

*А. Н. ИСАКОВ*

ДОСТОЕВСКИЙ И ЛАКАН.  
АНАЛИЗ ТЕКСТА «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»

На рубеже XVIII–XIX вв. в европейской художественной ментальности происходит принципиальный сдвиг. Реальность как таковая перестает быть предметом рефлексии, в центре интереса искусства оказывается самоценная личность с ее неповторимостью и уникальностью [см.: Бройтман 2004, 221–222]. Этот сдвиг находит адекватное философское отображение в классической кантовской философии субъективности, где истина и красота становятся субъективными категориями. В XIX в. субъективная поэтика проходит определенную эволюцию, результатом которой становится новое расширенное понимание человеческой личности, — теперь это не кантовский автономный субъект, не изолированное «я», а «изначально нерасчленимая intersубъектная целостность» [ibid., 253] «я» и «другого» (Я / Другой), то, что М. М. Бахтин назвал феноменом «дипластии» или принципом «автономной причастности» [Бахтин 2003, 282], которые, по его мнению, составляют суть «последней смысловой позиции личности» [Бахтин 1972, 72]. Этот смыслообразующий исток, в свою очередь, является главным художественным открытием литературы конца XIX в., и в завершённой форме впервые представлен в творчестве Ф. М. Достоевского, а более конкретно, в тексте его романа «Преступление и наказание».

С нашей точки зрения, анализ неклассической intersубъектной поэтики Достоевского предполагает использование достаточно развитой концепции бессознательного, в качестве которой мы предлагаем теорию децентрированного субъекта Ж. Лакана, наиболее выдающегося теоретика бессознательного после З. Фрейда. Указанная теория Ж. Лакана оказала большое влияние на современную философию, в частности, на творчество таких авторов, как Ж. Деррида, А. Бадью, С. Жижек.

Выделим теперь наиболее существенные элементы этой теории, которые мы будем использовать в анализе.

1. В работе (докладе) «Функция и поле речи и языка в психоанализе» Лакан предлагает различать речь пустую, когнитивно ориентированную на передачу информации, «когда субъект производит впечатление говорящего о ком-то другом» [Лакан 1995, 24], чье желание он не способен усвоить, и речь полную, мотивированную и структурированную инвестициями бессознательного. Художественный текст, реализующий принцип интересубъектной поэтики, безусловно имеет смысл рассматривать в качестве примера полной речи, за которой стоит некоторая ускользающая от авторского сознания текстопорождающая структура, организующая текст независимо от его смыслового единства.

2. В работе «Субъверсия (ниспровержение) субъекта...» Лакан обосновывает свой главный тезис, а именно, что субъект — это тот, кто производит значение, но только в силу того, что он производит желание [см.: Лакан 1997а]. Иначе говоря, субъект вначале должен стать событием в измерении «реального», присвоив себе некоторую его часть, так называемое маленькое «а», и только затем ретроактивно наделить смыслом означаемое (s), замещающее это «а» в «символическом» измерении.

3. В целом, основной алгоритм ретроактивного смыслообразования, по Лакану, формула метафоры, выглядит следующим образом:  $[\mathcal{S}/S] \times [\mathcal{S}/a] = S/s(a)$  [Лакан 1997б, 110]<sup>1</sup>. Первый множитель в ней представляет собой «символическое», т. е. сам художественный текст, структурно организованный некоторой инвестицией бессознательного или, по Лакану, отсутствующим означаемым ( $\mathcal{S}$ ). Второй множитель представляет собой структуру фантазма, посредством которого сам субъект выступает «точкой совпадения символического с реальным» [Лакан 1997а, 152]. В результате произведения множителей мы имеем дело с ретроактивным наделением текста смыслом, в значительной степени независимым от исходной смысловой интенции автора.

Рассмотрим теперь в качестве показательного примера аналитики художественного текста, построенного на принципах интересубъектной поэтики, три последовательные интерпретации классического текста Достоевского.

