

Исаков Александр Николаевич  
Философский факультет СПбГУ

*«Актуальность реального. О романе Достоевского  
“Преступление и наказание”»*

Доклад, прочитанный на научном семинаре «Мифопоэзис и литература» ("Mithopoesis and Literature"), проходившем 21–22 ноября 2013 г. на факультете литературы и философии Туринского университета

В докладе я рассмотрю в качестве показательного примера аналитики мифологии романа три последовательные интерпретации классического текста Достоевского «Преступление и наказание». А именно: идеологическую, психоаналитическую и структурно-символическую (под последней будем понимать анализ, основанный на концепции бессознательно Ж. Лакана).

#### **Идеологическая версия**

Идеология романа достаточно прозрачным образом отсылает нас к философии ницшеанского толка, в центре которой открытие власти как «иной» свободы. Власть это не система и не иерархия, подавляющая индивида, а чистый волевой мотив, «квант» воли. Как замечает Раскольников — власть это «только посметь». В этом смысле идея власти представляет собой альтернативу христианскому пониманию свободы воли. Начиная с «Послания к римлянам» апостола Павла в христианской традиции зло не признается в качестве свободного внутреннего мотива и рассматривается исключительно в виде слепой силы греха, искажающей человеческую самость. «Ибо не понимаю что делаю; потому что не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю» (Рим. 7.15). С указанной точки зрения свободная воля и добрая воля есть одно и то же. Герой Достоевского, предвосхищая Ницше, открывает «иную» свободу во властных отношениях. Власть — не произвол, но это и не моральная самость, она

предполагает иной тип ответственного поведения, без которого, так же как и без морального убеждения, невозможно человеческое общежитие. Обратим, однако, внимание, что указанная «мысль» о подчинении одной свободной воли другой как фундаментальном факте человеческого общежития, может быть скорее темой для политического трактата, но не поводом братья за топор, и, вообще, совершать что-либо неправосудное. Если все же согласиться с тем, что «мысль» действительно мотивировала желание героя удостовериться в направленности своей воли в измерении господства — подчинения, то и в этом случае искомая проверка предполагает не непосредственное деяние, а простое внушение своей воли Другому. При чем, что именно будет внушено в данном случае, не имеет значения. Именно так поступает более последовательный герой-идеолог Достоевского — Ставрогин. Любопытно, что Ставрогин, не является, собственно, идеологом в смысле творца идеи. Скорее он лишь оформляет, и придает законченную форму тому, что уже продумано и пережито другим человеком. Таким образом, благодаря интеллектуальному превосходству он внушает свою волю Другому, создавая иллюзию творческой инициации, в то время как на самом деле, идеи Ставрoгина это просто агенты его властной воли. Раскольников же интересен совсем другим, а именно идеологической непоследовательностью и немотивированностью своего поведения. Лежа целый месяц в углу и воображая себя героем власти, он не раз не подумал, что настоящий «Наполеон» послал бы убивать другого. Отсюда следует простой вывод: идеология романа не объясняет основного сюжетного действия — преступления Раскольникова.

### **Психоаналитическая версия**

Раскольников совершает преступление, и в то же время идеологически оправдывает его, потому что он болен. Его воля и мысль сориентированы друг с другом некоторой третьей инстанцией, которая сама по себе ускользает от сознания героя. Данную бессознательную инстанцию, вслед за Фрейдом, можно определить как отцовский комплекс Раскольникова (комплекс вины перед отцом). Если поставить в ряд пять знаменитых романов Достоевского, бросается в глаза последовательное нарастание в них фигуры Отца. В «Бесах» отношения отца и сына важная побочная линия, в «Подростке» — отец главный герой, в «Братьях Карамазовых» — магический центр всего действия. С этой точки зрения

