



© 2021 М.К. Гидини

Пармский Государственный Университет, Парма, Италия

Исповедь и письмо в романе Достоевского «Подросток»

© 2021 Maria Candida Ghidini

Parma University, Parma, Italy

Confession and Writing in Dostoevsky's Novel *The Adolescent*

Информация об авторе: Мария Кандида Гидини, доктор филологических наук, профессор, кафедра гуманитарных и социальных наук и культурных предприятий, Пармский Университет, ул. Сан Микеле, д. 9, 43100 г. Парма, Италия.

<https://orcid.org/0000-0002-0814-9833>

E-mail: mariacandida.ghidini@unipr.it

Аннотация: Статья посвящена анализу специфики исповедальной прозы Достоевского, сосредоточена на романе «Подросток». Достоевского можно определить как сверхисповедального автора, но для него характерно некое подозрение, типична некая недоверчивость по отношению к самому процессу исповеди. В статье ставится задача показать, что этот очевидный парадокс уходит корнями в контекст Нового времени, в котором действует Достоевский, когда религиозная, сакраментальная исповедь уступает место психологической практике утверждения своего «я».

Ключевые слова: Достоевский, Руссо, исповедь, «Подросток».

Для цитирования: *Гидини М.К.* Исповедь и письмо в романе Достоевского «Подросток» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 3 (15). С. 39-52. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-3-39-52>

Information about the author: Maria Candida Ghidini, PhD in Philology, Professor, Department of Humanities, Social Sciences, and Cultural Enterprises, University of Parma, San Michele St. 9, 43100 Parma, Italy.

<https://orcid.org/0000-0002-0814-9833>

Email: mariacandida.ghidini@unipr.it

Abstract: This article analyses the specificity of Dostoevsky's confessional prose, focusing on the novel *The Adolescent*. Dostoevsky can be defined as a super-confessional author, but he is characterized by a certain suspicion, and a certain mistrustfulness towards the very process of confession is typical of him. The article attempts to show that this apparent paradox has its origins in the modern context in which Dostoevsky operates, when religious, sacramental confession gives way to a psychological practice of self-affirmation.

Keywords: Dostoevsky, Rousseau, confession, *The Adolescent*.

For citation: Ghidini, Maria Candida. "Confession and Writing in Dostoevsky's Novel *The Adolescent*". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (15), 2021, pp. 39-52. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-3-39-52>

Многие исследователи, от Леонида Гроссмана [Гроссман, 1925, с. 144-162] и Михаила Бахтина [Бахтин, 1997; Бахтин, 1997/2010, т. 2, с. 32-50], до лауреата Нобелевской премии Джона Максвелла Кутзее [Coetzee, 1985, p. 193-232], уже давно рассуждали об исповедальности прозы Достоевского как с точки зрения ее формы в качестве литературного поджанра, так и с точки зрения ее принципиальной темы, связанной с условиями самовыражения личности и с возможностью для человека вырваться из заколдованного круга собственного «я»¹.

Поэтому я позволю себе вникнуть в тему, которая не является новой, воспользовавшись исследованиями предшественников, задуматься над ней и каким-то образом поставить ее в более широкий контекст истории культуры и Нового времени, также ввиду того, что исповедальный нарратив каким-то образом является максимально близким к нехудожественным текстам самооткрытия я. И это отнюдь неслучайно, как будет показано на примере «Подростка» Достоевского.

Почему такой исповедальный автор проявляет такое острое неудобство при исповеди? Почему Жан-Жак Руссо, автор, символ

¹ Именно об исповедальном повествовании в «Подростке», впрочем, в связи с «Записками из подполья», пишет Наталья Живолупова [Живолупова, 2018]. Ее интерес сосредоточивается в основном на формах повествования от первого лица у зрелого Достоевского как особом способе структурирующего присутствия автора и средстве выражения авторских оценок. У нас фокус несколько иной, на перцепции, со стороны сознания Нового времени, условий самовыражения субъекта. Поэтому мы берем термин «исповедь» в более широком смысле чем просто «Ich-Erzählung» нарратив. Но очень ценным является тонкий анализ Живолуповой того, как в «Подростке» проявление авторской позиции не совпадает с ограниченностью взгляда героя.