---

<sup>1</sup> Статья «О вопросе, предворяющем любой возможный подход к лечению психоза» появилась в 1958 г. Формула метафоры, опубликованная в ней, воспроизводит с модификациями формулу, предложенную Лаканом в ходе семинара «Образования бессознательного» 1957–1958 г. [Лакан 2002, 555]. Мы также внесли в этот второй вариант формулы поправки, сообразуясь с позднейшими использовавшимися Лаканом вариантами символической записи понятий его теории бессознательного.

А именно: идеологическую, психоаналитическую и структурно-символическую (под последней мы как раз и будем понимать анализ, основанный на концепции бессознательного 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» [Достоевский 1973а, 321.18]<sup>2</sup>. 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.

Философская подоплека вопроса состоит в следующем. Моральная воля есть учредительное действие, объединяющее свободных и разумных деятелей. В то же время властная воля, мыслимая в контексте отношений господства и подчинения, представляет собой мотив эгоцентрического поведения, которое ничего не учреждает, но, тем не менее, упорядочивает человеческие отношения. Говоря более эмоционально, спонтанность эгоцентрического действия является только видимостью, на самом деле всякое человеческое действие организовано. И в основе этой организации лежит не общность убеждения, а как бы некое чудо: необъяснимый факт подчинения одной свободной воли другой. Этот факт, иначе говоря, чистый феномен воли нельзя вывести из природной

---

<sup>2</sup> Все ссылки на текст романа «Преступление и наказание» даются по Полному академическому изданию сочинений Достоевского в 30 томах с указанием страниц и строк.

жизни человека, в противном случае он не будет событием свободной воли, но его нельзя и объяснить исходя из того взаимопризнания людей, которое лежит в основе морали. Остается только указать на него в качестве исходной данности и выразить свое искреннее удивление, что и делает Гегель, а вслед за ним Штирнер и Ницше, в этот же ряд попадает и молодой герой «Преступления и наказания», у которого однажды «мысль выдумалась» [ibid., 321.19].

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 браться 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. Причем 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 завершенную 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 Ставрогина — 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 ни разу не подумал, что настоящий «Наполеон» послал бы убивать другого. Отсюда следует простой вывод: идеология романа, взятая абстрактно, как философское мировоззрение ницшеанского толка, вполне легитимна, в ней нет необходимой связи с преступлением Раскольникова. Но такая связь возникает в романе на психологическом уровне, составляя суть личного мифа героя, того, что Достоевский называл тайной и последним основанием подпольного сознания. Так, в черновом варианте предисловия к «Подростку» он замечает: «Что может поддержать исправляющихся? Награда, вера? Награды — не от кого, веры — не в кого! Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). Тайна» [Достоевский 1976, 329]. Как уже отмечалось исследователями, «Весь этот комплекс тайн и составил, своего рода философскую и художественную

“бездну”, психологическую “преисподнюю” романного мира “Преступления и наказания”» [Лодзинский 1992, 64].

### ПСИХОΑΝΑΛΙΤΙΚΗ ΒΕΡΣΙΑ

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» [Достоевский 1973а, 396.19], 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<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Слово «отец» и производные от него формы употребляются в тексте романа 60 раз. 21 употребление относится к отцу Раскольникова, включая все случаи имени

В конструкции романа имеет место значимое структурное подобие двух «несчастных семейств»: Раскольниковых и Мармеладовых. В семействе Мармеладовых был «старший папаша» [ibid., 147.10] — 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» [ibid., 16.3–4]. Именно историю об этом несчастном и его семье внимательно выслушивает обычно нелюдимый Раскольников. Исходя из идеи тотальности художественного текста, согласно которой все внутренние истории соотношены 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.

1. Раскольников никогда не считает денег (за исключением одного случая, когда все его состояние оказывается меньше 30 копеек). Раскольников не знает, чем вызывает удивление на суде, какую сумму он получил в результате своего преступления. При первом визите к Мармеладовым он «загреб сколько пришлось» [ibid., 25.1] из кармана, при втором он, также не считая, отдает все деньги, которые были при нем.