«Преступление и наказание» кажется исходной нулевой отметкой. Отца здесь как бы нет: он упоминается вскользь — «часы отца», «сослуживец отца», «друг отца», никто в романе не называет отца героя по имени, его имя — Роман — мы знаем только из полного имени Раскольникова. Нарочитое умолчание об отце кажется особенно странным на фоне подчеркнуто близких, дружеских отношений в семействе Раскольниковых. И только в последней главе романа мы узнаем нечто неожиданное из «истории отца»: оказывается он был литератором, писал стихи, потом «целую повесть», но так и не был напечатан, в отличие от Раскольникова, который превзошел отца. Обратим внимание, что это сообщается в сцене последнего свидания героя с матерью, после же прощания мать неожиданно для окружающих перестает интересоваться реальными событиями из жизни сына, полностью погружаясь в игру собственного воображения. И только перед ее смертью обнаруживается, что она знала о преступлении сына. Можно сказать, что «история отца» возникает в больном сознании матери вместе с истерическим запретом «истории сына». Последнее обстоятельство позволяет предположить, что забвение имени отца имеет в романе ту же природу. Имя отца забыто поскольку оно связано с преступлением..

В конструкции романа имеет место значимое структурное подобие двух «несчастливых семейств»: Раскольниковых и Мармеладовых. В семействе Мармеладовых был «старший папаша» — первый муж Екатерины Ивановны, отец троих ее детей. О нем известно, что он был пехотный офицер «...в картишки пустился, под суд попал, с тем и помер». Именно историю об этом несчастном и его семье внимательно выслушивает обычно нелюдимый Раскольников. Исходя из идеи тотальности художественного текста, согласно которой все внутренние истории соотнесены с целым и работают на развитие или прояснение главной сюжетной линии, можно предположить, что с отцом Раскольникова случилось такое же несчастье: растрата казенных денег /возможно проигрыш в карты/ и самоубийство до суда, поскольку вердикт последнего лишил бы семейство права на казенную пенсию, а мы знаем, что Раскольниковы такую пенсию получают. На то, что преступление было связано с деньгами и деньги являются частью отцовского комплекса Раскольникова указывает целый ряд эпизодов. Раскольников не считает деньги; «обдергивается» во время грабежа; в конце

концов прячет деньги в общественном отхожем месте; отказывается признавать своими деньги из пенсии за отца.

В целом поведение Раскольникова можно описать следующим образом. Отец Раскольникова, когда-то, возможно за восемь лет до описываемых в романе событий, совершил преступление связанное с деньгами и, попав под суд, покончил с собой. Раскольников бурно прореагировал на преступление и смерть отца, его мать упоминает о каком-то неожиданном, отчаянном поступке совершенном сыном именно восемь лет назад. Теперь Раскольников хочет повторить преступление отца, но не с позиции загнанного в угол человека, а как ответственный член общества. Тем самым герой стремится задним числом оправдать отца, доказав на собственном примере, что можно совершить подобное преступление и не считать себя преступником. Но если даже согласиться с изложенной версией, непонятным остается сам факт убийства. Раскольникову нужно было преступление связанное с деньгами, т.е. обман, подлог, грабеж, но не убийство. Смысл совершенного остается непостижимым и для самого героя, постфактум убийство старушки расценивается им как ошибочное действие, случившееся помимо его воли: «...старушонку эту черт убил, а не я». Все это заставляет искать в тексте романа более глубокую скрытую мотивацию для преступления Раскольникова.