искреннего самооткрытия, является для Достоевского постоянным источником пародий²?

Именно в исповеди Мишель Фуко находит генеалогию современного субъекта и модальность его конституирования. Это первоначально обрядная речь, где субъект объявляет вслух правду о себе; самовысказывание о себе, которое, однако, требует присутствия другого человека, хотя бы виртуального, как в практике автобиографического письма, и, между прочим, по этому поводу Фуко как раз приводит пример Достоевского.

Западная культура долго занималась конституированием субъекта, вырабатывая разные методы, «техники себя», ориентированные на открытие истины о себе. Однако, как мы увидим дальше, если в древности цель подобных технологий состояла в расшифровке истины, скрытой в глубине индивида, с приходом Нового времени их цель начинает определяться, скорее, как утверждение «я» в качестве «идеального единства воли и истины». Подобное конституирование субъективности в качестве источника позитивного «я» – это то, что Фуко называет «перманентным антропологизмом западного мышления» [Фуко, 2008, с. 81, 94].

Согласно христианской традиции, исповедь представляла собой проявление акта самосознания, основанного на признании внутренней тайны: «я» уподобляется тексту или книге, которую мы должны расшифровать, «а не тому, что мы должны сконструировать путем совмещения, взаимоналожения воли и истины» [Фуко, 2008, с. 80]. Акт исповеди истекал из тоски по возвращению, тоски по потерянной чистоте и по Раю, в постоянной диалектике внешней и внутренней истин, диалектике Бога и «я» (конечно, это блаженный Августин, который цитирует Евангелие: «qui autem facit veritatem venit ad lucem» (Ин. 3:21)³ [Августин, 2013, с. 140]). Эта герменевтика себя сохраняется и в Новом времени, но без контекста жертвоприношения и самоотречения, подразумеваемого Таинством Исповеди.

² Р.Ф. Миллер [Miller, 1984, p. 86] анализирует особое переплетение привлекательности и отталкивания Руссо для Достоевского и постоянную установку на пародию и полемику с «Исповедью», начинаясь с «Униженных и оскорбленных», где исповедь Валковского уподобляется чисто руссоистскому «греху», эксгибиционизму. Все это вновь появляется и в «Подростке», в эпизоде о неудачном приставании к девушке, где эксплицитно цитируется имя Руссо [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 79] и в подготовительных материалах к роману, где акт исповеди и акт эксгибиционизма вполне уравниваются.

³ «а поступающий по правде идет к свету» (Ин. 3:21).

Современные формы исповеди стремятся скорее к утверждению «я», а не к его преодолению.

Итак, когда исчезает горизонт истины, внутри которого совершается исповедь, понятая преимущественно как отношение, адресат подменяется двойником, человек отражается в зеркале собственного «я» и остается пленником в своем подполье: нет исхода (повторяемое слово у Достоевского, так часто, что хочется писать его с большой буквой) из себя, как нет выхода из самой литературы.

Как уже отмечалось, «Подросток» – это текст с высоким металитературным пафосом: может быть, и потому, что в романе конфронтация с Толстым проявляется яснее, чем где-либо еще, один из узлов произведения – как раз обдумывание природы романа, этого двуликого Януса в концепции Достоевского: с одной стороны, конденсированный и беспощадный анализ социальных отношений, а с другой – глубокое, но и осторожное погружение в тайники я, в сердце человека, то есть в непроницаемую тайну Зла и Добра. Неслучайна такая триумфальная судьба Достоевского в XX веке с его дебатами об искренности романа, особенно во Франции: роман Достоевского движется по краю наглой экстраверсии самых сокровенных тайн («<...> L'inconnu <...> неприлично», – говорит в «Подростке» старый князь [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 32]) и своего рода сдержанности перед лицом табу, которое письмо постоянно предполагает, но не осмеливается сломать, перед которым Достоевский часто использует комическое и юмор. Я позволяю себе использовать слово табу именно в том значении, в котором оно используется в фундаментальной книге Ольги Меерсон [Meerson, 1998]. В ней табу рассматриваются как своего рода сигнал основных идей и ценностей, как строгая система, используемая с гугубо риторической установкой, чтобы не высказать самые важные истины. Понятно, что речь идет о точном и осознанном авторском намерении, которое касается как самого содержания текста, так и приемов, с помощью которых строится текст. Достоевский постоянно размышляет о косвенном письме, о том, чтобы не идти на уступки читателю, («Но я для глупцов не пишу», – утверждает он по поводу критики насчет недостаточно объясненного образа Оли в «Подростке» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 330]). Размышления Меерсон о табу показывают, насколько у Достоевского осуществление истины, ее проявление является мучительным процессом. Более того, создается впечатление, что в его руках художественная литература