2. В романе есть эпизод, когда Раскольников с болезненным упоением рассказывает, как бы он считал деньги, полученные взамен фальшивого пяти тысячного билета, т. е. полученные незаконным, преступным образом.

---

прилагательного, причем с единственной предметной коннотацией — «отцовские часы» — последняя вещь, которая осталась в память об отце. Посредством своего преступления Раскольников избавляется от этой овеществленной памяти: он отдает часы в залог Алене Ивановне, а после ее смерти они остаются в полиции. Из действующих персонажей романа только двое так или иначе наделяются «отцовством»: Мармеладов (14 раз) и Свидригайлов (4 раза). Важно, что в обоих случаях речь идет о «плохих отцах», как говорит Свидригайлов: «Да и какой я отец!» [Достоевский 1973а, 222.43]. Обоим персонажам около пятидесяти (возраст смерти отца Достоевского); оба погибают в романе, причем в одном случае это очевидное самоубийство, а в другом весьма вероятное; обе смерти вызывают у Раскольникова сильное чувство вины и желание действия. Кроме того, единственный раз в тексте «отец» употребляется в неявной форме, в прямой речи Свидригайлова: «Я люблю клоаки именно с грязНОТЦОЙ...» [ibid., 370.35], в данном случае образ «грязного отца» становится «буквально» осязаемым.

3. Планируя ограбление, как единственное преступление в своей жизни, Раскольников рассчитывает получить 3 тысячи рублей. У Алены Ивановны, как выясняется на следствии, действительно была такая сумма. Более того, Раскольников знает, где процентщица хранит свои деньги — в верхнем ящике комода. Но в процессе акции Раскольников «обдергивается», в самый последний момент он начинает искать укладку под кроватью. В итоге он получает сумму значительно меньшую, не более 400–500 рублей.

4. Первое, что приходит в голову Раскольникову на следующий день после преступления, это все выбросить — «Поскорей, поскорей, и все выбросить» [ibid., 84.36], только техническая сложность процедуры останавливает его. В конечном счете, Раскольников прячет деньги в общественном отхожем месте: глухой двор со специальным желобом вдоль стены и характерной надписью над ним. Учитывая непредумышленное, спонтанное движение Раскольникова в поисках подходящего места, и отмеченную автором июльскую вонь в Петербурге, можно сказать, герой в своих поисках неосознанно ориентируется на запахи нечистот, что весьма показательно с точки зрения фрейдовской концепции символических замещений.

5. Раскольников живет за счет «отцовских» денег, т. е. денег либо из пенсии отца, которые ему пересылает мать, либо полученных в залог серебряных часов отца. До преступления в романе есть эпизод, когда Раскольников отказывается признавать эти деньги своими: «И как я смел отдать эти двадцать копеек. Разве они мои?» [ibid., 42.47–48]. После же преступления Раскольников с горячностью настаивает на своем праве собственности в отношении «отцовских» денег: «...эти деньги мои, мои собственные, настоящие мои» [ibid., 317.27–28].

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<sup>4</sup>. Теперь Раскольников хочет повторить преступление отца, но не с позиции загнанного в угол человека, а как ответственный член общества. Тем самым герой стремится задним

<sup>4</sup> Обратим внимание, что Свидригайлов так же восемь лет назад попадает в тюрьму из-за денег, восемь лет каторги получает по суду и сам Раскольников.

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: «А старушонку эту черт убил, а не я...» [ibid., 322.29–30]. 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!» [ibid., 38.11–12], — второй раз мать присваивает ему этот титул во время их последней встречи — «Родя, милый мой, первенец ты мой...» [ibid., 398.4], — как не трудно 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, т. е., видимо, еще до его рождения, которого он «совсем не знал и не мог помнить» [ibid., 46.32]<sup>5</sup>. 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

<sup>5</sup> Когда семья рассталась, Дуне было 19 лет, они не виделись три года (или два с половиной). Сейчас Раскольникову 23, Дуне 22 года. Но даже если предположить, что мать права, Раскольников, признавая себя первенцем, бессознательно вынужден отождествлять себя с братом, которого он не видел и не мог (?) знать.



