоэмы, в иконографии топора. Раскольников цепляет топор к подкладке пальто с помощью петли. Форма топора имитирует тело человека: и то и другое состоит из двух принципиальных частей, разделение которых приводит к тому, что целое перестаёт функционировать. Словом, подвешивание топора на петле имитирует повешение человека: казнь или самоубийство. Топор, орудие убийства, повешено, казнено до убийства, при том, что палач тождественен жертве. Топор является здесь ликом Раскольникова, иконографией его личности в тот момент её истории, когда совершается убийство. В тот же момент личность осуждена — ведь топор уже заранее повешен.

Перейдём к последней мифопоэме перед убийством. Раскольников позвонил. Алёна Ивановна поначалу не открывала, но он знал, что она дома. И тогда он приложил ухо к двери. И он услышал, как «кто-то неприметно стоял у самого замка и точно так же, как он здесь, снаружи, прислушивался, притаясь изнутри и, кажется, тоже приложив ухо к двери» (76). Эта ситуация представляет своего рода «отношение» между Я и Другим. Отношение проявляется здесь как одновременность отсутствия и присутствия отношения. Это не истинное отношение, ибо оно не основано на стоянии лицом к лицу с Другим, но всё же это отношение, а не отрицание отношения и не индифферентность, ибо оно препятствует убийству, хотя бы и временно и только механически. Отношение доходит здесь до своего предела, до порога своего полного отрицания и тем самым — до небывалого отчаянного напряжения всех своих ресурсов. На вершине своего напряжения, когда все остальные чувства отказывают, отношение осуществляется посредством последнего чувства — слуха. Ухо — это последний (и наиболее

стойкий) инструмент этического отношения на пороге убийства. У этого отношения следующая структура: два человека замкнуты каждый в тотальности своего бытия (Раскольников изначально определен таким образом, старуха определена пространственно как находящаяся «внутри» запертой квартиры); они не видят друг друга и это позволяет избежать ситуации распространения власти Я и Другого и объективизации последнего первым посредством взгляда; они разделены абсолютно, но каждый из них знает о существовании другого, несмотря на абсолютное разделение; единственно возможная форма отношения в этой ситуации выражается в прислушивании друг к другу. Однако отрицание отношения начинается уже в том, что они не разговаривают и не отвечают друг другу. И всё же эта ситуация является определенной формой стояния лицом к лицу, т.е. каждый осуществляет отношение, тем что прислушивается к существованию Другого и тем самым признает его право на существование. Эта ситуация содержит две возможности: этика и убийство. Дверь служит не только и не столько физическим препятствием, сколько источником последней возможности не убивать. Парадоксальным образом, в этой ситуации «у двери» Раскольников дальше от убийства и ближе к этике отношения, чем в первой главе.

Седьмая глава — убийство. Как и во встрече, описанной в первой главе, старуха старается смотреть прямо в лицо Раскольникова: «Два острые и недоверчивые взгляда уставились на него из темноты», она «смотрела на него во все глаза» (76). старуха «установилась глазами прямо в глаза незваному гостю», «ещё раз пристально оглядев Раскольникова» (77). В свете сказанного выше, смысл созданной в сцене убийства мифопоэмы ясен: Раскольников не может убить старуху, пока она смотрит ему в глаза. физическое стояние лицом к лицу с ней мешает ему уничтожить метафизическое этическое стояние лицом к лицу с Другим. Поэтому он дождался того момента, когда «она на несколько секунд совсем его оставила и стала к нему задом» (77). Только отказ от стояния лицом к лицу сделал возможным убийство. Вне этого стояния, т.е. вне отношения, Раскольников ведет себя «почти машинально» (78). Если Другой устранен, то и человеческое Я не существует более, человек превращается в машину. Поэтому Лизавету он уже убивает машинально, несмотря на физическое стояние лицом к лицу с ней: Лизавета «даже руки не подняла защитить себе лицо, хотя это был самый необходимо-естественный жест в эту минуту, потому что топор был прямо поднят над её лицом» (80-81). И вот когда уже Раскольников собрался уходить, кто-то поднялся по лестнице и позвонил в дверь старухиной квартиры. Дальнейшая сцена аналогична сцене у двери, когда Раскольников и старуха прислушивались друг к другу. На этот раз Раскольников находится внутри, а Другой человек является как «незванный гость» извне: «Незванный гость был уже тоже у дверей. Они стояли теперь друг против друга, как давеча он со старухой, когда дверь разделяла их, а он прислушивался» (83). Итак, снова мы находим Раскольникова, т.е. убийцу, занимающего место жертвы сразу после убийства. Личность Раскольникова вновь, как и в ми-