в самый момент наивысшего апогея реализма как литературного направления превращается в своего рода бессознательный апофатизм.

Итак, умолчание как риторическая форма выражения у Достоевского является одним из разнообразных антириторических приемов, которые автор в изобилии использует для самых разных целей.

О чем молчит Достоевский? О чем он умалчивает? Что не может быть отражено в литературе? В общем, можно было бы указать на добро и красоту и на тонкую сдержанность, когда говорится о положительном идеале.

Однако, если мы посмотрим на большинство его произведений, начиная с 40-х годов, то увидим, что именно зло скрывается под толстым занавесом недосказанного и сознательной сдержанности.

В «Бедных людях», в «Ёлке и свадьбе», «Преступлении и наказании», «Идиоте», и «Бесах» всегда есть аллюзии, часто туманные, отсылающие к насилию над ребенком: о величайшем грехе, об ужасной бездне зла не может быть речи; это остается за пределами литературы и за пределами слов. Об этом раз и навсегда говорит Евангелие от Марка, которое в какой-то мере сказывается в судьбе Ставрогина: «А кто соблазнит одного из малых сих, верующих в Меня, тому лучше было бы, если бы повесили ему жерновный камень на шею и бросили его в море» (Мк. 9:42).

В январском «Дневнике писателя» 1876 года, рассказывая о своем будущем романе (каким впоследствии станут «Братья Карамазовы»), и возвращаясь к недавно опубликованному «Подростку», пишет Достоевский: «А пока я написал лишь “Подростка” – эту первую пробу моей мысли. <...> Я взял душу безгрешную, но уже загаженную страшною возможностью разврата, раннюю ненавистью за ничтожность и “случайность” свою и тою широкостью, с которою еще целомудренная душа уже допускает сознательно порок в свои мысли, уже лелеет его в сердце своем, любит его еще в стыдливых, но уже дерзких и бурных мечтах своих <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 7-8].

Внутренняя буря подростка – это эхо общего хаоса и разложения, то, что автор называет «большой идеей» этого лабиринтного романа. Его подготовительные материалы полны насилия и ужасов, часто взяты непосредственно из новостей: изнасилования, самоубийства, утопления, издевательства над детьми, сожженные неверные жены, повешенные, шантаж, кражи, дуэли, доносы, ссоры по поводу наследства..., лишь частично смягченные в окончательном варианте.

Хаос, следовательно, – это центральная идея книги, вихрь – это ее ритм: вселенский беспорядок (беспорядок, на самом деле, был одним из названий, задуманных для романа [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 64, 80]), гниение (сколько неприятных запахов на его страницах!) и разложение. Я хотела бы упомянуть, что слово беспорядок повторяется в «Исповеди» Блаженного Августина именно в размышлениях о нравственном зле, своего рода субъективной инверсии соотношения ценностей между низшими и высшими благами. «Неупорядоченная душа» [Августин, 2013, с. 15] переживает последствия *amor disordinatus*, любви, потерявшей свое мерило, любви, извращенно привязанной к себе, *amor sui inordinatus* – корень всей человеческой вины. Это приводит к недостатку бытия в сущности личности, к ее несогласованности с самой собой (сосуществование противоборствующих сил, стремлений), к пустоте, к мимикрии внешности, к маскарадам тщеславия.

