

А. Тоичкина

## «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»: СЛОВО ГЕРОЯ

«Записки из подполья» появились в первых номерах «Эпохи» за 1864 г. Сама история изучения «Записок» свидетельствует о сложной и неоднозначной природе данного произведения. Так в известных работах Л. Шестова, В. Л. Комаровича, Л. П. Гроссмана, А. С. Долинина «Записки» оказывались определенным автобиографическим свидетельством «перелома в убеждениях» их автора<sup>1</sup>. При этом, как правило, слово героя отождествлялось с точкой зрения самого Достоевского. Одним из первых «развел» автора и героя в этом произведении А. П. Скафтымов в известной статье 20-х годов «„Записки из подполья“ среди публицистики Достоевского»<sup>2</sup>. Он же связал «Записки» с кругом публицистических произведений писателя, в частности с «Зимними заметками о летних впечатлениях». О «Записках» в целом создано много научных исследований. В одной из последних работ современная исследовательница так обозначает основные проблемные направления, сложившиеся в истории изучения произведения: «во-первых, осмысления личности героя; во-вторых, осознания философского фона повести; в-третьих, отражения авторского присутствия (биографического и мировоззренческого аспекта); в-четвертых, выявления плана реминисценций и рецелций; в-пятых, соотношения повести с последующим творчеством писателя и наконец, в-шестых, оценки ее жанра»<sup>3</sup>. В центре нашего исследования — природа слова героя, с которой так или иначе связаны все основные проблемы повести.

В «Записках» связь идеи и слова опосредована вымышленным миром, вымышленным персонажем. Конечно, не случайно исследователи проецировали слово героя-парадоксалиста на точку зрения самого Достоевского: форма повествования от первого лица, исповедальная тональность «Записок», создающая особую открытость героя, биографические сведения о его жизни этому весьма способствуют. Но сама художественная природа слова в «Записках» заставляет перенести решение проблемы в иной план. Слово подчинено здесь собственно художественной задаче. И идейный, философский план, столь мощно заявленный в повести, не является самодостаточным, не является непосредственным проводником идеи

---

<sup>1</sup> См.: Шестов Л. Достоевский и Ницше // Шестов Л. Сочинения в двух томах. Томск, 1996. Т. 1; Гроссман Л. П. Достоевский. М., 1962. С. 299–306.; Комарович В. Л. Мировая гармония Достоевского // Властитель дум: Ф. М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. СПб., 1997. С. 583–611; Долинин А. С. Достоевский и Суслова // Достоевский и другие. Л., 1989.

<sup>2</sup> См.: Скафтымов А. П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 88–133.

<sup>3</sup> Дилакторская О. Г. Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999. С. 246.

Достоевского, как в публицистике писателя. В «Записках» «игра с философией» оказывается элементом образа подпольного героя и должна рассматриваться исключительно в контексте этого образа.

В «Записках» слово героя — основа его образа. По слову мы представляем и судим его. Поэтому так важно рассмотреть, что именно происходит в тексте со словом. Кроме того, важным смысловым принципом построения текста оказывается принцип композиции. Можно сказать, что вербальный уровень текста, в отличие от композиционного, не дает верного ключа к его прочтению. На вербальном уровне значение все время ускользает и на любой тезис тут же находится антитезис со всеми вытекающими доказательствами. Слово героя — продукт его большого сознания, самый яркий и страшный результат его духовного развития. Композиция как бы восполняет утраченный смысл, на другом уровне текста связывает вместе разошедшиеся в слове означаемое и означающее. Не случайно Достоевский отмечает в предисловии, что именно вторая часть повести («По поводу мокрого снега») и составляет собственно «Записки» героя. Различны принципы построения слова героя в первой и второй частях. Для того чтобы проанализировать эти различия, обратимся к общим принципам построения речевой стратегии слова героя, а затем к отличиям слова в первой и второй частях.

Необходимо отметить, что одним из главных принципов построения слова героя в «Записках из подполья» является диалог. Диалог как принцип построения слова героя «Записок» является важной характеристикой личности героя, внутренним механизмом построения художественного мира произведения. Для слова подпольного парадоксалиста диалог оказывается, с одной стороны, двигателем большого сознания героя (диалог с самим собой, разъедающая душу рефлексия), с другой — отчаянной попыткой вырваться из подполья, приобщиться к другому «я».

Диалогическую природу слова героя Достоевского фундаментально исследовал Бахтин в своей знаменитой книге «Проблемы поэтики Достоевского». Бахтин отмечает глубокую объективность произведений Достоевского с точки зрения независимости героя от автора (герой как самосознание действительно изображается, а не выражается, в самом произведении задается дистанция между героем и автором). Достоевский «строит героя не из чужих для него слов, не из нейтральных определений, он строит не характер, не тип, не темперамент, вообще не объектный образ героя, а именно слово героя о себе самом и своем мире. Герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, мы его слышим; все же, что мы видим и знаем, помимо его слова, не существенно и поглощается словом, как его материал, или остается вне его, как стимулирующий и провоцирующий фактор. Мы убедимся далее, что вся художественная конструкция романа Достоевского направлена на раскрытие и уяснение этого слова героя и несет по отношению к нему провоцирующие и направляющие

функции»<sup>4</sup>. Именно механизм диалога на разных текстовых уровнях, по Бахтину, дает возможность слову героя «раскрыться и самоуясниться»: «Замысел требует сплошной диалогизации всех элементов построения»<sup>5</sup>. В главе «Слово у Достоевского» Бахтин исследует собственно диалогическую природу слова Достоевского (разные виды двуголосого слова). Анализируя «Записки», ученый констатирует: «В повести нет ни одного слова, довлеющего себе и своему предмету, то есть ни одного монологического слова»<sup>6</sup>.

Одним из ярких проявлений диалогизма текста является имплицитный образ читателя. В «Записках из подполья» образ читателя–собеседника–зрителя является составной целого героя, его вторым «я», тем другим сознанием, которое противостоит сознанию героя, но и которое само оказывается проявлением болезни самосознания, свидетельством подпольной жизни героя. В первой части образ читателя–собеседника оказывается сквозным: постоянное присутствие его точки зрения неукоснительно подталкивает парадоксалиста к полемике. Какими средствами создается образ читателя–собеседника?

С первых страниц речевая стратегия слова героя строится как обращение к неким господам, судящим его, каждое его слово, каждую его мысль: «Но знаете ли, господа, в чем состоял главный пункт моей злости?» (5; 100); «Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то перед вами раскаиваюсь, что я в чем-то у вас прощения прошу?.. Я уверен, что вам это кажется... А впрочем, уверяю вас, что мне все равно, если и кажется...» (5; 100). Кроме того, мы слышим и непосредственные ответные реплики собеседника подпольного парадоксалиста: «„Может, еще и те не поймут, — прибавите вы от себя, осклабясь, — которые никогда не получали пощечин“, — и таким образом вежливо намекнете мне, что я в мою жизнь, может быть, тоже испытал пощечину, а потому и говорю как знаток» (5; 105); «— Ха-ха-ха! да вы после этого и в зубной боли отыщите наслаждение! — вскрикнете вы со смехом» (5; 106); «— Так для чего же писали все это? — говорите вы мне»; «— И это не стыдно, и это не унижительно! — может быть, скажете вы мне, презрительно покачивая головами. — Вы жаждете жизни и сами разрешаете жизненные вопросы логической путаницей» (5; 121). Последняя, осуждающая подпольного героя реплика собеседника заслуживает отдельного внимания. Она, с одной стороны, необыкновенно ярко выражает полемическую по отношению к личности героя точку зрения, а с другой стороны, именно на ней сходятся вместе два противопоставляемых героем голоса, «я» и «вы», ведь «разумеется, все эти **ваши слова** я сам теперь сочинил. Это тоже из подполья. Я там сорок лет сряду к этим вашим словам в щелочку прислушивался. Я их сам выдумал, ведь только

<sup>4</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 62.

<sup>5</sup> Там же. С. 75.

<sup>6</sup> Там же. С. 267.

это и выдумывалось. Не мудрено, что наизусть заучилось и литературную форму приняло...» (5; 122).