фопоэме топора, представлена здесь в качестве казненного, убитого или самоубийцы. В данной мифопоэме, в этой повторной ситуации «у двери», Раскольников стоит уже не напротив своей жертвы, а напротив человека, который в потенциале представляет ту силу и власть, которая больше силы и власти самого Раскольникова и которая грозит превратить его в жертву этой власти, проглотить его в более тотальной тотальности, чем его собственная — это государственная власть и ее закон.

Первое подлинное стояние Раскольникова лицом к лицу с Другим, в физическом и метафизическом планах, происходит в его коротком разговоре с Полинькой в коридоре после смерти Мармеладова. Подъём духа Раскольникова в этой сцене резко контрастирует с упадком духа до и после этого: он был «полный одного, нового, несобъятного ощущения вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни. Это ощущение могло походить на ощущение приговорённого к смертной казни, которому вдруг и неожиданно объявляют прощение» (182). В этом состоянии его застаёт Полинька, её послала Соня: «Он положил ей обе руки на плечи и с каким-то счастьем глядел на неё. Ему так приятно было на неё смотреть, — он сам не знал почему». Он спросил, будет ли она любить его: «вместо ответа он увидел приближающееся к нему лицо девочки (...) и девочка тихо заплакала прижимаясь лицом к нему всё крепче и крепче» (183).

Раскольников счастлив в этом его стоянии лицом к лицу с Сониным посланником. В лице девочки ему открывается возможность любви. Лицо Другого взрывает тотальность бытия самости и тем самым открывает путь к её осуществлению в конкретном историческом бытии — т.е. к чуду (в лосевском понимании этого слова).

Другая важнейшая мифопоэма — стояние Раскольникова лицом к лицу с Разумихиным в коридоре, после того как Раскольников вышел из комнаты, рассерженный разговором с матерью и сестрой: «В коридоре было темно; они стояли возле лампы. С минуту они смотрели друг на друга молча. (...) Что-то странное как будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как будто намёк: что-то ужасное, безобразное, вдруг понятное с обеих сторон (...) С этого вечера Разумихин стал у них сыном и братом» (304). Прежде всего, следует отметить значение коридора: это место, которое не предназначено для того, чтобы в нём оставались, это переход по сути. Это уже почти не место, ибо оно не предназначено для тотального бытия. Коридор — это иконография движения, в особенности если герой попадает в него, выйдя из комнаты — иконографии тотальности бытия самости, как в данном случае. Это попытка Раскольникова выйти из тотальности его Я, но на этот раз он сам останавливается в коридоре, с тем чтобы дождаться Другого. Он догадывается, что без этой встречи его выход будет не полным. Раскольников остановился, чтобы сказать: «Раз на всегда: никогда ни о чём меня не спрашивай. Нечего мне тебе отвечать» (303). Он всё ещё пытается избежать отношения «вопрос-ответ», который является основой этического и осуществляет человеческое Я. Однако тут же выясня-

