

ББК 83.3-8

Н.Л. Зелянская

Ситуация подсматривания в творчестве Ф.М. Достоевского 1840-х гг.

Ключевые слова: произведения Ф.М. Достоевского 1840-х гг., мифологический анализ, архетип, архаический сюжет, космогония, ситуация подглядывания.

Key words: F.M. Dostoevsky's works of 1840s, mythological analysis, archetype, ancient plot, cosmogony, situation of peeping.

Творческий процесс, увлекающий писателя, представляет собой явление по определению онтологическое. Спор о природе творчества с указанных позиций тесно связан с вопросом о бытии, его законах, о соотношении бытия с небытием. Как бы ни интерпретировался автором феномен творчества, именно данное понимание определяет специфику воплощающегося в текстовой ткани художественного бытия. Организация художественного мира есть не только акт реализации некоего замысла в словесной или другой материи, это попытка преодоления небытия, а потому является актом, имеющим онтологическую значимость. Момент творчества онтологизирует также творящую личность, актуализируя в ее деятельности в качестве осознанных или неосознаваемых образцов космогонические мифологические схемы.

Постоянное возвращение к исходной ситуации противостояния бытия и небытия при каждом новом акте творчества создает условия для непрерывного поиска решения этого конфликта. Если на протяжении всей истории развития человеческой мысли философский взгляд на указанную проблему был в большей степени умозрительным, что тесно сталкивало онтологию с гносеологией, то литературная деятельность отвечает на данный вопрос каждым новым воплощающимся творческим импульсом, каждым отдельным актом писательства. Такое приобщение к бытийственному через участие в процессе деятельности, имеющей онтологическое значение, повторяет ритуальное приобщение к первотворению. Художественная мифоонтология отражает динамику конструктивных и деструктивных интенций творческого процесса, актуальную для того или иного автора. Эта динамика непосредственно проявляется в художественном мире, организуемом в произведениях.

В данном контексте Ф.М. Достоевский как творческая личность представляет собой очень репрезентативный пример литератора, для которого вопрос о природе художественного творчества становится одним из доминантных на про-

тяжении всей жизни. Интересующий нас период писательской деятельности Ф.М. Достоевского представляет собой эпоху, когда напряженный поиск собственной концепции творчества, как мы говорили, совпал с переосмыслением эстетических оснований на общекультурном уровне. В данной связи можно утверждать своеобразную синхронизацию индивидуальных и эпохальных попыток создать закономерности художественной космогонии и образ творца, адекватный выбранным принципам творения. Молодой писатель чутко реагировал на историко-культурные требования эпохи, и две попытки построить художественную мифоонтологию – в 1840-е гг., когда он начал литературную деятельность, и в 1850-е гг., после ссылки, – стали созвучны эстетико-онтологическим экспериментам переходного периода и показательны для него.

Актуальный для любого писателя процесс формирования творческих ориентиров, значимых в пространстве индивидуальной эстетической парадигмы, протекает нелинейно. Так, те акценты, которые расставляет для себя Достоевский, обусловлены, в том числе, бессознательными компонентами психики, характерными для творческого процесса как такового (см. об этом: [1–6]). Бессознательное, имея генетическую связь с мифологическим мировосприятием, актуализирует архаические пласты содержательно-смысловой организации художественного текста.

Глубинные пласты, наряду с рационалистическими, эксплицированными установками автора, составляют ядро феномена творчества. Среди содержательных элементов, необходимых для разворачивания творческого процесса в произведениях Достоевского, наиболее репрезентативной нам представляется ситуация подглядывания, формирующая мифологическое пространство. Организующая роль данных ситуаций связана с частотностью их появления в произведениях молодого писателя и объясняется функциональной важностью подглядывания в мировой мифологии [7, с. 67–97].