### **Структурно-символическая версия: убийство**

При более пристальном внимании к тексту романа обращают на себя внимание следующее два обстоятельства. Во-первых, главный герой дважды в романе называется первенцем. Один раз он сам так себя называет, после чтения письма матери — «...Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец!», — второй раз мать присваивает ему этот титул во время их последней встречи — «Родя, милый мой, первенец ты мой...», — как нетрудно заметить в обоих случаях «первенец» является не просто номинальным определением старшего сына, но выражает особый ценностный статус, это заслуга, основание для любви и преклонения. В то же время из текста романа мы знаем, что фактически Родион в семье Раскольниковых первенцем не является, у него был брат, умерший во младенчестве еще до его рождения. Таким образом имеет место некоторый

смысловой сбой, который может быть конечно оправдан, например, можно сказать, что если Родион и не был действительным первенцем то для матери он занял место «первенца». Во-вторых, в тексте романа можно обнаружить сбой иного рода. А именно, младшая дочь Екатерины Ивановны в разных частях книги называется по-разному. Причем это трудно не заметить, поскольку указанная перемена связывает две очень важные эмоциональные кульминации романа представленные сценами смерти и безумия: Мармеладова и Екатерины Ивановны. В первом случае девочку называют Лидой — «А папаша вас любил? Он Лидочку больше всех нас любил...», во втором — Леной: «Леня знает «Хуторок»...». Два указанных сбоя — смысловой и текстуальный, можно сопоставить, если общей идее параллелизма двух семейств в романе придать более строгий смысл структурного подобия, тогда «меньшой брат» Раскольников, — а в действительности старший, — будет соответствовать младшей девочке Мармеладовых. Из последнего обстоятельства с нашей точки зрения можно извлечь понимание некоторого принципиального момента, который мы хотели бы назвать текстопорождающей структурой романа. Суть в следующем, в романе имя умершего брата нигде не упоминается, более того о самом его существовании мы знаем из единственного предложения, относящегося к тому же к описанию сна героя:

Подле бабушкиной могилы, на которой была плита, была и маленькая могилка его меньшего брата, умершего шести месяцев и которого он тоже совсем не знал и не мог помнить; но ему сказали, что у него был маленький брат, и он каждый раз, как посещал кладбище, религиозно и почтительно крестился над могилкой, кланялся ей и целовал ее.

Брат в этом предложении определяется как *маленький*, прилагательное «маленький» достаточно очевидным образом содержит в себе анаграмму имени младшей девочки Мармеладовых, которую во второй половине романа в семье зовут *Леней*. С другой стороны двойное имя девочки *Лида-Лена*, заключает в себе анаграмму мужского имени *Леонид*. Данная конструкция приобретает особую значимость, если мы обратим внимание, что двойное имя девочки также соответствует именам убиенных сестер: *Лиза-Алена*. Все это не позволяет пройти мимо структуры Л-Е-О-Н-И-Д как просто случайной ассоциации. Продолжая

аргументацию, обратимся к знаменитому сновидению Раскольникова в пятой главе первой части. Весь этот небольшой фрагмент текста (всего 1604 слова, менее 1% от всего объема романа), из которого мы и только и узнаем о брате героя, плотно насыщен многообразными анаграмматическими конструкциями производными от неназванного «имени брата»: *кобыленка* (8 раз), *бедная лошадка* (3 раза), *маленький / маленькая* (4 раза), *клячонка* (2 раза), *ледащая, лошаденка*, почти все они относятся к жертве жестокого и немотивированного насилия. Кроме того, через весь эпизод рефреном проходит вопль убийцы: «...Братцы!» (6 раз). Обратим так же внимание, что сразу после описания сна героя в романе следует эпизод случайной встречи на Сенной, из которого читатель впервые узнает, что у Алены Ивановны есть младшая сестра Лизавета. И тотчас после этой встречи Раскольников понимает, что то от чего он был уже готов отказаться, теперь для него неминуемо: «...всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что все вдруг решено окончательно». В тексте повторное решение Раскольникова мотивируется тем, что он случайно узнал время, когда жертва останется дома одна – вечером в начале 7-ого, однако, следующий день герой проводит в полусне и окончательно просыпается, когда «Седьмой час давно!», по сути он упускает возможность . которая мотивировала его решение накануне, теперь слишком велик риск застать дома Лизавету, но Раскольников тем не менее идет и убивает обеих сестер. С нашей, точки зрения, дело в следующем, герой, активизируя свой фантазм «первенца»,- дар большого Другого, бессознательно идентифицирует себя с «подлинным» первенцем: 6-ти месячным мальчиком в маленькой могиле. Это то реальное или лакановское маленькое «а» которое стоит за символическим бытием Раскольникова. С другой стороны, формула «мальчик 6-ти месяцев мертвенький» повторяется в авторском варианте романа еще раз в отношении нерожденного ребенка Лизаветы.