ется, что Раскольникову есть что ответить, и что он готов отвечать. Лицо Раскольникова, обращенное к вопрошающему лицу Разумихина, есть его ответ. Здесь, в мифопоэме коридора, Раскольников обнажает свое лицо перед Другим и становится с ним лицом к лицу. Эта мифопоэма создаст диалектику (не дуализм) света («они стояли возле лампы») и тени («в коридоре было темно»), лежащую в основе игры видимого и невидимого, которая, в свою очередь, согласно Левинасу, необходима для создания этического отношения. Другой, как и истина, не познаваем до конца, но он приоткрывается в своем лице, аналогично эпифании — божественному откровению. Два человека стоят друг против друга в темноте и только их лица освещены и открывают одно другому тайну существования Иного. Только лицо, обращенное к иному лицу, способно создать действительность, общую для обоих, разделенных бесконечным расстоянием, и создать тем самым возможность понимания: здесь открывается иная действительность и рождается новое. В тот момент, когда «что-то странное как будто прошло между ними», родился смысл, который является смыслом для обоих («вдруг понятное с обеих сторон»). Смысл рождается здесь как освещенное человеческое лицо другого, в то время как само существование Другого остается в тени, невидимое и непознаваемое, а следовательно — не подвластное и не поддающееся тотализации со стороны чьей бы то ни было самости. В данном случае не так важно, что содержание рождающегося и понятного обоим смысла связано с убийством: по своей сути смыслорождение противоположно убийству, ибо является основой этики. И вновь мы убеждаемся, что тотализация и этика присутствуют в каждом событии личностной истории Раскольникова, ибо они являются двумя сторонами одной медали.

С особенной силой эта диалектика воплощена в сцене признания Соне. После длинного спора о справедливости и провидении, Раскольников «склонил голову и закрыл лицо руками» (396). Это движение повторяется в сцене несколько раз. С точки зрения иконографии мифа Раскольникова, оно выражает его попытку отказаться от стояния лицом к лицу. Однако, когда Раскольников открывает лицо, его взгляд встречает взгляд Сони, полный любви. Сокрытие лица и его открытие другому лицу сменяют друг друга несколько раз. И все же попытка Раскольникова не удалась, ибо он испугался ее. Здесь, как и в первой главе, отказ от стояния лицом к лицу одновременно и притягивает и страшит Раскольникова. Однако сейчас он принимает Другого, отвечает на его взгляд, ибо он уже знает, что отказ от ответа страшнее. Ответ лица Раскольникова на призыв обращенного к нему лица Другого является условием для принятия ответственности. Уже на следующей странице он открывает Соне, кто убил старуху и Лизавету. Важно подчеркнуть: Раскольников не раскаивается, но все же берет на себя ответственность, поэтому этот шаг дается ему так тяжело. В продолжении их беседы Раскольников проанализирует возможные причины его преступления и докажет, что причина убийства не в среде (социальная причина), не в идее (философская причина) и не в снах (психологическая причина) (404-405), а только в нем са-

мом, точнее, только в его самости: «Я захотел. Соня, убить без казуистики, убить для себя, для себя одного» (406). Когда Раскольников утверждает, что убил без всякой причины, он провозглашает, что он сам, т.е. его самость виновата в убийстве и никакая другая сущность. Только само его Я виновато и вина его в том, что оно хотело получить тотальную власть. Но эта попытка заведомо обречена на провал, ибо Я уничтожает себя, если оно отрицает другого: «Я себя убил, а не старушонку!» (407).