Герой проходит путь от противопоставления «я» и «вы» к объединенному «мы». Намечается это направление движения уже в первой части. Одной из переходных форм оказывается несобственно-прямая речь, когда слово героя берет на себя миссию передать слово собеседника, например: «**Вы** кричите мне (если только еще удостоите меня вашим криком), что ведь тут никто с меня воли не снимает; что тут только и хлопчут как-нибудь так устроить, чтоб воля моя сама, своей собственной волей, совпадала с моими нормальными интересами, с законами природы и с арифметикой» (5; 117). Другой такой формой оказывается подстановка вместо «я» «вы» как приобщение читателя-собеседника к собственным переживаниям, мыслям и чувствам. Именно тогда появляется понятие «наш»: «В этих столах (по поводу зубной боли. — *А. Т.*) выражается, во-первых, вся для нашего сознания унижительная бесцельность **вашей** боли; вся законность природы, на которую вам, разумеется, наплевать, но от которой вы все-таки страдаете, а она-то нет. Выражается сознание, что врага у вас не находится, а что боль есть; сознание, что вы, со всевозможными Вагенгеймами, вполне в рабстве у ваших зубов; что захочет кто-то, и перестанут болеть ваши зубы, а не захочет, так и еще три месяца проболят; и что, наконец, если вы все еще не согласны и все-таки протестуете, то вам остается для собственного утешения только самого себя высечь или прибить побольнее кулаком вашу стену, а более решительно ничего. Ну-с, вот от этих-то кровавых обид, вот от этих-то насмешек, неизвестно чьих, и начинается наконец наслаждение, доходящее иногда до высшего сладострастия» (5; 106). На определенном этапе развития речевого взаимодействия «я» и «вы» закономерно возникает «мы»: «О господи, ведь я, может, потому только и считаю себя за умного человека, что всю жизнь ничего не мог ни начать, ни окончить. Пусть, пусть я болтун, как и все мы. Но что же делать, если прямое и единственное назначение всякого умного человека есть болтовня, то есть умышленное пересыпание из пустого в порожнее» (5; 109). Это объединяющее «мы» возникает в первой части несколько раз и, как известно, включает произведение в целом. В первой части за «мы», как и за «вы» стоит обобщенный образ собеседника-читателя. Что мы можем сказать о нем, исходя из речевой структуры образа, рассмотренной нами выше?

Герой обращается в своих «Записках» безусловно к близкому ему по духу читателю. Можно сказать, что это представитель его поколения, его сословия; читатель, как и сам герой, достаточно образован, начитан. Выстраивая свою классификацию непосредственного человека и подпольной «мыши» герой читателя-собеседника зачисляет в свои ряды: «Кстати: перед стеной такие господа, то есть непосредственные люди и деятели, искренно пасуют. Для них стена — не отвод, как например для нас, людей думающих, а следственно, ничего не делающих; не предлог

воротиться с дороги, предлог, в который наш брат обыкновенно и сам не верит, но которому всегда очень рад» (5; 103). И далее: «Он (непосредственный деятель. — А. Т.) глуп, я в этом с вами не спору, но, может быть, нормальный человек и должен быть глуп, почему вы знаете?» (5; 104). Подпольный парадоксалист безусловно равнодушен к точке зрения читателя–собеседника. И не только по причине безмерного самолюбия. Точка зрения другого оказывается в своем роде преломлением его собственных идей, а вся полемика иллюзией утверждения собственного «я». В этом контексте Бахтин рассматривал и «слово с оглядкой» и «слово с лазейкой» в речи подпольного героя: «„Человек из подполья“ ведет такой же безысходный диалог с самим собой, какой он ведет и с другим. Он не может до конца слиться с самим собою в единый монологический голос, всецело оставив чужой голос вне себя, каков бы он ни был, без лазейки, ибо, как и у Голядкина, его голос должен также нести функцию замещения другого. Договориться с собой он не может, но и кончить говорить с собою тоже не может»<sup>7</sup>. «Лазейка» делает слово зыбким — неустойчивость понятия разрушает внутренний строй слова, разводит означающее и означаемое. Форма диалога является внешним проявлением внутреннего разлада, подрыва основ, нарушения соответствия формы слова и его содержания. Не случайно «Записки» пользуются особым вниманием критики деконструктивистов. Так Джин Фитцджеральд в докладе «Достоевский и постмодернизм: человек из подполья как деконструктивист», сделанном на ежегодной конференции «Достоевский и мировая культура» в Музее Достоевского в Петербурге в ноябре 1999 г., сообщил следующее: «Достоевский создал подпольное сознание, оспаривающее или изменяющее значение (означаемое) каждого написанного или произнесенного слова (означающее), или имеющее возможность оспорить и изменить каждое написанное или произнесенное слово. <...> Из этого романа становится ясно, что означающие и язык вообще могут иметь только относительные и условные означаемые. Это значит, что язык не в состоянии передать абсолютной истины ни о чем и ни о ком. Соответственно, сознание, выражаемое языком и зависящее от него, не может быть описанным или не может описать себя или что-либо в абсолютных терминах; и все описания, все философские системы, все понятия ограничены относительными значениями самой природы языка, используемого для их выражения»<sup>8</sup>. Ошибка исследователя состоит в том, что он переносит искажения природы слова подпольного героя на язык в целом. Фактически, текст Достоевского является для Джина Фитцджеральда материалом для изучения теоретических открытий в лингвистике Деррида<sup>9</sup>. В «Записках из подполья»

<sup>7</sup> Там же, С. 273–274.

<sup>8</sup> Цитирую по стенограмме конференции.

<sup>9</sup> Малькольм Джоунс в своем исследовании «Записок» пишет: «Деконструктивный процесс здесь, конечно, сродни устремлению Деррида только внешне. Он мотивируется и приводится в движение эмоциональной неустойчивостью в деформиро-

разложение слова является важной характеристикой состояния души героя, подполья как болезни его души. Из этого проистекает и внутреннее искажение природы диалога. Диалог по своей сути призван к объединению человека с человеком, человека с Богом. Задачей диалога является выход человека из predetermined его природой ограниченности, восполнение утраченной целостности, воссоединение с Богом и миром. Бахтин отметил, что диалог подпольного героя самодостаточен: «Перед нами пример дурной бесконечности диалога, который не может ни кончиться, ни завершиться. Формальное значение таких безысходных диалогических противостояний в творчестве Достоевского очень велико. Но в последующих произведениях это противостояние нигде не дано в такой обнаженной и абстрактно-отчетливой, можно прямо сказать — математической форме»<sup>10</sup>. Философские идеи, которыми «жонглирует» подпольный парадоксалист, как и его самоопределения, весьма зыбки. Прав Джин Фитцджеральд, когда называет подпольного героя «мастером риторического убеждения», ибо «он убедил ряд поколений читателей в своей философской позиции»: «Десятилетиями читатели „Записок из подполья“ использовали эту дискуссию для того, чтобы „доказать“, что человек из подполья верит и конструирует концепцию свободной воли и независимости человеческой личности как абсолюты. Тем не менее, если прочитать все высказывания человека из подполья, то становится ясно, что эти концепции — вовсе не абсолют, а всего лишь временные и относительные мнения. <...> Поэтому мне хотелось бы использовать критический подход в отношении характера человека из подполья, который выдвигает на первый план скорее природу и развитие языка и сознания человека из подполья, чем содержание его идей и определения себя и остальных. По-моему, Достоевский создал такое сознание человека из подполья, которое разрушает все вербальные теории определения себя и остальных»<sup>11</sup>.

Учитывая все выше сказанное, можем ли мы разграничить в образе имплицитного собеседника-читателя второе «я» героя и собственно голос читателя? Обращение героя к читателю построено таким образом, что с одной стороны оно, безусловно, является диалогом героя с самим собой<sup>12</sup>, но с другой стороны и не в меньшей степени его слово обращено к реальному читателю: «О герое „Записок из подполья“ нам буквально нечего сказать, чего он не знал бы уже сам <...>. Точка зрения извне

---

ванном процессе социального общения через бесконечную цепь высказываний, а не логикой означающего, перемещающегося в бесконечной цепи означающих. Тем не менее, оставляя в стороне теоретические вопросы, переживание того, что „ничего не существует вне текста“, здесь почти осязаемо. Текст замещает жизненный опыт, и отношения между первым и вторым текучи и неопределенны» // Джоунс М. Достоевский после Бахтина. СПб., 1998. С. 97.

<sup>10</sup> Бахтин М. Указ. соч. С. 268.

<sup>11</sup> Фитцджеральд Дж. Указ. соч.