Уже первый роман Достоевского «Бедные люди» начинается восторженным изображением сцены подглядывания главного героя в окошко героини: «Вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив! <...> Вечером, часов в восемь, просыпаюсь... невзначай, подымаю глаза... <...> Вижу, уголок занавески у окна вашего загнут... тут же показалось

мне, что и личико ваше мелькнуло у окна, что и вы ко мне из комнатки вашей смотрели...» [8, с. 13]. И в первом же письме главный герой придает подглядыванию статус знака, эквивалентного слову, а значит, соотносит пространство, открывающееся посредством подглядывания, с эпистолярной действительностью, которую создают герои в процессе переписки: «Видите ли, душечка моя, как это ловко придумано; и писем не нужно!» [8, с. 14].

Ситуация подглядывания и творчество соотносятся также в рассуждении Макара Алексеича о литераторах. Отрицательное отношение главного героя к литературе, к «пачкунам» обусловлено тем, что они подсматривают за частной жизнью людей: «... чтобы и в твою конуру не пробралась да не подсмотрели – что, дескать, как ты себе там...» [8, с. 62]. Однако через акт прямого подсматривания (об истории Аксентия Осиповича и Петра Петровича герой замечает: «... я это все в щелочку видел» [8, с. 67]) он сам становится в один ряд с этими «пачкунами» и, по сути, утверждает свою причастность к недоступному, скрытому от глаз окружающих. А в письме (от 5 сентября), которое можно назвать литературным достижением Девушкина, герой сначала рассказывает, как он заглядывал в окна карет: «Я во все кареты заглядывал, все дамы сидят, такие разодетые, может быть и княжны и графини» [8, с. 85], – в итоге же увиденное становится основанием для достаточно масштабных рассуждений и обобщений.

Кроме того, именно ситуация подглядывания сопровождает «знакомство» друг с другом двух соперников – Девушкина и Быкова. Господин Быков видит в окно случайно проходящего мимо Макара Девушкина: «Он... спросил: “Какой же это чиновник, который с вами знаком?” На ту пору вы через двор проходили; Федора ему указала на вас; он взглянул и усмехнулся...» [8, с. 96–97]. Важно заметить, что обстоятельства, при которых Макар Алексеич впервые видит господина Быкова, несколько сходны (герой наблюдает, но сам остается незамеченным), однако реакция Девушкина совершенно иная: «... видел я его, как он от вас выходил. Видный, видный мужчина; даже уж и очень видный мужчина. Только все это как-то не так, дело-то не в том именно, что он видный мужчина, да и я-то теперь как-то сам не свой» [8, с. 102].

Данные персонажи в пространстве романа соотносятся только через ситуацию подглядывания (они ни разу не сталкивались непосредственно). Это свидетельствует о доминирующем влиянии на исход их соперничества именно тех качеств, которые имеют прямое отношение к скрытой природе бытия и определяют онтологический статус творческих потенций героев. Тот факт, что Быков «видный мужчина», конечно же, указывает на подчеркнутую телесность этого персонажа: он поражает

своим внешним обликом, кроме того, сразу делается акцент на его «мужскости», т.е. в пространстве подглядывания обнаруживается та сфера, в которой он способен реализовывать свой творческий потенциал (физиологическая репродукция). Девушкин же не совпадает с Быковым по качественным параметрам его творческого потенциала: «Только вот как же мы будем теперь письма-то друг к другу писать?» [3, с. 102], – очевидно, приоритеты отдаются писательскому труду, созданию собственного эпистолярного мира. Именно данное противостояние приводит к трагическому финалу романа.

Ситуация подглядывания предвещает основную завязку и во втором произведении Достоевского – в «Двойнике»: Голядкин подглядывает за «пиром» у Олсуфия Ивановича из-за шкафа и старых ширм. Далее начинаются метаморфозы в его сознании, что приводит к появлению в тексте повести еще одного персонажа: – Голядкина-младшего. На словесную природу героя, обретшего свою реальность именно после роковой попытки Голядкина-старшего присоединиться к пирующим, т.е. войти в «пространство подглядывания», указывает также следующее замечание, высказанное главным героем после того, как он пристально рассмотрел спящего двойника (деяние, аналогичное подглядыванию из-за ширм): «Картина неприятная! пасквиль, чистейший пасквиль, да и дело с концом!» [8, с. 159].