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...» [ibid., 146.43–44], во втором — Леной: «Леня знает “Хуторок”...» [ibid., 330.18]. 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» Раскольникова, — 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 [ibid., 46.30–35].

Как значимая часть личного мифа Раскольникова, брат в этом предложении и единственный раз в тексте романа предъясняется через описание *МАЛЕНЬКАЯ МОГИЛКА*, которое содержит в себе детское мужское имя ЛЕНЬКА, кроме того, прилагательное «маленькая» 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 *Лиды-Лены* 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: *Лизы-Алены*. 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 V главе I части. Весь этот небольшой фрагмент текста (всего 1604 слова, менее 1% от всего объема романа), из которого мы 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 встречи на Сенной, когда из случайно услышанного им разговора Лизаветы и супружеской четы торговцев Раскольников узнает, что на следующий день после семи той не будет дома. 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» [ibid., 52.14–16]. В тексте повторное решение Раскольникова мотивируется тем, что он случайно узнал время, когда жертва останется дома одна, — вечером в начале седьмого. Однако следующий день герой проводит в полусне и окончательно просыпается, когда «— Семей час давно!» [ibid., 57.27], 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. Оба эпизода романа свидетельствуют, что воображаемое героя подчинено бессознательной структуре, которая комбинирует элементы сновидения, так же, как и события в реальной жизни персонажа, в тексте же действия данной структуры представлены через анаграмматические формы, производные от имени *Л-Е-О-Н-И-Д*.

С нашей точки зрения, дело в следующем: герой, активизируя свой фантазм «первенца», — дар большого Другого, бессознательно идентифицирует себя с «подлинным» первенцем: шестимесячным мальчиком в маленькой могилке. Это то реальное или лакановское маленькое «а», которое стоит за символическим бытием Раскольникова. Во-первых, он действительно пытается быть достойным первородства, что одновременно означает быть достойным имени отца. Поскольку «имя отца» оказывается «с грязнотцой», герой сначала заменяет его на Наполеона, чтобы затем снова вернуть во всей чистоте и незапятнанности, ведь первородство Наполеона связано не с генеалогическим деревом, но с правом закона, который волит во всякой властной воле. Во-вторых, нетрудно заметить, что уже сам выбор замещающего имени (объекта «а») подчинен «имени брата», что, в свою очередь, указывает на утрату контроля над своей активностью; порвав с «именем отца», она уже не возвращается к нему

через метафорические замещения, а непосредственно и прямо символизирует пассивность «меньшого брата в маленькой могилке». В тексте романа первому ряду действий героя соответствуют анаграмматические производные основной структуры: *Напо-ЛЕОН* и *Ро-ДИОН*, (имя героя представляет собой анаграмму «имени отца» и «имени брата»)⁶, второму — имена убиенных сестер: *ЛИ-з-А / А-ЛЕН-а*.

Формула «мальчик шести месяцев мертвенький» повторяется в авторском варианте романе еще раз в отношении нерожденного ребенка Лизаветы.

- ...А ребеночек-то, что нашли, был его (Зосимова. — А. И.), лекарев.
- Какой ребенок?
- А ведь ее ж потрошили. На шестом месяце была. Мальчик. Мертвенький [Достоевский 1973б, 71].

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» Лизаветы⁷, и не совсем ясная негативная оценка лекаря Зосимова⁸. «На шестом месяце... Мальчик. Мертвенький», — это буквальное описание «меньшого брата», только могилка заменена материнской утробой. Есть веский резон считать, что смерть неродив-

⁶ В тексте есть эпизод, где данная конструкция имени героя особо подчеркивается. В сцене явки с повинной поручик Порох затрудняется в произнесении отчества Раскольниковова: «... И неужели вы могли предположить, что я забыл! Вы уж, пожалуйста, меня не считайте за такого... Родион Ро... Ро... Родионыч, так, кажется?» [Достоевский 1973а, 407.5–7].