Вернемся к моменту признания. «Опять он закрыл руками лицо и склонил вниз голову. Вдруг он побледнел встал со стула, посмотрел на Соню и, ничего не выговорив, пересел машинально на её постель. Эта минута была ужасно похожа, в его ощущении, на ту, когда он стоял за старухой, уже высвободив из петли топор, и почувствовал что уже «ни мгновения нельзя было терять более»» (396-397). Раскольников чувствует, что признание-рассказ об убийстве также является своего рода убийством. Это поразительное явление основано на тождестве слова и события, языка и истории, которая служит опознавательным знаком мифопоэзиса и которое так распространено у Достоевского. Это тождество, а не только болезненная память Раскольникова, возвращает его к убийству и к тому, что предшествовало убийству. Сознание героя воспроизводит убийство, и две картины (два события) накладываются друг на друга: спина старухи перед убийством и лицо Сони перед признанием в убийстве. Иными словами, в мифе Раскольникова признание Соне есть не что иное, как еще одно убийство. Но в то же время можно сказать, что в данный момент картина убийства раскалывается на две. Причина этого — присутствие Сони, ее лицо и потребность ответить, т.е. принять ответственность. В глубине зрелища старухиной спины обнаруживается Сонино лицо. Раскольников неизбежно наталкивается на него и уже не в состоянии избежать стояния лицом к лицу: «он обернул к ней мертво-бледное лицо свое» (397), «он обернулся к ней и пристально-пристально посмотрел на нее», «неотступно продолжая смотреть в ее лицо, точно уже был не в силах отвести глаз» (398). Итак, реальность убийства теряет в этот момент свою цельность, ее тотальная власть раскалывается и дробится перед лицом Другого. Это лицо и его обращение к Раскольникову рождает новую реальность, реальность отношения. Однако вновь следует подчеркнуть: Раскольников не переходит из одной реальности в другую, реальность раскалывается и остается двойственной. Диалектически, эти две противоположные реальности остаются тождественными и составляют личность Раскольникова, здесь, как и во всей его истории.

И вот, на следующей странице — признание. Раскольников не говорит, а показывает его. Снова, как и во время убийства, он чувствует себя самоубийцей: «Так не можешь угадать-то? — спросил он вдруг, с тем ощущением, как бы бросался вниз с колокольни. — Н-нет. — чуть слышно прошептала Соня. — Погляди-ка хорошенько. И как только он сказал это, опять одно прежнее, знакомое ощущение оледенило вдруг его душу: он смотрел на нее и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы. Он ярко запомнил

выражение лица Лизаветы, когда он приближался к ней тогда с топором, а она отходила от него к стене; выставив вперед руку, с совершенно детским испугом в лице (...) Почти то же самое случилось и с Соней (...)» (398).

Снова раскалывается реальность. Прежняя реальность, в которой лицо Другого — это лицо жертвы, возвращается, но раздвоенная: являясь снова, эта реальность выставляет вперед свой иной слой. Лицо Другого не заключено более в старой реальности, неподвластно ей, но представляет собой иную реальность — реальность этического отношения. В этой иной реальности Раскольников находит себя виновным и ответственным, но не раскаивается и не признает справедливости обвинения. Признав право своего Я на тотальную власть, Раскольников оказался втянут в игру сил между разными властями, склонными к тотализации. В данной же сцене его сила подчиняется другой властной тоталитарной силе — закону общества и государства. Но до конца романа Раскольников не признает в полной мере иной закон, анти-тоталитарный, закон «Не убивай» как абсолютную истину. Достоевский оставил эту возможность за пределами романа.

Обратимся к последним страницам романа. Центральная сцена финала происходит на берегу реки: «С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня (...) Там была свобода и жили другие люди» (531). Можно было бы сказать, что здесь, в Сибири. Раскольников наконец дошел до той реки, по направлению к которой он вышел в первом абзаце романа. Можно подумать, что процесс перехода от тотальности к этике, начавшись в начале, завершился в конце романа. Однако не следует забывать, что каждое событие личностной истории Раскольникова не фиксирует то или иное состояние, но является диалектикой двух состояний, т.е. по сути есть уже нечто третье. Это третье не является ни единством, ни взаимодополнением двух начал, ни дуализмом, ни парадоксом. В терминах Лосева, это третье есть не что иное, как чудо: историко-эмпирическое воплощение трансцендентального телоса личности. Чудесная личностная история — миф — является чудесной в каждый ее момент, каждое ее событие есть чудо и откровение, которое затемнено в той или иной степени реальностью убийства. Каждое событие этой истории есть в той или иной мере обновление реальности. Поэтому миф Раскольникова не может рассматриваться ни как замкнутый цикл, когда история возвращается к первому событию, к началу, ни как некая эволюция, когда переход от первого события к последнему обусловлен некоторой целью, внеположенной телосу самой личности. Каждое событие мифа Раскольникова есть не эволюция и не возвращение, а взрыв, в терминах Ю.М. Лотмана,⁹ когда высвобождается множество равновероятных возможностей. Этот взрыв и есть мифопоэзис, а выбор личностью одной из этих возможностей есть чудо и фиксация динамического мифопоэзиса в статической форме мифа.