Ситуация подглядывания сопровождает и сцену неудачного воровства невесты Голядкиным-старшим: «... и выбрал местечко на дворе, против самых окон, около кучи складенных дров. <...> ... выгода та, что дело происходит некоторым образом в тени и господина Голядкина не видит никто; сам же он мог видеть решительно все» [8, с. 219]. Сам герой воспринимает эту предполагаемую женитьбу в рамках литературных традиций: «Господин Голядкин тут же, кстати, мимоходом припомнил какой-то роман, уже давно им прочитанный, где героиня подала условный знак Альфреду совершенно в подобном же обстоятельстве, привязав к окну розовую ленточку» [8, с. 219], – и хотя он довольно нелюбезно отзывался о французских и немецких литераторах, все же ситуация подглядывания как сюжетный ход в контексте всей повести опять становится феноменом, причастным к творческому процессу.

Достаточно важную сюжетную функцию подглядывание имеет и в повести «Хозяйка», причем именно она предшествует завязке всех коллизий: в церкви, где Ордынцов впервые встречается с Катериной, он становится невольным свидетелем ее покаяния, явно не предназначенного для посторонних глаз. Позднее он не раз еще прибегает к подглядыванию: опять приходит в церковь, чтобы увидеть героиню, проникает в ее дом, пытается узнать ее тайну путем прямого подсматривания: «Машинально отыскал он

руками большой гвоздь, вбитый для чего-то вверху перегородки, возле которой постлали постель его, схватился за него и, повиснув на нем всем телом, кое-как добрался до щели, из которой выходил едва заметный свет в его комнату. Он приложил глаз к отверстию и стал глядеть, едва переводя дух от волнения» [8, с. 280]. Но применение творческих энергий, рожденных в процессе подглядывания в данном произведении, не осуществляется, о чем свидетельствует финал повести: «Иногда прежняя горячка к науке, прежний жар, прежние образы, им самим созданные, ярко восставали перед ним из прошедшего, но они только давили, душили его энергию. <...> Казалось, все эти образы нарочно вырастали гигантами в его представлениях, чтоб смеяться над бессилием его, их же творца» [8, с. 318].

В рассказе «Елка и свадьба» Ф.М. Достоевский использует подглядывание уже в качестве центрального структурного принципа, обуславливающего не просто ракурс изложения, но и все особенности открывающегося художественного пространства. Подглядывающим в этом произведении является рассказчик, «неизвестный», а действие, разворачивающееся в пространстве подглядывания, становится основным содержанием рассказа. Изначально «неизвестный» «был человек посторонний» [9, с. 95] на детском балу. Данное обстоятельство, конечно, автоматически определило его как наблюдателя, поэтому логичным продолжением развития образа «неизвестного» становится прямое подсматривание: «...полюбовавшись на детей, я ушел в маленькую гостиную... и засел в цветочную беседку хозяйки...» [9, с. 96]. Здесь-то, в гостиной, и разворачивается сцена, очевидно, не предназначенная для посторонних глаз. В произведении имеет место непосредственная связь позиции повествователя, творца с ситуацией подглядывания, что абсолютизирует условия истолкования ее в качестве значимого фактора развития положительных творческих интенций.

В этой связи интересным контрастом может послужить аналогичная, но антонимичная история в рассказе «Маленький герой». Рассказчик также является здесь действующим лицом описываемых им событий, но от прямого подглядывания он уклоняется. Невольно оказавшись отчасти посвященным в любовную историю m-me M* и H-ого, мальчик возвращает героине письмо, которое могло ее скомпрометировать и погубить, но он не только не позволяет себе узнать содержание запретного письма, но и все то время, пока спрятанное в букете письмо остается незамеченным m-me M*, мальчик притворяется спящим (т.е. намеренно закрывает глаза). Тема отсутствия прямого подглядывания появляется и далее: «Я слабо вскрикнул, открыл глаза, но тот час же на них упал вчерашний газовый платочек ее, — как будто

она хотела закрыть меня им от солнца. Мгновение спустя ее уже не было» [9, с. 295].