<sup>12</sup> Эта сторона в полной мере воплотится в образе черта Ивана Карамазова — не случайно собеседник парадоксалиста все время смеется над ним.

как бы заранее обессилена и лишена завершающего слова. <...> „Человек из подполья“ более всего думает о том, что о нем думают и могут думать другие, он стремится забежать вперед каждому чужому сознанию, каждой чужой мысли о нем, каждой точке зрения на него. При всех существенных моментах своих признаний он старается предвосхитить возможное определение и оценку его другими, угадать смысл и тон этой оценки и старается тщательно сформулировать эти возможные чужие слова о нем, перебивая свою речь воображаемыми чужими репликами»<sup>13</sup>. В этом контексте модные философские и социальные идеи, которые оказываются в центре внимания героя, тоже работают на вовлечение читателя в полемику, провоцируют его на включение в диалог, вовлекают его в спор о природе человека и общества, об идеале («хрустальный дворец»). Проблема идеала возникает в первой части и на идейном уровне, и на уровне собственно слова. В полемике о «хрустальном дворце», который в «Записках» символизирует идеальное материальное устройство общества, герой заявляет следующее: «Не смотрите на то, что я давеча сам хрустальное здание отверг, единственно по той причине, что его нельзя будет языком подразнить. Я это говорил вовсе не потому, что уж так люблю мой язык выставлять. Я, может быть, на то только и сердился, что такого здания, которому бы можно было и не выставлять языка, из всех ваших зданий до сих пор не находится. Напротив, я бы дал себе совсем отрезать язык, из одной благодарности, если б только устроилось так, чтоб мне самому уже более никогда не хотелось его высовывать» (5; 120–121). Конечно, верить «на слово» подпольному герою нельзя, но фактом остается то, что среди всех названных им идей нет истинного идеала — сплошной подлог. Его разлагающееся сознание не знает основ, не знает истины. Но при этом сам факт обращения, сама направленность слова предполагает конечную инстанцию, абсолют. Тоска по утверждению, тоска по положительному, по тому, что на самом деле непреходяще существует в разлагающемся мире, толкает героя к воспоминаниям. Во второй части, собственно «Записках», слово героя организовано иначе, чем в первой.

#### Воспоминания.

Арпад Ковач пишет, что «становление памяти является структурным принципом „записок“, а не только их темой»<sup>14</sup>. Исследователь делит биографию героя на три этапа: доподпольный (эпизоды двадцатилетней давности с офицером, Зверковым и Лизой), подпольный (между событием рассказывания /записки/ и событиями рассказываемого) и постподпольный: «Если после этих эпизодов ранней биографии герой начал „забываться в подполье“, то записками, формированием слога начинается преодоление подполья. Итак, записки — третий фабульный,

<sup>13</sup> Бахтин М. Указ. соч. С. 60–61.

<sup>14</sup> Ковач А. Память как принцип сюжетного повествования. «Записки из подполья» Достоевского // Wiener Slavistischer Almanach. Band 16, 1985. С. 81.

однако единственный *сюжетный этап* в трансформации персонажа. В них он детализирует свое сюжетное отношение к важнейшим — „судьбоносным“ — событиям биографии („По поводу мокрого снега“) и к практическому сознанию современности („Подполье“)<sup>15</sup>. По мысли Ковача, «переход от первой части ко второй — от *записок* „из подполья“ к *повествованию* „по поводу мокрого снега“ — есть первый симптом возникновения творческого интеллекта. Переворот сначала не осознается героем, обнаруживается только перед читателем. Обнаруживается, во-первых, в силу резкой смены в принципах организации текста; а во-вторых, поскольку эта смена сразу же снабжается „оговорками“ субъекта текста, которые можно воспринимать в качестве метатекстов новой функции: функции повествования о прошлом»<sup>16</sup>. Процесс создания собственно «записок», попытка воссоздать «давящие» эпизоды биографии и открывает путь к осознанию себя, своей жизни, к возможности выхода из подполья. Ковач обозначает резкую смену принципов организации текста: «Вместо *цитат* (вместо слова „делового и практического человека“), господствующих в борьбе с обыденным сознанием, теперь в позицию доминанты текста выдвигаются *автоцитаты*. <...> Тот же принцип лежит и в основе организации событий. Дело в том, что во второй части осуществляется не просто воспроизведение эпизодов биографии (воспоминание), но также и их оценка, причем в двух планах: „тогда“ и „теперь“»<sup>17</sup>. Кроме того, Ковач отмечает замену цитат философских идей в первой части *литературными цитатами* во второй: «...герой Достоевского в свернутом виде развертывает здесь как бы своеобразную „скрытую теорию“ историко-литературной эволюции 1830–1850-х годов. И это вполне мотивировано с точки зрения становления творческого интеллекта. Ведь соотнесение в тексте повести автоцитат с литературными цитатами — из предшествующей русской литературы на персонажном уровне и всемирной литературы на жанровом уровне — самый важный фактор формирования *литературной памяти* как необходимого элемента творческого интеллекта. Этот интеллект у героя Достоевского ориентируется не только на сохранение и выражение экзистенциального и культурного опыта (эмпирической и духовной биографии, философских и литературных „памятников“) — им осмысливается *значимость* этих опытов для следующего „самостоятельного“ поступка личности, для выхода в „живую жизнь“. Эта память и этот интеллект, по Достоевскому, креативны, деятельны, ценностны»<sup>18</sup>.

По ходу анализа мы будем возвращаться к идеям Ковача, которые весьма существенны для понимания природы внутритекстовых механизмов «Записок». С нашей же точки зрения, главным принципом построения текста во второй части оказывается *повтор*. Сама модель

<sup>15</sup> Там же. С. 83.

<sup>16</sup> Там же. С. 84.

<sup>17</sup> Там же. С. 85–86.

<sup>18</sup> Там же. С. 89–90.

воспоминания предполагает возвращение к событию, повтор того, что было. Безусловно, повторенное событие, а тем более рассказанное, оказывается не равным собственно событию. Не случайно во второй части снимается полемически заостренный диалог–спор с собеседником (форма обращения к читателю–собеседнику частично сохраняется, но функция этих конструкций здесь совершенно иная). На первое место во второй части выходит повествовательное слово, в основе которого лежит другой способ осмысления героем себя самого и своего положения в мире. Философские идеи и модели отступают перед реальными фактами биографии героя. Во второй части герой ищет ответ на свой главный вопрос на других основаниях и принципиально иным путем. Момент творческого осмысления своей жизни, момент претворения ее и дает возможность подпольному герою прикоснуться к истине, возвыситься до идеи ответственности за себя, свою жизнь, за судьбу и душу другого человека, идеи, с которой герой яростно полемизировал в первой части (образы–концепты стены и закона природы). Обратимся собственно к анализу текста.

Вся вторая часть построена на оппозиции **тогда / теперь**. Но дело не только во временной соотнесенности и противопоставленности событий и «Записок»<sup>19</sup> (временные измерения «тогда», «теперь», «всегда», «никогда», «иногда» и т.д. варьируются в тексте и постоянно меняются местами; в целом для повести очень важно время, постоянное обозначение времени суток, минут, часов). На первое место, как указывает Ковач, выходит оценка героем событий своей жизни и, более того, эволюция этой оценки на протяжении рассказа героя. Время и оценка постоянно соотносятся, и соотношение это подвижно: характер его меняется от эпизода к эпизоду.

С первого эпизода воспоминаний героя сопоставление прошлого и настоящего становится инструментом исследования себя самого, попыткой вскрыть причины подполья: «**В то время** мне было всего двадцать четыре года. Жизнь моя была уж и тогда угрюмая, беспорядочная и до одичалости одинокая» (5; 124); «Я уж и тогда носил в душе моей подполье» (5; 128). В первой главе второй части герой ведет поиск причинно–следственных связей в психологическом складе своей личности, истории в разных ее измерениях, например, юношеский максимализм как особенность возраста или своеобразная трактовка романтизма как явления исторического, эпохального, которое герой примеряет на себя, вернее меряет собой. Оппозиция выстраивается в первом эпизоде поначалу таким образом: «**тогда / теперь / всегда**»: «...я был трус и раб. Говорю это без всякого конфуза. Всякий порядочный человек **нашего времени** есть и должен быть трус и раб. Это — нормальное его состояние. В этом я убежден глубоко. Он так сделан и на то устроен. И не в настоящее время,

---

<sup>19</sup> Проблему соотношения в повести 40-х и 60-х годов как двух исторических эпох рассматривает в названной выше работе О.Г. Дилакторская (см.: *Дилакторская О.Г. Указ. соч. С. 269–290*).