В случае нашего романа хаос складывается в форму, только когда писатель находит своего героя и решает дать ему слово напрямую. Выбор повествования от первого лица является проблемным, и он выбран так, чтобы было ясно, что центром является подросток. Потрясающая и умолкающая («много недосказанностей» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 47]) исповедь Аркадия создает иллюзию развивающегося сознания, которое дает мгновенный отчет о нем, даже если он пишет через год после событий и хорошо чувствует диалектику между собственным зрелым сознанием и тогдашним я. Он настаивает на том, чтобы не быть литератором («пишу без слога» Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 47), потому что не ставит себе целью публикацию, не планирует выставлять себя на рынок за деньги: его имплицитный читатель – «лицо фантастическое» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 72], потому что он считает, что пишет только для себя и для самообразования, «именно процессом припоминания и записывания» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 447]. Это, как Достоевский пишет в тетрадях, «Исповедь великого грешника для себя» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 47].

Заметим сразу две вещи:

1. Исповедь, которая не предполагает адресата, невозможна и напрасна (а в конце концов роман, который должен завершиться письмом к учителю доказывает это; таким образом, читатель является не «фантастическим лицом» начала, а необходимым и реальным условием самого письма).

2. Тема памяти, которая в романе огромна. Припоминание и записывание связаны друг с другом. Глагол «припоминать» постоянно повторяется и является основой взаимоотношений Версилова и Подростка. В подготовительных материалах к роману Достоевский записывает: «Но главное всего: воспоминание о Макаре, колоссальная роль» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 353]. Как и у Августина, исповедь начинается тогда с акта памяти, восстанавливающей и упорядочивающей памяти.

Августин производит медитацию на темы памяти, забывчивости и активного проведения памяти о себе и Боге в Книге X своей «Исповеди». Он считает, что исповедь возможна благодаря непрерывной избирательной актуализации содержания памяти. Именно это подросток и делает в романе.

Таким образом, подросток сознательно ставит себя вне искусства, отвергая каждую риторическую фигуру как эстетизм и ложь, которую он называет «красотами» (всегда во множественном числе и в кавычках, чтобы мы не спутали с другим уровнем красоты).

Однако в какой-то момент молодой человек сожалеет, что тем не менее впал в одну из этих искусственных «красот» – «фигуру умолчания» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 65]. Умолчание – тоже риторическая фигура; как я уже сказала, из литературы нет выхода, нет исхода от проклятия листа бумаги.

С Достоевским кружится голова, потому что он возвращает к отвергнутому эстетическому измерению именно тот прием, который он использовал больше всего (умалчивание, неуловимость), чтобы выйти из эстетического измерения как такового.

В «Исповеди» Августин ведет страстную полемику против риторики – а ведь он был прекрасным ритором, воспитанным на Цицероне.

«Подросток» начинается с заявления, настолько программно антиавтобиографического, что сразу приходит на ум знаменитая трилогия Толстого, а также постоянная полемическая мишень Достоевского, Руссо: «Одно знаю наверно: никогда уже более не сяду писать мою автобиографию, даже если проживу до ста лет. Надо быть слишком подло влюбленным в себя, чтобы писать без стыда о самом себе» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 5].

Заметки о процессе записывания и об особенном характере своего исповедания, между стыдом и необходимостью анализировать себя, повторяются на протяжении всей книги. Единственный способ

для героя – это быть как можно более нейтральным, писать, «без участия моего сердца, а вроде как бы *entrefilet* в газетах», особенно когда дело доходит до «окончательной катастрофы» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 322].

Впервые Достоевский с такой точностью фиксирует тему, которая всегда была заложена в его творчестве: таинственную пульсацию письма, его движение раскрытия и маскировки, экстравертность и интровертность; письма, которое укрывает и раскрывает нечто очень глубокое и постыдное, всегда между ложью и стыдливостью, всегда неуверенный в своей правоте: «Может, я очень худо сделал, что сел писать: внутри безмерно больше остается, чем то, что выходит в словах. Ваша мысль, хотя бы и дурная, пока при вас, – всегда глубже, а на словах – смешнее и бесчестнее. Версилов мне сказал, что совсем обратное тому бывает только у скверных людей. Те только лгут, им легко; а я стараюсь писать всю правду: это ужасно трудно!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 35-36].