— ...А ребеночек, что нашли, был его, лекарев.

— Какой ребенок?

— А ведь ее ж потрошили. На шестом месяце была. Мальчик. Мертвенький.

И только протест Каткова, отказавшегося публиковать в своем журнале первую часть романа с описанием убийства беременной женщины, заставил

Достоевского изменить текст. В окончательном варианте, тем не менее, осталось упоминание о «поминутной беременности» Лизаветы, и не совсем ясная негативная оценка лекаря Зосимова. «На шестом месяце... Мальчик. Мертвенький.», — это буквальное описание «меньшого брата», только могилка заменена материнской утробой. Есть веский резон считать, что смерть неродившегося ребенка и была идеальной целью Раскольникова. Беременность Лизаветы позволяет Раскольникову спроецировать на нее свой бессознательный образ, что согласно лакановской концепции мотивирует неконтролируемую агрессию. В целом можно заключить, что убийство совершенное героем «Преступления и наказания», является специфическим глубоко бессознательным действием, несмотря на «пробные визиты», петлю под мышкой, и муки страдающего палача.

### **Структурно-символическая версия: признание**

С точки зрения проделанного анализа, меняется смысловой акцент романа самым интересным событием теперь становится не преступление, но признание героя. Как возможно признаться в первом лице в том, что от первого лица не совершалось. Как мы полагаем, признание героя является осуществлением той же бессознательной структуры — «имени брата», — и поэтому в тексте романа оно символически аналогично преступлению.

В романе есть три полноценных признания главного героя наряду, с несколькими эпизодами ложных признаний, полупризнаний или намеков на признание. Рассмотрим эти три случая. Первая сцена признания содержится в IV главе, II части, в эпизоде визита Лужина к больному Раскольникову. После слов Лужина:

— Извините меня, но я должен вам высказать, что слухи, до вас дошедшие, или лучше сказать доведенные, не имеют и тени здравого основания, и я... подозреваю, кто... одним словом.... эта стрела... одним словом, ваша мамаша... Она и без того показалась мне, при всех, впрочем, своих превосходных качествах, несколько восторженного и романического оттенка в мыслях...

Реагируя на неявное упоминание запрещенного к произнесению имени отца в слове *романического*, герой срывается на откровенную грубость, подчеркивая однако значение «одного слова»:

— ... если вы еще раз... осмелитесь упомянуть хоть одно слово... о моей матери... то я вас с лестницы кувырком спущу!

В своей следующей реплике Лужин объясняет грубость и неприязнь Раскольникова его болезнью:

— ...Много я бы мог простить больному...

Ответ Раскольникова состоит из двух частей, причем их произнесение опосредованно уходом оппонента, так что в целом слова героя относятся не к конкретному персонажу, а, так сказать «к городу и миру», а еще, точнее, к самому себе.

— Я не болен! — вскричал Раскольников.

...

— Оставьте, оставьте меня все! — в исступлении вскричал Раскольников.

— Да оставите ли вы меня, наконец, мучители! Я вас не боюсь! Я никогда, никого теперь не боюсь! Прочь от меня! Я один хочу быть, один, один, один!

В целом формула признания имеет следующий вид: «Я не *болен!* Я *один!*», что означает бессознательную констатацию: «я *ЛЕОНИД*».