Но при этом наиболее рельефно выступает здесь мотив тайны, который в других произведениях, как мы уже замечали, закономерно смешивался с подглядыванием. Данное обстоятельство позволяет не только обратить внимание на многочисленные знаки тайны, непосредственно или опосредованно связанные с проблемой творческой самоидентификации героев-презентантов «мифа о творце» (настойчиво пытается постичь тайну Катерины Ординов; тайна Настеньки открывается мечтателю; жизнь Неточки Незвановой может быть представлена как погружение в тайну; «маленький герой» желал узнать тайну m-me M*; и т.д.), но и отсылает нас к высказыванию самого Достоевского в письме от 16 августа 1839 г.: «Человек есть тайна. Его надо разгадать, и ежели будешь разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [10, с. 63], — которое справедливо считается концептуальным ядром, определяющим творческие интенции молодого писателя.

Объединенный в рамках ранних произведений Достоевского комплекс «тайна – подглядывание – творчество» образует напряженное семантическое пространство, актуализирующее архаический потенциал литературного текста. Подсматривание, особенно в контексте сложноорганизованного понятия «творчество», не просто знак нелегитимности, но архетипическая ситуация. В силу данного обстоятельства мы смеем утверждать, что на первый план в качестве организующего начала в изучаемых произведениях Достоевского выходят причинно-следственные связи, идентичные или аналогичные актуальным для мифологии (психоаналитический контекст в данном случае нас не интересует). С точки зрения мифологической логики, подсматривание открывает скрытую природу мира, приобщает подглядывающего к первохаосу.

Таким образом, герой, случайно ставший свидетелем скрываемого события, познает оборотную сторону бытия, инобытие, имеющее хтоническую природу. Зачастую, не выдержав этого знания, герой погибает, так как проникновение в священные тайны первотворения наказывается с логикой неизбежности. Мы считаем, что в произведениях Достоевского подглядывание играет аналогичную роль. Причем акцент делается именно на соотношении подглядывания и творчества. Дело в том, что хаос, вместе с однозначно губящей силой, сочетает наполненность творческими потенциями. Таким образом, с точки зрения мифологической логики, для обретения творческих сил необходимо приобщение к миру смерти, к хаосу. Разрушающая природа творчества аналогична необходимости деструктивного элемента в любом акте рождения (смерть зерна, дающего жизнь растению;

хтоническая «уязвимость» женщин, обусловленная «близостью... к χθών'у – лону и источнику всякого рождения» [7, с. 88]). Судя по всему, сопряжение творческого процесса с подглядыванием в произведениях Достоевского способствует тому, что, с одной стороны, хаос становится их необходимым структурным элементом, с другой – необходимой составляющей феномена творчества.

Действительно, если мы подробнее рассмотрим мир, открывающийся в пространстве подглядывания, то заметим градацию хтонических черт и самого мира, и героев, его населяющих. Более того, именно допущение инверсии бытия во многом объясняет те законы, по которым развиваются события в произведениях. Наиболее характерен в этом отношении рассказ «Елка и свадьба», художественное пространство которого, как мы уже отмечали, полностью организовано ситуацией подглядывания.

Ракурс изложения всего, описанного в этом рассказе, определяется позицией «неизвестного». Положение наблюдателя позволило герою выявить онтологически значимые категории, оказывающие большое влияние на качество представшего его взору мира: логика и расчет определяли поступки основных действующих лиц этого праздника. Однако столь легко вскрываемая меркантильная подоплека мира не является фактором, действительно, движущим его развитие. Именно «неизвестный» автор записок находит тот ракурс, который разоблачает истинные причинно-следственные законы.