Письмо здесь является максимально сдержанной исповедью: исповедью, которую в записных тетрадах Достоевскому хотелось бы видеть неловкой, хотелось оторвать от всякой риторики и сделать подобной перу пушкинского Ивана Петровича Белкина. Уже в «Униженных и оскорбленных» Белкин фигурировал своего рода прототипом «неудавшегося литератора», другого Ивана Петровича, от лица которого ведется повествование, но там он же являлся более функцией письма, посредником между автором и его сюжетом; как в свое время отмечал уже Николай Добролюбов, там не раскрывалось «внутреннее состояние» рассказчика [Живолупова, 2018, с. 37]. Критик жалуется на недостаток таланта у Достоевского, а именно – на неспособность вести форму убедительной исповеди как представления «в живом подлинном рассказе самого оскорбленного человека», то есть и он особо подчеркивает этот структурно значимый элемент, неспособность построить «художественное целое» [Добролюбов, 1980, с. 353].

В «Подростке», наоборот, Пушкин воспринимается отправной точкой, в том числе, и для лаконичности повествователя: в «Повестях Белкина», Достоевский поражен не формой повествования, не событиями, там рассказанными, а застенчивым и *почти* отсутствующим рассказчиком [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 48]; следовательно, весь сюжет, вся литература в целом – это только способ добраться до ускользающего «я»; содержание повествования состоит из его неуловимости.

В записных тетрадах к «Подростку» читаем: «ВАЖНОЕ РАЗРЕШЕНИЕ ЗАДАЧИ. Писать от себя. Начать словом: Я» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 47]. Таким и будет роман в окончательной версии: после краткого введения, написанного почти вопреки самому себе, где в любом случае «я» повторяется четыре раза, второй абзац, фактическое начало повествования, состоит из круга, который начинается с «я» и доходит до «я». В его восемнадцати строках мы имеем одиннадцать навязчиво повторяющихся «я», многие из которых написаны большими буквами (не считая притяжательных местоимений и прилагательных от первого лица): «Я начинаю, то есть я хотел бы начать, мои записки с девятнадцатого сентября прошлого года, то есть ровно с того дня, когда я в первый раз встретил...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 6].

С другой стороны, первое лицо сознательно ограничивает всеведение, ограничивает анализ других персонажей и их истинных внутренних мотиваций, так что читатель (реальный, т.е. мы) чаще всего отвлекается от сути дела из-за самой парциальной точки зрения рассказчика, и втягивается в водоворот ощущений и догадок, часто неправильных, подростка, который зачастую единственный не понимает, как обстоят дела. Повествование кажется частью поиска, который переходит от миража к миражу, подобно Петербургу, испаряющемуся в грезах Аркадия вместе с окутывающим его туманом, фигурой европейстской иллюзии современной русской истории.

У Аркадия идея бьется внутри, как сердце, это представление пульсирующего, а точнее, «импульсного», измерения мысли для Достоевского. Но, на самом деле, в этом романе идея-Ротшильд не стоит в центре, это почти ширма, и Аркадий осознает это, так как в конце он признает, что его «идея – это угол», это поиск уединения, в котором «я» напрасно ищет себя, замкнутое в пределе, положительном и отрицательном одновременно, своей собственной стыдливости. Доказательством этого является то, что при каждой реальной встрече (новорожденная Ариночка, его отец и Катерина Николаевна) идея исчезает или, по крайней мере, временно отступает.