от каких-нибудь там случайных обстоятельств, а вообще во все времена порядочный человек должен быть трус и раб. Это закон природы всех порядочных людей на земле» (5; 125). «Теперь» («нашего времени») и «всегда» («вообще во все времена», «закон природы») снимают противопоставление тогда / теперь, оправдывают то, что было «тогда». Обобщенный портрет романтика тоже является одной из форм оправдания себя: эпоха виновата. Не случайно возникает чуть ниже ремарка подпольного героя: «Я ведь вовсе не для оправдания моего сейчас столько наговорил... А впрочем, нет! соврал! Я именно себя оправдать хотел. Это я для себя, господа, заметочку делаю. Не хочу лгать. Слово дал» (5; 127). Смена принципов повествования и фиксирует постепенный отход от «лжи», поиск «слова» с истинным значением вместо подвижного, саморазрушающегося слова. Эпизод с офицером с точки зрения построения повествования близок первой части повести. Не случайно здесь больше всего обращений к «господам» — продолжение начатого в первой части бесконечного диалога. Хотя уже в этом эпизоде в центре внимания героя оказывается не реакция другого на его идеи, а само рассказываемое событие. Читатель-собеседник превращается в слушателя, в того, кому рассказывают, перед кем раскрывают душу, а не того, с кем объясняются и спорят. И противопоставление тезиса антитезису тоже меняет свой характер. Утверждение: «я был трус и раб» — сменяет: «Не думайте, впрочем, что я струсил офицера от трусости: я никогда не был трусом в душе, хотя беспрерывно трусил на деле, но — подождите смеяться, на это есть объяснение...» (5; 128). Но если в первой части все обоснования давались логически обобщенно и при помощи системы образов-символов (насекомое, мышь — *l'homme de la nature et de la verite*; каменная стена, врач Вагенгейм, законы природы, дважды два четыре — джентельмен с ретроградной и насмешливою физиономией, свободная воля), то во второй мы имеем дело с «живой жизнью»: случай из жизни героя дает возможность судить о нем не отвлеченно, не по абстрактным размышлениям и теориям.

История с офицером оказывается и псевдоромантическим бунтом против социальной иерархии, и «мизерной» выходкой тщеславного «маленького» человека. Внешней, тематической антитезой построения этого эпизода является противопоставление литературы как существующей идеальной формы жизни («прекрасное и высокое») и собственно реальной жизни. Об их несоответствии герой догадывался уже тогда: «Я испугался того, что меня все присутствующие, начиная с нахала маркера до последнего протухлого и угреватого чиновнички, тут же увидевшегося, с воротником из сала, — не поймут и осмеют, когда я буду протестовать и заговорю с ними языком литературным. Потому что о пункте чести, то есть не о чести, а о пункте чести (*point d'honneur*), у нас до сих пор иначе ведь и разговаривать нельзя, как языком литературным. На обыкновенном языке о „пункте чести“ не упоминается. Я вполне был уверен (чутье-то действительности, несмотря на весь романтизм!), что все они просто лопнут со смеха, а офицер не просто,

то есть не безобидно, прибьет меня, а непременно коленком меня напи-  
нает, обведя таким манером вокруг биллиарда, и потом уж разве смилу-  
ется и в окно спустит» (5; 128–129). «Теперь» и фиксируется словом ге-  
роя осознание сути тех внутренних рычагов, которые двигали им тогда.  
За «литературным» пунктом чести кроется большое самолюбие, и вся  
временная схема построения эпизода оказывается сложным пережива-  
нием осознания собственной болезни: «Но я—то, я, — смотрел на него со  
злобою и ненавистью, и так продолжалось... несколько лет—с! (повтор  
личного местоимения, знак многоточия, „с“ на конце и восклицатель-  
ный знак становятся симптомами момента осознания героем тех ступе-  
ней, по которым он спускался в подполье. — А. Т.) Злоба моя даже укреп-  
лялась и разрасталась с годами» (5; 129). Герой подчеркивает количество  
времени, ушедшее на накопление ненависти и злости, на созревание  
плана мести. Так письмо с требованием извинений герой написал через  
два года после ночного приключения, приготовления к «мести» «заняли  
очень много времени» (5; 131). Зато осознание бессмысленности и глупо-  
сти предприятия — всего три дня. Особое место занимает во временной  
структуре эпизода наречие «вдруг»<sup>20</sup>. Оно как бы переносит и повество-  
вателя, и читателя в еще несостоявшееся прошлое, лишает прошлое за-  
вершенности. Герой проживает и переживает прошлое как настоящее.  
Он не избавился от него, оно — часть его настоящего, его самого: «И  
вдруг все закончилось как нельзя лучше. Накануне ночью я окончательно  
положил не исполнять моего пагубного намерения и все оставить втуне  
и с этой целью в последний раз вышел на Невский, чтобы только так  
посмотреть, — как это я все оставлю втуне? Вдруг, в трех шагах от врага  
моего, я неожиданно решился, зажмурил глаза и — мы плотно стукну-  
лись плечо о плечо! Я не уступил ни вершка и прошел мимо совершен-  
но на равной ноге! Он даже и не оглянулся и сделал вид, что не заметил;  
но он только вид сделал, я уверен в этом. Я до сих пор в этом уверен!»  
(5; 132). Эпизод с офицером с точки зрения принципов организации  
текста явление переходное от первой ко второй части. Слово героя  
стремится к истине, ищет ответ о причинах погибшей жизни, но вместе  
с тем в первом эпизоде второй части это слово еще вполне «подполь-  
ное»: герой живет и «теперь» теми же чувствами, что и «тогда». Так, он  
по-прежнему гордится своей победой над офицером и общественной  
иерархией: «Разумеется, мне досталось больше; он был сильнее, но не  
в том было дело. Дело было в том, что я достиг цели, поддержал досто-  
инство, не уступил ни на шаг и публично поставил себя с ним на равной  
социальной ноге. Воротился я домой совершенно отмщенный за все.

<sup>20</sup> О «вдруг» в творчестве Достоевского много писали исследователи. См., на-  
пример: *Слонимский А.* «Вдруг» у Достоевского // *Книга и революция.* 1922. № 8.  
С. 9–16; *Бицилли П.М.* К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // *Би-  
цилли П.М.* Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 488–489; *Топоров В.Н.*  
О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического  
мышления («Преступление и наказание») // *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ.  
Образ. М., 1995. С. 197–199, 214–218 и др.

И был в восторге. Я торжествовал и пел итальянские арии». Именно поэтому герой вспоминает восторг победы, а не то, что он пережил через три дня, когда эйфория прошла, и отсылает читателя к первой части: «Разумеется, я вам не буду описывать того, что произошло со мной через три дня; если читали мою первую главу „Подполье“, то можете сами догадаться» (5; 132).

Эпизод с офицером непосредственно задан, как мы уже упоминали, столкновением литературных шаблонов поведения с жизнью как таковой. Воспоминания героя о периодах «прекрасного и высокого», о периодах мечтаний пронизаны иной, по сравнению с предыдущим эпизодом, оценкой прошлого. Антитеза «тогда / теперь / всегда» носит другой характер. И значительным средством в изменении характера этой оппозиции оказывается ирония: «Мечтал я ужасно, мечтал по три месяца сряду, забившись в свой угол, и уж поверьте, что в эти мгновения я не похож был на того господина, который, в смятении куриного сердца, пришивал к воротнику своей шинели немецкий бобрик. Я делался вдруг героем». (Это «вдруг» в данном случае бесконечно иронично.) Кроме того, возникает достаточно жесткий момент самооценки, который обозначает невозможность оправдать то, что было «тогда» и осталось «теперь»: «Что такое были мои мечты и как мог я ими довольствоваться — об этом трудно рассказать теперь, но тогда я этим довольствовался. Впрочем, я ведь и теперь этим отчасти довольствуюсь» (5; 132). Герой еще не пересматривает свою позицию, но уже и не оправдывает прошлое настоящим или всеобщими закономерностями. «Всегда» совсем не обозначает теперь независимые от героя процессы: «Все, впрочем, благополучно всегда оканчивалось ленивым и упоительным переходом к искусству, то есть к прекрасным формам бытия, совсем готовым, сильно украденным у поэтов и романистов и приспособленным ко всевозможным услугам и требованиям» (5; 133). «Всегда» теперь иронично противопоставлено тогдашнему увлечению «прекрасным и высоким». Так, назревшая в мечтах потребность обняться со всем человечеством толкает подпольного героя в общество его столоначальника, «единственного постоянного знакомого во всю мою жизнь», Антона Антоныча Сеточкина. Однако, «К Антону Антонычу надо было, впрочем, являться по вторникам (его день), следовательно, и подгонять потребность обняться со всем человечеством надо было всегда ко вторнику» (5; 134). «Всегдашние» вторники противопоставлены как сама обыденность «прекрасным» порывам души героя. С его теперешней точки зрения вторники Антона Антоныча шли ему на пользу: «Я тупел, по несколько раз принимался потеть, надо мной носился паралич; но это было хорошо и полезно. Возвратясь домой, я на некоторое время откладывал мое желание обняться со всем человечеством» (5; 134).