Прямое подсматривание в силу архетипичности ситуации наполнено разрушительным потенциалом. Природа мира, постигнутая таким образом, всегда инверсирована, так как хтонична [11, с. 663–664]. И действительно, поведение «почтенного гостя» не согласуется с его положением и кажется аномальным: «...он, несмотря на всю солидность и важность, решил поступить как мальчишка и прямо абордировать свой предмет, несмотря на то, что предмет мог быть настоящим предметом по крайней мере пять лет спустя»; «Юлиан Мастакович, весь покраснев от досады и злости, пугал рыжего мальчика, который... не знал – куда забежать от страха»; он, «разгоряченный донельзя, вынул свой длинный батистовый платок и начал им выхлестывать из-под стола ребенка...» [9, с. 99].

В данном контексте абсолютно аннулируются продиктованные социумом мотивировки поведения, и на первый план выходит соперничество молодого и старого героев за возможность непосредственно участвовать в космогоническом процессе. В обычной реальности такой конфликт просто невозможен: социальные статусы Юлиана Мастаковича и «рыжего мальчика», сына гувернантки, в котором, в силу бедности и зависимого положения, «детская наивность» соединяется «с первыми попытками

поподличать» [9, комм., с. 484], несоизмеримы. Но в «пространстве подглядывания» актуализируется иной конфликт. Юлиан Мастакович застает детей, мальчика и девочку, наряжающими куклу, т.е. участвующими в ситуации, моделирующей семейную жизнь, причем, с точки зрения соотношения творческих потенциалов и космогонической логики, этот вариант более естественен, нежели тот, о котором размышляет Юлиан Мастакович. Видимо, поэтому данная ситуация вынуждает солидного героя доказывать свою силу: «А ты бы, душенька, пошел в залу...»; «Ты бы пошел, мальчик, в залу, к своим сверстникам...»; «Пошел, пошел отсюда, пошел!» [9, с. 98], – так нарастает негодование Юлиана Мастаковича, которое, в конце концов, выливается в эпизод изгнания «перепуганного мальчика» из-под стола батистовым платком. Сам «неизвестный» подсказывает нам истинную природу гнева «солидного гостя»: «Наконец он почти остервенился, так велико было в нем чувство негодования и, может быть (кто знает?), ревности» [9, с. 99].

И, конечно, «утвержденные» Юлианом Мастаковичем инверсированные законы (а он, как стало очевидно в «пространстве подглядывания», имеет прямое отношение к хтоническим силам) начинают действовать повсеместно. Так, «мальчика скромненького, тихонького» [9, с. 99], сына гувернантки, герой все еще считает опасным соперником: «Шалун большой, как я замечаю, – отвечал Юлиан Мастакович, истерически скривив рот, – пошел, мальчик...» [9, с. 99], – и, само собой, отказывается найти ему вакансию.

Но, так или иначе, увеличение хтонических тенденций становится закономерностью для всех произведений, содержащих в своем сюжетном пространстве ситуацию подглядывания. Пир в доме Берендеева, за которым наблюдает стоящий за ширмой и шкафом господин Голядкин, является моделью всего мира, в котором подчеркивается его ложная, кукольная [12] природа мира социальных иерархий, а не человеческих отношений. Этот мир марионеток стремится к исчезновению. Свидетельством тому могут послужить следующие детали, описывающие пир, посвященный дню рождения Клары Олсуфьевны: «...день, ознаменовавшийся... обедом, который походил более на какой-то пир вальтасаровский, чем на обед, – который отзывался чем-то вавилонским в отношении блеска...» [8, с. 128]. Эпитеты «вальтасаровский» и «вавилонский», призванные здесь, казалось бы, служить определением высшей меры роскоши и богатства, имеют и иное значение, связанное с библейскими мифами, их породившими. Так, «въ Свящ. Писаніи слово *Вавилонъ*... употребляется въ иносказательномъ смыслъ и означает царство антихриста...» [13, с. 105], – а пир Вальтасара, как известно, кощунственный и нечестивый, приносит гибель всем его участникам. Это позволяет сделать