Эпизод с девушкой (как уже замечено, по образцу «Исповеди» Руссо) проясняет природу (и опасность) подростковой идеи. Девушка, к которой он и его друг приставали, реагирует и оскорбляет их, глядя им прямо в глаза: таким образом она превращается из объекта желания в личность и заставляет его одуматься, вызывая

слезы стыда. Здесь, Аркадию представляется наглядным образом вся аморальность его идеи: раньше ему не было стыдно, потому что у него была эта идея. Нравственное чувство, следовательно, это глубоко укоренившееся чувство (слезы, чувство стыда), оно пробуждается отношениями с другим (после встречи с девушкой сразу вспоминается его мать), а не идеей: это лежащая в основе личности динамичная структура, проецируемая извне, к которой одержимый собой Аркадий из угла не готов.

На самом деле, его интровертность не исключает поиска открытости, это стадия, а не приговор, как это было для героя подполья. Исповедь вытекает вместе с письмом, как поток, из внезапного импульса, как видно из *начальных строк* романа: «Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще <...> Если я вдруг вздумал записать слово в слово <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 5]; это написано только для себя, но в конце концов мальчик просит своего старого наставника читать рукопись, потому что она *должна* быть прочитана. Таким образом, читатель является не «фантастическим лицом» начала, а необходимым и реальным условием самого письма.

Таким образом, в романе все исповедуются, как обычно, смешивая правду и ложь. Лермонтов уже писал о Руссо, что искреннее признание невозможно [Лермонтов, 1958, т. 4, с. 55], и Достоевский не раз повторит это в своих письмах, в частности, когда выражает свою неприязнь к мадам де Севинье, или в своих размышлениях о «Дневнике писателя», который не может быть настоящим дневником: «<...> я еще не успел уяснить себе форму “Дневника”, да и не знаю, налажу ли это когда-нибудь, так что “Дневник” хотя и два года, например, будет продолжаться, а всё будет вещью неудавшеюся <...>. С другой стороны, я слишком наивно думал, что это будет настоящий дневник. Настоящий дневник почти невозможен, а только показной, для публики»⁴ [Достоевский, 1972–1990, т. 29, с. 78].

Так, в сущности, Аркадий может сказать о своей сводной сестре Анне Андреевне, холодной девушке с монашеским спокойствием: «<...> я чувствовал, что она лжет (хоть и искренно, потому что лгать можно и искренно) <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 340], продолжая любить ее.

⁴ Это письмо от 9-ого апреля 1876 г. к Х.Д. Алчевской.

Роман-исповедь содержит, таким образом, бесчисленное множество исповедей, иногда просто пародий на Руссо, иногда гораздо более глубоких, открывающих то, что скрыто в сознании: это случай, например, сна Аркадия о «душе паука», который ему открывает жажду власти, денег и секса (для этого и предназначен документ), в то время как его дневная сторона не может понять, откуда взялась вся эта грязь. Желание (а Достоевский выделяет это курсивом) давно проникло в сердце, но «ум еще не осмелился сознательно изобразить нечто подобное». Во сне, однако, именно душа представляла и обнажала то, что было в сердце, с абсолютной точностью, в полной картине и ... «в пророческой форме». Сон с откровением о душе паука «является одним из самых странных приключений в моей жизни» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 306–307].

Для Аркадия другие, и, особенно, Версилов – загадка, в то время как его самого читает, как открытую книгу, отец, который проникает в него и видит правду в его лице. Молодой человек чувствует себя угаданным, у него такое чувство, что Версилов знает все, как будто всегда стоял за дверью (угол, оболочка не так уж абсолютны, видимо). И это неплохое чувство, если, в процессе своей ему «исповеди», Аркадий отмечает, что Версилов «выслушивал нежно, как женщина» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 223].

Версилов, с другой стороны, первый, кто удивляется и беспокоится сам о себе: «Я тогда мельком увидел себя в зеркале и забыть не могу» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 107]. Аркадий тоже не делает ничего, кроме как смотрит в зеркала: «<...> я же все ходил по всем пустым комнатам и смотрел на себя во все зеркала» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 93], притом характерно, что автор никак не описывает его наружность. Зеркало – это парадоксальный/оксиморфический случай самоанализа, потому что этот самоанализ начинается с внешней точки зрения, а здесь облик все-таки ускользает.

Таким образом, всепроникающий мотив зеркала приводит нас к Святому Павлу и Августину и завершает общее размышление об исповеди и современности у Достоевского.