Все свои мечтания герой оценивает теперь не так, как тогда: «То-то и есть, что я слепо верил тогда, что каким-то чудом, каким-нибудь внешним обстоятельством все это вдруг раздвинется, расширится; вдруг представится горизонт соответственной деятельности, благотворной,

прекрасной и, главное, *совсем готовой* (какой именно — я никогда не знал, но, главное, — *совсем готовой*), и вот я выступлю вдруг на свет Божий, чуть ли не на белом коне и не в лавровом венке. Второстепенной роли я и понять не мог и вот именно потому — то в действительности очень спокойно занимал последнюю. Либо герой, либо грязь, середины не было. *Это — то меня и сгубило*, потому что в грязи я утешал себя тем, что в другое время бываю герой, а герой прикрывал собой грязь: обыкновенному, дескать, человеку стыдно грязниться, а герой слишком высок, чтоб совсем загрязниться, следственно, можно грязниться» (5; 132–133). Данное размышление представляет из себя «теперешний» критический взгляд на себя самого и на те причины, которые привели героя в «подполье» («*Это — то меня и сгубило*»). Существенно, что акцент теперь переносится с внешних причин (законы природы и общества, романтизм как историческое явление) на внутренние: слепая вера в то, что все само собой устроится и лучшим образом (трижды повторенное «вдруг» иронически подчеркивает самообман героя), подмена реальной жизни, настоящих дел мечтами, которые как бы компенсировали настоящее положение вещей, — все это ставит вопрос об ответственности самого героя, ибо причинами оказываются его ошибки, его заблуждения.

Однако нарастающая далее ирония не ведет однозначно к самоосуждению. Слишком откровенно-ироничный пересказ своих мечтаний («Я, например, над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все мои совершенства, а я всех их прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий и тут же исповедываюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно много „прекрасного и высокого“, чего-то манфредовского. Все плачут и целуют меня (иначе что же бы они были за болваны), а я иду босой и голодный проповедовать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем». — 5; 133) приводит подпольного героя к вспышке тщеславного самооправдания. Выражается это в возобновлении «подпольного» диалога, ведущего в «дурную бесконечность»: «Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого и что это все глупее хотя чего бы то ни было в вашей, господа, жизни? И к тому же поверьте, что у меня кой-что было вовсе недурно составлено... Не все же происходило на озере Комо. А впрочем, вы правы; действительно, и пошло и подло. А подлее всего то, что я **теперь** начал перед вами оправдываться. А еще подлее то, что я **делаю теперь** это замечание. Да довольно, впрочем, а то ведь **никогда** и не кончишь: все будет одно другого подлее...» (5; 134). Сам герой осознает возникновение диалога, как симптом своей болезни, того, чего «теперь» уже быть не должно. Вечная мука разлагающегося сознания («никогда и не кончишь») — вот та перспектива, от которой бежит герой. Не случайно он прерывает себя иначе, чем в подобных же случаях в первой части (например: «Постойте! Дайте дух перевести...» — 5; 101).

Эпизод со школьными приятелями и Зверковым является обращением героя к воспоминаниям детства и юности, попыткой понять и осмыслить прошлое. Временное соотношение в этом эпизоде по сравнению с предыдущими усложняется: к собственно событийному прошлому («тогда») теперь относятся школьные годы, к настоящему («теперь») — события, связанные с прощальным обедом и, далее, с Лизой. Вместе с тем, постоянно присутствует и точка зрения героя в момент создания «Записок», момент творческого осмысления событий. Так, ремарки героя фиксируют нынешнее понимание внутренних причин его тогдашних ощущений: «Но потому-то я и бесился, что **наверно** знал, что поеду; что **на**рочно поеду; и чем **бестактнее**, чем **неприличнее** будет мне ехать, тем скорее и поеду» (5; 138), и постоянная констатация того, что он тогда уже знал, что происходит и что произойдет с ним дальше: «Знал я тоже отлично, тогда же, что все эти факты чудовищно преувеличиваю; но что же было делать: совладать я с собой уж не мог, и меня трясла лихорадка. С отчаянием представлял я себе, как **свысока** и **холодно** встретит меня этот „подлец“ Зверков; с каким тупым, ничем неотразимым презрением будет смотреть на меня тупица Трудюлюбов; как скверно и дерзко будет подхихикивать на мой счет козьявка Ферфичкин, чтоб подслужиться Зверкову; как отлично поймет про себя все это **Симонов** и как будет презирать меня за низость моего тщеславия и малодушия, и, главное, — как все это будет мизерно, не *литературно*, обыденно» (5; 141). «**Всегда**» (или «**всю жизнь**») как знак осмысления всей жизни тоже является сигналом теперешней точки зрения. Так, пытаясь разобраться, почему же он все-таки поехал, хотя все знал наперед, герой отмечает следующее: «Я бы **всю жизнь** дразнил себя потом: „А что, **струсил**, **струсил** действительности, **струсил!**“ Напротив, мне страстно хотелось доказать всей этой „шущере“, что я **вовсе** не такой трус, как я сам себе представляю. Мало того: **в самом сильнейшем пароксизме трусливой лихорадки** мне мечталось одержать верх, победить, увлечь, заставить их полюбить себя — ну хоть „за **возвышенность** мыслей и **несомненное остроумие**“. Они бросят Зверкова, он будет сидеть в стороне, молчать и стыдиться, а я раздавлю Зверкова. Потом, пожалуй, помирюсь с ним и выпью на *ты*, но что всего было злей и обиднее для меня, это, что **я тогда же** знал, **знал вполне и наверно**, что **ничего** мне этого, в сущности, не надо, что, в сущности, я **вовсе** не желаю их раздавливать, покорять, привлекать и что за весь-то результат, если б я только и достиг его, я сам, первый, гроша бы не дал» (5; 141). «Теперешняя» оценка сквозит в выражениях, которыми пользуется герой в рассказе о прошлом («в **самом сильнейшем пароксизме трусливой лихорадки**» — это теперешний взгляд героя на свое состояние). Честно фиксируя изломы и противоречия собственной личности, свое болезненное тщеславие, он не менее честно пытается осмыслить и личности других, тот мир, в котором он живет. Школа, в которой прошла его юность, товарищи по школе, департамент и сослуживцы, — нигде герой не находит себя,

достойное поле деятельности, искреннюю любовь и дружбу. Он проклинает школьные годы: «Проклятие на эту школу, на эти ужасные каторжные годы!» (5; 135), ненавидит товарищей (и «тогда», и «теперь»). Он сознает собственную неспособность к истинным отношениям («Был у меня раз как-то друг. Но я уже был деспот в душе; я хотел неограниченно властвовать над его душой; я хотел вселить в него презрение к окружавшей его среде; я потребовал от него высокомерного и окончательного разрыва с этой средой». — 5; 140), однако и окружающая его действительность оставляет желать лучшего (единственный друг — редкое исключение).