Итак, в последней мифопоэме романа, как и в первой, стояние лицом к лицу представлено как два берега реки. Там, на другом берегу, другие люди. Там, т.е. в инакости других людей, — свобода. Расстояние между ними и са-

мостью — бесконечно, т.е. неустранимо, абсолютно. Но, несмотря на это, между самостью и Другим существует отношение. В отличие от первой мифопоэмы, здесь оно осуществляется не в пространственно-визуальной форме, а в словестно-слуховой, т.е. в чужой и не вполне слышной песне, доносящейся через абсолютное расстояние между берегами реки. Это единственное отношение, которое не оставляет места для тотализации. Здесь нет даже моста, который также является пространственным фактором, позволяющим попасть с одного берега на другой, т.е. преодолеть расстояние. Песня, слышимая с другого берега, и прислушивание к ней на этом берегу — вот последняя формула этического отношения, возможного и необходимого не вопреки, а благодаря расстоянию. На протяжении всего романа слово, речь не являются истинной возможностью этического отношения с Другим. Лишь изредка слово прорывает границы тотализации, как в этой последней мифопоэме.

Обновление человека, его перерождение — все это уже новый рассказ, как следует из последнего абзаца романа, ибо это новая история. Новая история требует новой личности. Поэтому Раскольников не может быть героем нового рассказа. Поэтому Раскольников, будучи Раскольниковым, остается вне «обновления человека», и он не рождается заново на последней странице романа. С другой стороны, и эта сторона является диалектически необходимой, хотя бы для того, чтобы существовала первая сторона, уже с начала романа Раскольников был личностью, переживающей свое обновление каждое мгновение, живущей одновременно в двух реальностях — старой и новой. Уже с начала его истории, Раскольников рождается заново в каждом ее событии. Это две стороны становления личности, которое является не парадоксом и не дуализмом, а чудом смыслоорождения и мифопоэзиса.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: «О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание»)» // Миф. Ритуал. Символ. Образ (Москва: «Прогресс», 1995), сс. 193-258.

² **Roger B. Anderson**. *Dostoevsky: Myths of Duality* (Gainesville: U of Florida P. 1986).

³ **Roger B. Anderson**. «'Crime and Punishment': Psycho-Myth and the Making of a Hero», *California Slavic Studies* 11 (1977), pp. 523-538; «Mythical Implications of Father Zosima's Religious Teachings», *Slavic Review* 38 (1979), pp. 272-289; «Raskolnikov and the Myth Experience», *Slavic and East European Journal* 20 (1976), pp. 1-17.

⁴ **А.Ф. Лосев**. *Философия. Мифология. Культура* (Москва: Издательство политической литературы, 1991), с. 169.

⁵ **E. Lévinas**. *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, trans. A. Ligis (The Hague, Boston, London: Martinus Nijhoff Pub., 1979), pp. 206-207.

⁶ Цитируется: «Преступление и наказание», *Собрание сочинений в двенадцати томах* (Москва: Издательство «Правда», 1982), том 5.

⁷ См. замечание **Вячеслава Ивановича Иванова** о том, что миф есть подлежащее со сказуемым, имя, сопровождаемое указанием его действия.

⁸ **Ф. Ницше**. «К генеалогии морали», *Сочинения в двух томах*, т. 2 (Москва: «Мысль», 1990), сс. 449-451.

⁹ См., например: *Внутри мыслящих миров* (Москва: «Языки русской культуры», 1996).