Интересно также замечание Фуко, которое особенно ценно для понимания динамики исповеди у Достоевского: изначально ритуальность подобной исповедальной речи, будь то в церквях для искупления грехов или в судах для осуждения виновных, подразумевала некое отношение силы и власти: «Мне кажется, что при анализе генеалогии субъекта в западной цивилизации необходимо учитывать

не только техники господства, но и техники себя. Или лучше сказать так: необходимо учитывать взаимодействие между этими двумя типами техник – техниками подчинения и техниками себя. Нужно учитывать те точки, в которых техники господства одних индивидов над другими встраиваются в процессы воздействия индивидов на самих себя. И наоборот, следует учитывать те точки, в которых техники себя интегрируются в структуры принуждения или господства» [Фуко, 2008, с. 72]. Эта особенность исповедального процесса отчетливо видна в нашем романе и явно присутствует в «Исповеди» Руссо, который представляет, инсценирует становление и утверждение своего я, часто вопреки и в ущерб другим.

В уже процитированной десятой главе своей «Исповеди» Августин использовал образ зеркала, появляющийся у святого Павла, чтобы намекнуть на непрозрачность человека для самого себя, потому что «есть, однако, в человеке нечто, чего не знает сам дух человеческий, живущий в человеке, ты же, Господи, создавший его, знаешь всё, что в нем <...>. Итак, я исповедуюсь и в том, что о себе знаю; исповедуюсь и в том, чего о себе не знаю, ибо то, что я о себе знаю, я знаю, озаренный Твоим светом, а то, чего о себе не знаю, я не буду знать до тех пор, пока “потемки мои” не станут “как полдень” пред лицом Твоим» [Августин 2013, с. 143].

Здесь видно, что правда о «я» в конечном итоге остается недоступной для самоанализа. Так объясняет Августин: «Ум [но латинское слово – *animus*, больше чем ум, – М.К.Г.] тесен, чтобы овладеть собой же. Где же находится то свое, чего он не вмещает? Ужели вне его, а не в нем самом? Каким же образом он не вмещает этого? Великое изумление всё это вызывает во мне, оцепенение охватывает меня» [Августин 2013, с. 147].

В эпоху Нового времени все идет по-другому. Уже Мишель де Монтень сузил человеческий «*domus animae*» (дом души), по Августину, вместилище истины, превратив его в «*arrièreboutique*» (заднюю комнату), где человек находит свободу в своем одиночестве и отрешении [Montaigne, 2007, с. 245], но в «Confessions» Руссо полностью доверяет прозрачности своего «Я» самому себе, *intus et in cute* (как гордо утверждает надпись на его «Исповеди»): «Я принимаю дело беспремерное, которое не найдет подражателя. Я хочу показать своим собратьям одного человека во всей правде его природы, – и этим человеком буду я. Я один. Я знаю свое сердце и знаю людей» [Руссо, 1961, т. 3, с. 242]. Самосознание, таким

образом, – это данность, а искренность – это лишь вопрос воли. Кроме того, исповедь отделяется от истины и неизбежно становится повествованием о себе.

Подводя итоги, можем сказать, что парадокс состоит в том, что Достоевского можно, безусловно, определить как сверхисповедального автора, но для него характерно некое подозрение, типична некая недоверчивость по отношению к самому процессу исповеди.

Загадочность исповедального процесса в его романах возникает из особенного положения Достоевского в истории культуры: положение автора своего времени, автора Нового времени, тоскующего по «старой истине», находящегося между Руссо и Августином, можно бы было сказать.