Вся сцена обеда строится как столкновения героя с миром обыденного сознания. Не случайно называет герой товарищей «господа» (о Симонове он говорит: «Подымаясь к нему в четвертый этаж, я именно думал о том, что этот господин тяготится мною и что напрасно я это иду» (5; 135); о товарищах: «Шла речь серьезная и даже горячая о прощальном обеде, который хотели устроить эти господа завтра же, сообщая, отъезжавшему далеко в губернию их товарищу Зверкову, служившему офицером» (5; 135); в самой сцене обеда: «...вы были бы рады, господа, чтоб я ушел». — 5; 146). Слово это связывает школьных товарищей героя с образом собеседника-читателя в первой части<sup>21</sup>. Именно в обобщенном описании школьных товарищей снова возникает диалог: «Не оскорбленное тщеславие подбивало меня к тому, и, ради бога, не вылезайте ко мне с приевшимися до тошноты казенными возражениями: „что я только мечтал, а они уж и тогда действительно жизнь понимали“. Ничего они не понимали, никакой действительной жизни, и, клянусь, это-то и возмущало меня в них наиболее. Напротив, самую очевидную, режущую глаза действительность они принимали фантастически глупо и уже тогда привыкли поклоняться одному успеху. Все, что было справедливо, но унижено и забито, над тем они жестокосердно и позорно смеялись. Чин почитали за ум; в шестнадцать лет уже толковали о теплых местечках. Конечно, много тут было от глупости, от дурного примера, непрерывно окружавшего их детство и отрочество. Развратны они были до уродливости. <...>» (5; 139). С одной стороны, герой оправдывает себя, но с другой, в его словах оказывается много трезвой оценки действительности. Вот о чем говорят за прощальным обедом его товарищи: «Они говорили с Кавказе, о том, что такое истинная страсть, о гальбике, о выгодных местах по службе; о том, сколько доходу у гусара Подхаржевского, которого никто из них не знал лично, и радовались,

<sup>21</sup> А. Ковач сводит весь образ имплицитного читателя в первой части к образу «делового и практического человека»: «Освобождаясь от культивируемых форм практического разума и идеологического мышления своего времени, автор записок посвящает первую часть повести созданию полного и завершенного образа „делового человека“, носителя обыденного сознания» (Ковач А. Указ. соч. С. 83.). С нашей точки зрения, философия обыденного сознания всего лишь одна из сторон образа собеседника-читателя в первой части.

что у него много доходу; о необыкновенной красоте и грации княгини Д-й, которую тоже никто из них не видел; наконец дошло до того, что Шекспир бессмертен» (5; 146–147). Ирония героя оправдана бесконечной мелочностью обыденных интересов его товарищей. Другое дело, что происходило в это время с ним самим и как это отражается в его слове.

С образом имплицитного собеседника–читателя первой части связывает товарищей по школе и тема смеха. Смех в сцене обеда, как и в отношениях героя с миром, оказывается одним из самых болезненных для героя фактов разделенности на «я» и «они». Серьезный и важный спич героя («— Господин поручик Зверков, — начал я, — знайте, что я ненавижу фразу, фразеров и тальи с перехватами... <...> ненавижу клубничку и клубничников. И особенно клубничников! <...> люблю правду, искренность и честность...» — 5; 145) обесценивается с одной стороны ремаркой самого героя: «...продолжал я почти машинально, потому что сам начинал уж леденеть от ужаса, не понимая, как это я так говорю...» (5; 145), а с другой — дружным хохотом, который вызвал последовавший за его речью вызов на дуэль Ферфичкина. Теперь подпольный герой видит причину их смеха в своем внешнем несоответствии «литературным канонам»: «— То есть дуэль–с? Извольте, — отвечал тот, но, верно, я был так смешон, вызывая, и так это не шло к моей фигуре, что все, а за всеми и Ферфичкин, так и легли со смеху» (5; 146). Еще ранее, вспоминая о школьных стычках со Зверковым, «фаворизированным дарами природы человеком», герой признавался, что проиграл ему, так как «смех остался на его стороне. Он потом еще несколько раз одолевал меня, но без злобы, а как–то так, шутя, мимоходом, смеясь» (5; 136). Когда же герой в сцене обеда пытается тем же оружием воздействовать на товарищей, все заканчивается полным провалом: «Я презрительно улыбался и ходил по другую сторону комнаты, прямо против дивана, вдоль стены, от стола до печки и обратно. Всеми силами я хотел показать, что могу и без них обойтись; а между тем нарочно стучал сапогами, становясь на каблуки. Но все было напрасно. Они–то и не обращали внимания. <...> Раз, один только раз они обернулись ко мне, именно когда Зверков заговорил о Шекспире, а я вдруг презрительно захохотал. Я так выделанно и гадко фыркнул, что они все разом прервали разговор и молча наблюдали минуты две, серьезно, не смеясь, как я хожу по стенке, от стола до печки, и как я не обращаю на них никакого внимания. Но ничего не вышло: они не заговорили и через две минуты опять меня бросили» (5; 147). Стена, вдоль которой упорно ходит герой в течение трех часов является своего рода овеществлением метафоры стены — законов природы, столь существенной для выстраивания философских размышлений первой части.

Судит ли себя герой в описываемой столь подробно сцене обеда? Ремарки и внутренние монологи его беспощадно и жестоко констатируют все несоответствия его собственной личности идеалам «прекрасного и высокого», его мечтам о сильной личности, независимой от обыденных

законов существования, от общественных условностей, социальной иерархии отношений. Осознавая всю глубинную бессмыслицу принятых в обществе форм отношений, сам герой не свободен от них и это его задевает больше всего: «„Сейчас же, сию минуту встать из-за стола, взять шляпу и просто уйти, не говоря ни слова... Из презренья! А завтра хоть на дуэль. Подлецы. Ведь не семи же рублей жалеть. Пожалуй, подумают... Черт возьми! Не жаль мне семи рублей! Сию минуту ухожу!...“ Разумеется, я остался» (5; 145); «„Вот теперь бы и пустить бутылкой во всех“, — подумал я, взял бутылку и...налил себе полный стакан» (5; 146); «Порой с глубочайшею, с ядовитою болью вонзалась в мое сердце мысль: что пройдет десять лет, двадцать лет, сорок лет, а я все-таки, хоть и через сорок лет, с отвращением и с унижением вспомню об этих грязнейших, смешнейших и ужаснейших минутах из всей моей жизни. Бессовестнее и добровольнее унижать себя самому было уже невозможно, и я вполне, вполне понимал это и все-таки продолжал ходить от стола до печки и обратно» (5; 147). Воплощением мучительности переживаний становится постоянная констатация времени и протяженности событий во времени (мучительное и унижительное ожидание начала обеда, который отложили на час, потом болезненное переживание отчужденности от общества и хождение вдоль стены: «Но, увы, они не заговорили. И как бы, как бы я желал в эту минуту с ними помириться! **Пробило восемь часов, наконец девять.** <...> Я имел терпенье проходить так, прямо перед ними, с **восьми до одиннадцати часов**, все по одному и тому же месту, от стола до печки и от печки обратно к столу. <...> **Пробило одиннадцать.** — 5; 146–147). Эту же функцию выполняет и соответственно поданная художественная деталь: часы. О них в повести упоминается несколько раз: перед прощальным обедом («Наконец на моих дрянных стенных часишках прошипело пять». — 5; 141), перед ночным разговором с Лизой («...Где-то за перегородкой, как будто от какого-то сильного давления, как будто кто-то душил их, — захрипели часы. После неестественно долгого хрипенья последовал тоненький, гаденький и как-то неожиданно частый звон, — точно кто-то вдруг вперед выскочил! Пробило два». — 5; 152), в момент, когда появляется в квартире героя Лиза («В эту минуту мои часы принатужились, прошипели и пробилы семь» — 5; 170). Почему эпизоды с Лизой начинаются с боем часов?

Внутренний монолог героя по дороге в так называемый «модный магазин» пронизан цитатами и автоцитатами, литературными реминисценциями, на которые указывает сам герой («Я было даже заплакал, хотя совершенно точно знал в это же самое мгновение, что все это из Сильвио и из „Маскарада“ Лермонтова». — 5; 150). По большому счету, все его намерения дать Зверкову пощечину ничуть не реальнее «бала на озере Комо». Действительность и «прекрасное и высокое» по-прежнему хаотически смешиваются, и одно подменяется другим. Собственно действительность наступает на героя в сцене ночного разговора с Лизой,

которая и начинается с гадкого боя часов. В этой сцене впервые в повести появляется собственно диалог, который приведет героя к цельному монологическому слову.