Второе признание содержится в IV главе, V части, и составляет главное содержание объяснения с Соней. Раскольников приходит к Соне с сознательным намерением признаться — «он должен был объявить ей, кто убил Лизавету...», — однако, так же как и убийство, признание случается спонтанно, неожиданно для самого героя. Раскольников начинает разговор с признанием своей правоты, подтвержденной предшествующим эпизодом ложного обвинения Сони в воровстве. Однако после незамысловатого ответа Сони:

— Да ведь я божьего промысла знать не могу...



Раскольников, внезапно сникает: «Он вдруг переменялся; выделанно-нахальный и бессильно-вызывающий тон его исчез. Даже голос вдруг ослабел». Развивая нашу точку зрения, логично предположить, что данная перемена представляет собой бессознательную реакцию на скрытое частичное присутствие имени отца в словах Сони. Обратим внимание, что Раскольников не обсуждает сказанное Соней как контраргумент в споре, но дважды в своей прямой и внутренней речи повторяет слово *промысел*. Данное повторение, отчетливо акцентируя наше внимание на тайном значении данного слова для персонажа. После происшедшей с ним внезапной перемены, герой совершает признание в убийстве, но использует при этом форму третьего лица:

— ...он Лизавету эту...убить не хотел... Он ее... убил нечаянно... Он старуху убить хотел... когда она была одна... и пришел... А тут вошла Лизавета.... Он тут ... и ее убил.

Услышав такую смутную речь, произнесенную, заметим, с «детской улыбкой», Соня должна еще догадаться и опознать в 3-ем лице 1-ое. И только тогда следует собственное признание героя от 1-го лица:

—... я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил... Ну понятно теперь?

В целом формулу второго признания можно представить в следующем виде: «Он убил *Лизавету*. Я хотел *Наполеоном* сделаться». В данной формулировке, объектное действие с темным бессознательным мотивом, отделяется от субъективного желания, которое только и становится предметом осознанного признания в 1-ом лице.

Третий случай признания героя состоит собственно в его явке с повинной в последней главе VI части. Раскольников приходит в полицейский участок без твердой уверенности в том, что ему удастся осуществить задуманное. Неожиданно узнав о смерти Свидригайлова, он почти отказывается от своего намерения, и только пронзительный взгляд Сони возвращает его обратно. Обратим внимание, что сам акт признания производит впечатление ритуального действия, в котором герой автоматически повторяет жесты Сони из сцены признания в IV главе V части. Вначале он подобно Соне молча вглядывается в

лицо недоумевающего Ильи Петровича («Оба с минуту смотрели друг на друга и ждали»), потом, как бы зеркально повторяет ее жест левой руки, отказываясь от предложенного стакана воды, и сразу после этого движения произносит слова признания:

— Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором и ограбил.

По нашему мнению повторный ритуальный характер всего действия, заставляет предположить, что 1-е лицо в формуле признания на самом деле является символическим замещением 3-его. Раскольников произносит слова признания, бессознательно занимая место Сони, т.е. того, кто уже догадался, что «он» это «я» и соответственно, наоборот, «я» это «он». Отмеченный произвольный жест левой руки выразительно подчеркивает зеркальный характер происходящего. Особо здесь следует подчеркнуть значимость функции личных местоимений в тексте романа.

Существенной особенностью поэтики Достоевского является интенсивное использование местоименных форм вообще и личных местоимений в частности. Эта особенность бросается в глаза даже при поверхностном чтении его художественных текстов, она же подтверждается и их частотным анализом. Но даже на общем фоне остальных произведений Достоевского роман «Преступление и наказание» в указанном аспекте представляет собой выдающееся явление: каждое 11-ое слово в нем личное местоимение (в английском переводе романа личных местоимений больше чем артиклей). При этом обращает на себя внимание тот факт, что наиболее часто употребляемыми местоименными формами являются две, а именно «я» — 2410 раз, и «он» — 2851 раз. С нашей точки зрения, данная чисто формальная черта обнажает, тем не менее, нечто очень существенное в природе интересующего нас художественного текста. Здесь мы ощущаем как бы действие некоторого силового поля, напряжения которого не могут быть просто безразличны к существованию текста как художественного целого. Частотный анализ показывает, что интенсивность использования указанных местоимений неравномерно распределяется по различным главам романа и достигает максимума именно в главах-признаниях (IV Гл. V Ч. и VIII Гл. VIII Ч.), в которых она примерно в 1,5 раза выше средней. В