Список литературы

1. Августин, 2013 – *Августин Блаженный*. Исповедь. СПб.: Наука, 2013. 373 с.
2. Бахтин, 1997–2010 – *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 1997–2010.
3. Гроссман, 1925 – *Гроссман Л.П.* Поэтика Достоевского. М.: ГАХН, 1925. 188 с.
4. Добролюбов, 1980 – *Добролюбов Н.А.* Избр. ст. М.: Современник, 1980. 444 с.
5. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
6. Живолупова, 2018 – *Живолупова Н.В.* Проблема авторской позиции в исповедальном повествовании Достоевского 60–70х гг. («Записки из подполья», «Подросток»). Нижний Новгород: Дятловы горы, 2018. 232 с.
7. Лермонтов, 1958 – *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени // Собр. соч.: в 4 т. М.: Академия наук СССР, 1958. Т. IV. С. 7-158.
8. Руссо, 1961 – *Руссо Ж-Ж.* Избр. соч.: в 3 т. М.: Гослитиздат, 1961.
9. Фуко, 2008 – *Фуко М.* О начале герменевтики себя // Логос. 2008. Т. 65. № 2. С. 65-95.
10. Coetzee, 1985 – *Coetzee J.M.* Confession and Double Thoughts. Tolstoj. Rousseau. Dostoevsky // Comparative Literature. 1985. Т. 37, № 3. С. 193-232.
11. Meerson, 1998 – *Meerson O.* Dostoevsky's Taboos. Dresden: Dresden University Press, 1998. 232 p.
12. Miller, 1984 – *Miller R.F.* Dostoevsky and Rousseau: The Morality of Confession Reconsidered // Dostoevsky. New Perspectives / ed. by R.L. Jackson. N.J.: Prentice-Hall, 1984. Pp. 82-98.
13. Montaigne, 2007 – *Montaigne M.* Essais. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007. 1975 p.

References

1. Avgustin Blazhennyi. *Ispoved'* [Confessions]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2013. 373 p. (In Russ.)
2. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii v 7 tomakh* [Complete Works in 7 vols]. Moscow, Russkie slovari Publ., 1997–2010. (In Russ.)
3. Grossman, L.P. *Poetika Dostoevskogo* [Dostoevsky's Poetics]. Moscow, GAKhN Publ., 1925. 188 p. (In Russ.)
4. Dobroliubov, N.A. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Moscow, Sovremennik Publ., 1980. 444 p. (In Russ.)
5. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
6. Zhivolupova, N.V. *Problema avtorskoi pozitsii v ispovedal'nom povestvovanii Dostoevskogo 60-70kh gg.* ("Zapiski iz podpol'ia", "Podrostok") [The Problem of the Author's Position in Dostoevsky's Confessional Writing in 1980s-1870s (Notes From the Underground; The Adolescent)]. Nizhnyi Novgorod, Diatlovy gory Publ., 2018. 232 p. (In Russ.)
7. Lermontov, M.Iu. "Geroi nashego vremeni" ["An Hero of Our Times"]. *Sobranie sochinenii: v 4 tomakh* [Collected Works: in 4 vols], vol. 4, Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1958, pp. 7-158. (In Russ.)
8. Russo, Zh-Zh. *Izbrannye sochineniia: v 3 tomakh* [Selected Works: in 3 vols]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1962.
9. Fuko, M. "O nachale germenevтики sebia" ["About the Beginning of a Hermeneutic of the Self"]. *Logos*, vol. 65, no. 2, 2008, pp. 65-95. (In Russ.)
10. Coetzee, J.M. "Confession and Double Thoughts. Tolstoj. Rousseau. Dostoevsky". *Comparative Literature*, vol. 37, no. 3, 1985, pp. 193-232. (In English)
11. Meerson, O. *Dostoevsky's Taboos*. Dresden, Dresden University Press, 1998. 232 p. (In English)
12. Miller, R.F. "Dostoevsky and Rousseau: The Morality of Confession Reconsidered". *Dostoevsky. New Perspectives*, ed. by R.L. Jackson, Prentice-Hall, 1984, pp. 82-98. (In English)
13. Montaigne, M. *Essais*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007. 1975 p. (In French)

Статья поступила в редакцию 15.03.2021
Одобрена после рецензирования 12.04.2021
Принята к публикации 15.06.2021
Дата публикации: 25.09.2021

The article was submitted 15 Mar. 2021
Approved after reviewing 12 Apr. 2021
Accepted for publication 15 June 2021
Date of publication: 25 Sep. 2021