Вся ночная сцена с Лизой выстраивается как диалог. Слово героя подается здесь тройным образом. Обращения героя к Лизе — это слово-маска, за которым он прячется с определенной целью, слово, рассчитанное на манипуляцию слушателем. Автоцитаты и ремарки героя, фиксирующие его действительные чувства и мысли, которые владели им «тогда», раскрывают внутреннюю суть его «игры» с Лизой. Третий вид слова — ремарки, которые обозначают новое понимание героем того, что происходило тогда. Впервые такого рода ремарки появляются в тексте именно в связи с Лизой: «Я и не понял, что она нарочно маскировалась в насмешку, что это обыкновенная последняя уловка стыдливых и целомудренных сердцем людей, которым грубо и навязчиво лезут в душу и которые до последней минуты не сдаются от гордости и боятся перед вами высказать свое чувство. Уже по робости, с которой она приступала, в несколько приемов, к своей насмешке, и наконец только решилась высказать, я бы должен был догадаться. Но я не догадался, и злое чувство обхватило меня. „Постой же“, — подумал я» (5; 159). Если эпизод со школьными товарищами «понятен» герою — он знает, с кем имеет дело, знает себя, знает, что будет вспоминать свою трехчасовую прогулку вдоль стены и через сорок лет, то история с Лизой не укладывается в его понятия о жизни. А. Ковач пишет: «Повествовательная модель прозрения-памяти строится, кроме автоцитат, по преимуществу из тех иконических следов памяти, которые „дают“ на мышление героя, несмотря на временную дистанцию»<sup>22</sup>. Детали лица Лизы (как выделенные элементы) сохранены в памяти героя, но не раскрыты им раньше. Существенно, что сам герой тогда не знал, что именно эти черты лица он будет вспоминать всю жизнь: «Весь этот вечер, уже когда я и домой воротился, уже после девяти часов, когда, по расчету, никак не могла прийти Лиза, мне все-таки она мерещилась и, главное, вспоминалась все в одном и том же положении. Именно один момент из всего вчерашнего мне особенно ярко представлялся: это когда я осветил спичкой комнату и увидел ее бледное, искривленное лицо, с мученическим взглядом. И какая жалкая, какая неестественная, какая искривленная улыбка у ней была в ту минуту! Но я еще не знал тогда, что и через пятнадцать лет я все-таки буду представлять себе Лизу именно с этой жалкой, искривленной, ненужной улыбкой, которая у ней была в ту минуту» (5; 166). Герой уходит от Лизы «в недоумении. Но истина уже сверкала из-за недоумения. Гадкая истина!» (5; 163). Впервые в повествовании появляется слово истина, за которым стоит жизнь, а не философия или литература. Живая совесть, не укладывающаяся в рациональные философские или «романтические» шаблоны, не дает покоя душе героя: «Я никак не мог с собою справиться, концов найти.

---

<sup>22</sup> Ковач А. Указ. соч. С. 91.

Что-то подымалось, подымалось в душе непрерывно, с болью и не хотело угомониться. Совсем расстроенный я воротился домой. Точно как будто на душе моей лежало какое-то преступление. Мучила меня постоянно мысль, что придет Лиза. Странно мне было то, что из всех этих вчерашних воспоминаний воспоминание о ней как-то особенно, как-то совсем отдельно меня мучило. Обо всем другом я к вечеру уже совсем успел забыть, рукой махнул и все еще совершенно оставался доволен моим письмом к Симонову. Но тут я как-то уже не был доволен. Точно как будто я одной Лизой и мучился» (5; 165). Привычные объяснения («Вчера я таким перед ней показался... героем ...а теперь, гм!» — 5; 165) впервые его не устраивают по сути: «Да и не в этом главная-то скверность! Тут есть что-то главнее, гаже и подлее! да, подлее! И опять, опять надевать эту бесчестную лживую маску!...» (5; 165–166). Попытки самооправдания оказываются несостоятельны: «Но все-таки я никак не мог успокоиться» (5; 166). Порыв «рассказать ей все» и «упросить ее не приходить ко мне» наталкивается на бесконечную злобу больного тщеславия. Уйти в «прекрасное и высокое», претворив все в мечты и подменив ими жизнь, тоже не удастся: «Одним словом, самому подло становилось, и я кончал тем, что дразнил себя языком» (5; 167). Существенно, что в мечты героя вклинивается цитата из стихотворения Некрасова, которое вынесено эпиграфом ко всей повести «По поводу мокрого снега». Эти же две строчки являются эпиграфом к IX главе «Записок», в которой рассказывается о том, как Лиза пришла к герою: «И в дом мой смело и свободно // Хозяйкой полною войди!» (5; 167, 171)<sup>23</sup>. Цитата из Некрасова является важной составной частью литературной темы в повести. Вынесенность стихотворения, в котором идиллически преломляется сюжет Лизы и подпольного героя, в начало текста с одной стороны обозначает главенствующую роль этого эпизода в повести, с другой работает на контрасте, оказывается антитезой развитию реального сюжета повести. Удвоение цитаты маркирует сущностное несоответствие мечты и действительности, литературы как идеальной субстанции и реального положения вещей. Ирония, как отмечалось исследователями, заложена уже в эпиграфе ко всей повести. Стихотворение Некрасова прерывается на самом патетическом моменте: «И т. д., и т. д., и т. д.» (5; 124). Сопряжение же двух идиллических строк с драматической сценой встречи Лизы с героем у него дома обозначает внутренний крах системы ценностей, которая зиждется на «прекрасном и высоком».

Появление Лизы в доме героя во время скандала с Аполлоном, в час, который он сам предчувствовал («...мне почему-то непременно казалось, что она должна прийти вечером и именно в семь часов». — 5; 167), становится для героя моментом настоящего столкновения с «живой жизнью», моментом испытания его. Характерна первая реакция героя: «Я взглянул,

<sup>23</sup> О связях «Записок» с текстами Некрасова см.: *Корман Б. О. Лирический герой Некрасова в «Записках из подполья» Достоевского // Некрасов и его время. М., 1975. С. 99–105.; Гин М. М. Достоевский и Некрасов. Петрозаводск, 1985. С. 80–83.*

обмер со стыда и бросился в свою комнату. Там, схватив себя обеими руками за волосы, я прислонился к стене и замер в этом положении» (5; 170). Если в эпизоде обеда со Зверковым стена оказывалась символом разделенности людей, обусловленной природой социальной иерархии, то в этой сцене стена, к которой в отчаянии прислоняется герой, оказывается символом глубоко личной трагедии человека, отторгнутого от «живой жизни».

Драматическая сцена встречи с Лизой строится иначе, чем эпизод ночного разговора. Лиза застаёт героя без маски, в момент, когда он не способен «изобразить» из себя кого-то. Его слово, обращенное к Лизе, соответствует ремаркам и автоцитатам, обозначающим его состояние «тогда»: «— Пей чай! — проговорил я злобно. Я злился на себя, но, разумеется, достаться должно было ей. Страшная злоба против нее закипела вдруг в моем сердце; так бы и убил бы ее, кажется. Чтоб отомстить ей, я поклялся мысленно не говорить с ней во все время ни одного слова. „Она же всему причиною“, — думал я» (5; 172). Молчание вместо живого человеческого слова оказывается способом мести. Его истерический монолог («Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?» — 5; 174) — злобная попытка раздавить Лизу, продиктованная уязвленным тщеславием. Прав А.Ковач, когда говорит о необходимости рассматривать этот монолог в контексте эпизода. Ведь слово героя и в этой сцене, даже в этом монологе, не прямое: оно выражает болезнь души, а не истину. Это слово необходимо соотносить не с прямым его значением (мысль=слово=герой), а с процессом осознания того, что происходило тогда. И теперь уже с оценкой событий. Тогдашнему слову героя противостоит его теперешнее осмысление произошедшего. «Вдруг» в данном случае маркирует мгновение несовпадения жизни и представлений о жизни персонажа, то, что дает в дальнейшем импульс к созданию «Записок», то есть преодолению и переосмыслению его понятий: «Но тут случилось вдруг странное обстоятельство. Я до того привык думать и воображать все по книжке и представлять себе все на свете так, как сам еще прежде в мечтах сочинил, что даже сразу и не понял тогда этого странного обстоятельства. А случилось вот что: Лиза, оскорбленная и раздавленная мною, поняла гораздо больше, чем я воображал себе. Она поняла из всего этого то, что женщина всегда прежде всего поймет, если искренно любит, а именно: что я сам несчастлив» (5; 174). А.Ковач указывает на то, что процесс осмысления происходит в самом рассказе, в воспоминаниях о переменах в лице Лизы, когда она слушала жестокие слова (герой тщательно отмечает реакцию героини, которая по большей части обозначается не в репликах, а в выражении лица, в позе): «Испуганное и оскорбленное чувство сменилось на лице ее сначала горестным изумлением. Когда же я стал называть себя подлецом и мерзавцем и полились мои слезы (я проговорил всю эту тираду со слезами), все лицо ее передернулось какой-то судорогой. Она хотела было встать, остановить меня; когда же я кончил, она не на крики мои обратила внимание: „Зачем