вывод о том, что мир подошел к своей крайней черте падения, после которой возможна лишь смерть как наказание. О.Г. Дилакторская в своей монографии «Петербургская повесть Достоевского» [14] подробным образом рассматривает все inferнальные черты, связанные с появлением «зловредного» двойника, которые приобретает художественный мир произведения под воздействием мифологической неизбежности. В связи с этим крушение Голядкина на пиру у Берендеевых можно объяснить нарушением мифологической логики развития всего мира – напомним, Голядкин шел с явной целью сватовства, а свадьба никак не уместна накануне завершения, накануне «последних времен» [12]. Данная ошибка, так же как и акт подглядывания, может рассматриваться в качестве «нарушения запрета», которое приближает неизбежное наказание. Последняя же сцена подглядывания приводит к тому, что предполагаемая героем свадьба оборачивается гибелью.

Тотальная хтонизация бытия начинается и в «Хозяйке» после проникновения героя в запретное пространство посредством подглядывания, а затем и непосредственно: он, повинувшись сказочно-мифологической логике, пересекает расположенную в храме границу между миром живых и миром мертвых. Перейдя в мир мертвых, Ордынцов тоже приобщается к нему, он символически проходит через все ступени похоронного обряда и сам приобретает хтонические черты. Так, факт, что погружение героя в пространство хтоноса начинается в церкви, наполняется дополнительным смыслом: в храме, как известно, совершается и обряд отпевания покойников. После посещения церкви герой по дороге в царство мертвых ищет себе квартиру. В соотношении понятий «квартира» – «дом» – «домовина» видна своя логика: квартирой в царстве мертвых может служить лишь гроб. Кроме того, квартира, в которой поселится Ордынцов, соседствует с гробовщиком, что само по себе знаменательно. Описание квартиры также напоминает скорее гроб, чем жилье: «Направо, через прихожую, проходили в комнату, которая отдавалась внаймы. Она была узенькая и тесная, приплюснутая перегородкою к двум низеньким окнам. ...Было бедно, тесно, но по возможности чисто» [8, с. 272].

Кроме того, в повести постоянно говорится о «мертвой тишине», приличествующей кладбищу, а также о смерти как о чем-то желаемом. Хозяевами этого мира выступают купец Мурин и Катерина. В самом их облике присутствуют хтонические характеристики: огонь во взгляде и бледность лица постоянны в их портретных описаниях; часты также язвительные усмешки или сатанинский смех, что присуще обитателям преисподней. Принимая во внимание дальнейшее развитие событий, мы можем предположить, что герой не смог восстановить силы посредством приобщения к энергетике хаоса и поэтому утратил способность творить.

В рассказе «Чужая жена и муж под кроватью» понятие «творчество» сужается до репродуктивной физиологической функции, потому творческое бессилие героя оборачивается боязнью адюльтера, но и здесь ситуация подглядывания также с неизбежностью провоцирует действие хтонических законов. Пространство под кроватью, откуда Шабрин, не желая того, наблюдает семейную сцену в спальне, ассоциируется с преисподней: «Боже! я никогда не был в таком унижительном положении! – Да, ниже лежать нельзя» [9, с. 67], – каламбур молодого незнакомца, оказавшегося в той же ситуации, что и главный герой, является дополнительным указанием на все возрастающую inferнальность. Кроме того, настоящий муж называет их то котами, то мышами – животными, считающимися проводниками сил ада.

Сам хозяин, старый муж, представляет собой существо, приобщенное к миру смерти («...экая мумия!» [9, с. 71]), находящееся уже в состоянии угасания всех его жизненных сил. Кроме того, главный герой становится свидетелем интимной сцены, свидетельствующей об эротическом бессилии старика: «А ты бы, душенька, стала раздеваться и спать легла, а я бы здесь посидел, пока ты ложишься будешь» [9, с. 69], – что усугубляет ситуацию, способствуя нарастанию принципа литературности (Шабрин даже начинает сам идентифицировать себя с известными персонажами).