целом, по нашему мнению, правомерно сделать следующее заключение. Корреляция интенсивности 1-го и 3-его лица в тексте романа и ее возрастание в сценах признания, подтверждает существование в тексте особой семиотической функции «я/он», делающей 1-ое и 3-ье лицо взаимно заменимыми в эпизодах признания. Таким образом, признание от 1-ого лица превращается в своего рода магическое действие, где знаковая активность субъекта лишь скрывает его пассивное отношение к тому, в чем он признается.

Проблема признания в романе это именно проблема признания от 1-ого лица. Герой может встать на колени, целовать землю, но не может даже прошептать то, что от него требует Соня — «Я убийца!». Данная проблема разрешается в тексте романа посредством соединения трех моментов: во-первых, бессознательного признания — «я *ЛЕОНИД*» — фиксирующем саму позицию признания, как определенное объектное состояние (т.е. используя терминологию Лакана в речи большого Другого), во-вторых, признания в 3-ем лице, необходимым условием, которого является наличие контрагента, 2-ого лица [] признания, опознающего в 3-ем лице 1-ое; в-третьих, собственно признания в 1-ом лице, в котором объектная позиция бессознательного признания воспроизводится с позиции 3-его лица субъекта фиктивно обозначаемой через 1-ое лицо. В результате мы имеем особое самодостаточное событие признания не мотивированное сознанием вины или страхом разоблачения. Можно сказать, что весь текст романа в целом демонстрирует как рождается свободное признание, смысл которого до конца не ясен ни герою ни автору и тем более читателю. Признание Раскольникова не отсылает к какой-либо ценности или авторитету и тем не менее его нельзя считать случайным событием или произволом автора.

Сделаем еще одно наблюдение над текстом романа. Главные события романа – убийство и признание связывает определенный код, – два креста. Два креста, кипарисный и медный, Раскольников снимает, перепачкавшись в крови, с шеи убитой старухи вместе с туго набитым кошельком. О двух крестах своем кипарисном и медном Лизаветы, говорит Раскольникову Соня. Перед явкой с повинной герой просит показать ему эти два креста. Таким образом «два креста» объединяют в тексте живых и мертвых, жертву и палача. Вместе с тем, в тексте есть и речевая формула, как бы специально выделенная для тех, кто под

«крестами», а именно. «Как маленькие дети». В первый раз она употребляется в отношении жеста левой руки Лизаветы в сцене убийства, потом в отношении повторения этого жеста Соней в эпизоде признания Раскольникова, и, наконец, в отношении реплики самого Раскольникова – «Это не я убил» на допросе у Порфирия Петровича. Здесь мы хотим вернуться к смысловой интенции автора. Непосредственно в романе «Преступление и наказание» быть «как маленькие дети». Это просто общая черта соединяющая Раскольникова, Соню и Лизавету, за ней не стоит какая-либо новая осмысленность, но в последующих романах Достоевского и особенно в «Братьях Карамазовых» (X кн. «Мальчики») идея детства, наделяется смыслом и становится важной чертой характеризующей сложное христианское мировоззрение автора. С точки зрения Достоевского «детство» это особое экзистенциальное состояние, в котором естественно открывается фундаментальная истина, а именно, вера в бессмертие человека, не только его души, но всего человека с его свободой и непокорностью. Проведенный анализ, как мы полагаем, позволяет увидеть эту мысль в романе «Преступление и наказании», в состоянии ее зарождения и первоначальной двусмысленности.