ты здесь, зачем не уходишь!“ — а на то, что мне, должно быть, очень тяжело самому было все это выговорить. Да и забитая она была такая, бедная; она считала себя бесконечно ниже меня; где же ей было озлиться, обидеться? (ремарка весьма характерная: подпольный герой по-прежнему считает свое больное и тщеславное самолюбие признаком развитости. — А. Т.) Она вдруг вскочила со стула в каком-то неудержимом порыве и, вся стремясь ко мне, но все еще робея и не смея сойти с места, протянула ко мне руки... Тут сердце и во мне перевернулось. Тогда она вдруг бросилась ко мне, обхватила мою шею руками и заплакала. Я тоже не выдержал и зарыдал так, как никогда еще со мной не бывало...» (5; 174–175). Герой еще не все понял в том, что произошло тогда. Если в эпизодах с офицером и со школьными товарищами он знал все и тогда и теперь, то в сцене с Лизой он многого не знает. Что явилось толчком к последней мести, остается не совсем понятным ему и теперь: «Чего мне было стыдно? — не знаю, но мне было стыдно. Пришло мне тоже в взбудораженную мою голову, что роли ведь теперь окончательно переменились, что героиня теперь она, а я точно такое же униженное и раздавленное создание, каким она была передо мной в ту ночь, — четыре дня назад... И все это ко мне пришло еще в те минуты, когда я лежал ничком на диване! Боже мой! да неужели ж я тогда ей позавидовал? Не знаю, до сих пор не могу решить, а тогда, конечно, еще меньше мог это понять, чем теперь. Без власти и тиранства над кем-нибудь я ведь не могу прожить... Но... но ведь рассуждениями ничего не объяснишь, а следственно, и рассуждать нечего» (5; 175). Попытка осмыслить сцену с Лизой с точки зрения прожитой жизни заставляет героя не только пересмотреть свою позицию, но и признать себя виновным в собственноручно загубленной собственной жизни: «Да и что тут невероятного, когда я уж до того успел растлить себя нравственно, до того от „живой жизни“ отвык, что давеча вздумал попрекать и стыдить ее тем, что она пришла ко мне „жалкие слова“ слушать; а и не догадался сам, что она пришла вовсе не для того, чтоб жалкие слова слушать, а чтоб любить меня, потому что для женщины в любви-то и заключается все воскресение, все спасение от какой бы то ни было гибели и все возрождение, да иначе и проявиться не может, как в этом» (5; 176). Пассивную конструкцию: «— Мне не дают... Я не могу быть... добрым!» (5; 175) заменяет теперь активная: «я уж до того успел растлить себя нравственно». Поступок Лизы, оставившей на столе пятирублевую бумажку, которую сунул ей подпольный парадоксалист, обозначает вершинную точку в том переломе, который происходит в душе героя: «Что ж? я мог ожидать, что она это сделает. Мог ожидать? Нет. Я до того был эгоист, до того не уважал людей на самом деле, что даже и вообразить не мог, что и она это сделает. Этого я не вынес. Мгновение спустя я, как безумный, бросился одеваться, накинул на себя, что успел впопыхах, и стремглав выбежал за ней. Она и двухсот шагов еще не успела уйти, когда я выбежал на улицу». Герой выносит себе приговор. Его порыв: «Упасть перед

ней, зарыдать от раскаяния, целовать ее ноги, молить о прощении!» (5; 177), который воплощается в единственном в повести достойном его поступке, и составляет момент истины: «Я и хотел этого; вся грудь моя разрывалась на части, и никогда, никогда не вспомяну я равнодушно эту минуту» (5; 177). «Живая сердечная боль», которую заглушает герой подпольными фантазиями и размышлениями на тему о преимуществах страданий, и свидетельствует об истине. Умственному разложению противостоит сердце. В самой природе человека, пусть даже и подпольного, открываются незывлемые основания сердечной приобщенности к истине: «Даже и теперь, через столько лет, все это как-то слишком *нехорошо* мне припоминается. Многое мне теперь *нехорошо* припоминается, но... не кончить ли уж тут „Записки“? Мне кажется, я сделал ошибку, начав их писать. По крайней мере мне было стыдно, все время как я писал эту *повесть*: стало быть, это уж не литература, а исправительное наказание» (5; 178). Герой проделывает путь от разрушающегося слова к слову, за которым стоит «живая жизнь», от философии и литературы как способов осмысления мира к живому открыванию истины. Этот путь — путь правды — не дается ему легко. Временные обозначения, которыми наполнен текст повести, свидетельствуют, с одной стороны, о том, как герой «манкировал свою жизнь нравственным растлением в углу, недостатком среды, отвычкой от живого и тщеславной злобой в подполье» (5; 178). В этом смысле часы оказываются символом жизни. Но, с другой стороны, соотнесенность «тогда / теперь / всегда» дает тот кардинальный сдвиг в сознании героя, который и является внутренним сюжетом повести. Текст героя свидетельствует о сущностном переосмыслении идеалов «прекрасного и высокого»: на смену романтическим шаблонам, изжившим себя полностью к 60-м гг. XIX в., приходят новые принципы повествования и новый герой, сам определяющий себя: «...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» (5; 178). Заканчивается повесть обобщенным размышлением о поколении 40-х гг. («все мы»), отвыкшем от «живой жизни». Размышление это и тут же возникший диалог с собеседником-читателем являются неким новым витком философствований героя, столь полно представленных в первой части. Недаром финальная авторская ремарка отмечает: «Впрочем, здесь еще не кончаются „записки“ этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться» (5; 179). Необходимо отметить, что слово парадоксалиста по природе своей не исповедальное слово. Об этом в свое время писал Бахтин: «...исповедальное самоопределение с лазейкой (самая распространенная форма у Достоевского) по своему смыслу является последним словом о себе, окончательным определением себя, но на самом деле оно внутренне рассчитывает на ответную противоположную оценку себя другим. Кающийся и осуждающий себя на самом

деле хочет только провоцировать похвалу и приятие другого. Осуждая себя, он хочет и требует, чтобы другой оспаривал его самоопределение, и оставляет лазейку на тот случай, если другой вдруг действительно согласится с ним, с его самоосуждением, и не использует своей привилегии другого. <...> „Человек из подполья“ ведет такой же безысходный диалог с самим собой, какой он ведет и с другим. Он не может до конца слиться с самим собою в единый монологический голос, всецело оставив чужой голос вне себя (каков бы он ни был без лазейки), ибо, как и у Голядкина, его голос должен также нести функцию замещения другого. Договориться с собой он не может, но и кончить говорить с собою тоже не может. Стиль его слова о себе органически чужд точке, чужд завершению, как в отдельных моментах, так и в целом. Это стиль внутренне бесконечной речи, которая может быть, правда, механически оборвана, но не может быть органически закончена»<sup>24</sup>. Исповедальное слово по своему характеру онтологично — оно обращено к Богу и существует в мире истинных, сакральных значений. Кроме того, это слово не предполагает самооправдания. С этой точки зрения нам кажется невозможным уподобление слова покаянного псалма и слова героя из подполья<sup>25</sup>. Герой до такого слова не дорос. Задача, которую он решает, состоит в преодолении болезни мучительной, разрушительной рефлексии, в поиске оснований жизни, на которых можно было бы построить жизнь. Перед нами — один из этапов преодоления подполья.

---

<sup>24</sup> Бахтин М. Указ. соч. С. 271–272, 273–274.

<sup>25</sup> Такое сопоставление делает Н. В. Живолупова в статье «Внутренняя форма покаянного псалма в структуре исповеди антигероя Достоевского» // Достоевский и мировая культура. М., 1998. № 10. С. 99–106. Не случайно сам Достоевский заменил жанровое обозначение «исповедь» на «записки».