В рассказе «Маленький герой», как мы уже заметили, мальчик намеренно старается не увидеть последнего разрешения тайны, потому полного погружения в неведомое не происходит. Случайно виденное героем не пробуждает в нем стремления узнать правду: он не читает письмо, предназначенное m-me M*, в критическую минуту закрывает глаза, притворяясь спящим. Но причастность его к тайне, представленной в виде письма (интересна здесь именно связь со словом), очевидна и может быть понята как импульс к началу взросления, как причина начала инициационного пути. Герой-мальчик в начале произведения дан как «маленькое, неопределенное (курсив наш. – Н.З.) существо...» [9, с. 269], еще нереализованный набор потенциалов. Его очевидная чувственность, проявляющаяся в манере описания дам, видимо, принадлежащая взрослому, но основанная на впечатлениях ребенка, была еще не векторна, синкретична: «...мне решительно все равно было смотреть: на чудесные женские плечи или на чепец с огненными лентами, скрывавший седины одной почтенной дамы...» [9, с. 270]. Потому путь, пройденный героем, есть процесс становления личности, дифференциации творческих интенций. Его постепенное погружение в тайну все более открывало перед ним хаос. Блондинка, проводившая героя-ребенка через ряд испытаний и искушений, готовила его к главному испытанию, которое олицетворяет собой m-me M*: «Горячее дыхание ее палило

мои щеки; она близко-близко нагнулась к лицу моему, словно *испытывая* (курсив наш. – Н.З.) его» [9, с. 294]. В данном случае поведение героя повлекло за собой не немедленное наказание за проникновение в тайну, судя по всему, носящую онтологический характер, а награду – поцелуй.

Переходя в мир хаоса, мир смерти, герой должен вести себя так, чтобы его жители не догадались, что он чужой: и мальчик притворяется спящим (аналогия смерть – сон). В данном контексте поцелуй может восприниматься как средство, пробуждающее потенции (ср. сказку о спящей красавице, которую сразу после пробуждения ведут к венцу; ту же мысль подтверждает факт, что единственным обращением к мальчику за время всего рассказа становится «плакса» [9, с. 285], данное обстоятельство соотносит его также с царевной Несмеяной – намек на еще не пробудившийся эротический потенциал).

Открывшая свою истинную сущность героиня (именно в момент поцелуя мы узнаем ее имя – у единственной из всех персонажей) предстает перед мальчиком уже не персонифицированной, а в дозволенном варианте окружающей природы (теперь она сама закрыла косынкой его глаза). М-me М* так и не показала мальчику свой истинный облик: вид хтонического существа губителен для человеческих глаз, потому физического наказания не произошло, но через поцелуй (который может быть и губительным) герой приобщился к акту первотворения, узнал хаос, о чем свидетельствует его состояние после случившегося: «...я был как безумный!..»; «...душа моя как-то глухо и сладко томилась, будто прозрением чего-то, будто каким-то предчувствием» [9, с. 295]. Подаренная героиней косынка коррелирует с сотканым миром, т.е. является символом творения, что приобщает героя к этому акту.

Важно заметить еще одну закономерность, присутствующую в произведениях Достоевского: приобщение к миру хтоноса посредством подглядывания зачастую способствует увеличению именно литературного бытия, как бы в ущерб индивидуальной витальности и проявлению потенций в других сферах. Даже в «Маленьком герое», произведении, выполненном в светлой тональности, герой все же, описав все происшествия, самоуничтожается. Так как повествование есть воспоминание, рассказчик и действующее лицо сливаются, но мы реконструируем только ребенка, о взрослом мало что известно, хотя очевидно, что все чувства мальчика уже проанализированы взрослым сознанием: все светские интриги, оценка людей. То же самое мы можем наблюдать и по отношению к «неизвестному», автору «Честного вора» и «Елки и свадьбы», рассказчику в «Ползункове», мечтателю в «Белых ночах» лишен собственной «нелитературной» жизни, Ефимов в «Неточке Незвановой» обладал даром слова, открыл героине

мир литературы, но был плохим музыкантом и неудачным семьянином, и т.п.

Наиболее рельефно данная тенденция прослеживается в очевидно экспериментальном рассказе «Роман в девяти письмах». В этом произведении единственно успешным предприятием оказывается переписка героев. Эквивалентом подсматривания здесь может служить предсказание Петром Ивановичем смерти своей тетушки (проникновение в тайну смерти): «...тетушка ваша, – уличает героя Иван Петрович, – скончалась ровно целые сутки спустя после безбожно определенного вами в письме своем срока для кончины ее» [8, с. 237]. Как бы свидетельством того, что предвестие смерти своей тетушки приобщило данного героя к силам хаоса, является тот факт, что он сам и все члены его семьи постоянно больны. Замечательно, что данная смерть служит центральной причиной невозможности встретиться двум корреспондентам, т.е. обстоятельством, мешающим развитию их авантюры, но способствующим продолжению переписки.

Таким образом, контекстуально связанная с темой писательства ситуация подглядывания в произведениях Достоевского 1840-х гг. имеет двойную функцию. С одной стороны, писатель выдвигает позицию подглядывающего в качестве фактора, организующего художественное пространство, что позволяет по-новому понять идею демиургичности творчества: вскрыть неявные законы, организующие бытие, спрятать «рожу сочинителя» и явиться медиумом, транслятором изображаемых событий. В этой связи, как нам кажется, уже в позднем творчестве Достоевский наиболее ясно сформулировал эту раннюю тенденцию в предисловии к повести «Кроткая», где объяснил принципы «фантастического реализма»: «Вот это предположение о записавшем все стенографе... и есть то, что я называю в рассказе фантастическим» [15, с. 6].

С другой стороны, ситуация подглядывания, в силу архетипичности, провоцирует активизацию архаических содержательно-смысловых пластов текста, что одновременно увеличивает присутствие хтонических тенденций. Данное обстоятельство не только объясняет восприятие Достоевского как «жесточкого таланта», но и указывает на генетическую связь создаваемого им мифа о творце с древнейшими космогониями, представляющими процесс рождения мира как саморазрушение творца (миф об Адаме Кадмоне, Тиамат, Пуруше и т.п.). Достоевский постулирует непрременную причастность творца к первохаосу для того, чтобы проявилось творчество, свершился акт рождения, однако это и разрушает творческую личность изнутри, т.е. конструктивная творческая деятельность непременно предполагает и деструктивные тенденции.

Библиографический список

1. Аллахвердов, В.Н. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений / В.Н. Аллахвердов. – СПб., 2001.
2. Брушлинский, А.В. Субъект: мышление, учение, воображение / А.В. Брушлинский. – М. ; Воронеж, 1996.
3. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Ростов н/Д., 1998.
4. Петренко, В.Ф. Основы психосемантики / В.Ф. Петренко. – М., 1997.
5. Пономарев, Я.А. Психология творчества / Я.А. Пономарев. – М., 1976.
6. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – СПб., 1998.
7. Евзлин, М. Космогония и ритуал / М. Евзлин. – М., 1993.
8. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972. – Т. 1.
9. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972. – Т. 2.
10. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1985. – Т. 28, кн. 1.
11. Мифология : большой энциклопедический словарь. – М., 1998.
12. Ветловская, В.Е. Ф.М. Достоевский // Русская литература и фольклор (вт. половина XIX в.) / В.Е. Ветловская. – Л., 1982.
13. Библейская энциклопедия. – М., 1990.
14. Дилакторская, О.Г. Петербургская повесть Достоевского / О.Г. Дилакторская. – СПб., 1999.
15. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1982. – Т. 24.