⁷ «Была же Лизавета мещанка, а не чиновница, девица, и собой ужасно нескладная, росту замечательно высокого, с длинными, как будто вывернутыми ножищами, всегда в стоптанных козловых башмачках, и держала себя чистоплотно. Главное же, чему удивлялся и смеялся студент, было то, что Лизавета поминутно была беременна...» [ibid., 53.46–54.3].

⁸ Приведем характеристику Разумихина: «— Слушай, — сказал он Зосимову, — ты малый славный, но ты, кроме всех твоих скверных качеств, еще и потаскун, это я знаю, да еще из грязных. Ты нервная, слабая дрянь, ты блажной, ты зажил и ни в чем себе отказать не можешь, — а это уж я называю грязью, потому что прямо доводит до грязи. Ты до того себя разнежил, что, признаюсь, я всего менее понимаю, как ты можешь быть при всем этом хорошим и даже самоотверженным лекарем. На перине спит (доктор-то!), а по ночам встает для больного! Года через три ты уж не будешь вставать для больного...» [ibid., 160.6–14]. В авторском варианте романа эти подозрения венчаются слухами о том, что Зосимов отец ребенка, которым была беременна Лизавета.

шегося ребенка и была идеальной целью Раскольникова. Беременность Лизаветы позволяет Раскольникову спроецировать на нее бессознательный образ своего тела, 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? Иначе говоря, как можно свободным образом признать власть бессознательного, т. е. свою несвободу? Как мы полагаем, признание героя является осуществлением той же бессознательной структуры — «имени брата», — и поэтому в тексте романа оно символически аналогично преступлению.

Структура *Л-Е-О-Н-И-Д*, как мы уже отмечали, представлена в тексте некоторым рядом производных анаграмматических конструкций. Данные конструкции в силу своей уникальной связи с текстовой целостностью приобретают специфическую знаковую экспрессивность, что в свою очередь производит эффект собой убедительности текста поверх возможных смысловых коннотаций. И это является, по нашему мнению, достаточно очевидной особенностью «Преступления и наказания» как художественного произведения, во всяком случае, не в одной философии тут дело. Рассмотрим два таких знаковых конструкта: *бледн\** с различными окончаниями и *маленк\**.

Различные упоминания *бледности* встречаются в романе 90 раз, из них 42 раза *бледность* используется для характеристики главного героя, вообще нужно подчеркнуть, что это его наиболее устойчивый признак (кроме того, он еще *болен* — 18 раз из 21 упоминания этой характеристики в тексте). Помимо Раскольникова в романе *бледнеют* и другие персонажи: Соня (14 раз), Дуня (10 раз), Лужин (6 раз), Екатерина Ивановна (4 раза), Свидригайлов (3 раза), и т. д. по убывающей. Как мы видим, с главным героем здесь никто сравниться не может. Обратим также внимание, что *бледность* героя объединяет

наиболее значимые эпизоды, — так, ей посвящен последний предсмертный вопрос Алены Ивановны: «Да чтой-то вы какой бледный?...» [Достоевский 1973а, 62.36], с другой стороны, и свое признание в убийстве Раскольников совершает «с побледневшими губами» [ibid., 409.41]. Особый интерес представляет интенсивное *побледнение* героя в сцене первого сознательного признания Соне в IV главе V части. Раскольников вначале «бледно улыбается» [ibid., 314.4], затем «вдруг бледнеет» [ibid., 314.13–14], потом лицо его становится «мертвенно-бледным» [ibid., 314.25], и после достижения этого, казалось бы, предельного состояния, пытается еще раз *побледнеть*, но это у него получается как-то не очень: «бледно и бессильно» [ibid., 314.41]. Параллельно с героем также интенсивно бледнеет Соня, лицо которой «становилось все бледнее и бледнее» [ibid., 315.4–5]. В данном небольшом эпизоде имеет место очевидный перебор *бледности*, явно нарушающий стилистическую норму, однако текст в указанном фрагменте не производит впечатления ущербности, скорее, наоборот, это одна из наиболее сильных по внутренней экспрессии сцен романа. Остается только понять природу этой экспрессивности. Мы изложили выше, во всяком случае, одну из правдоподобных гипотез на этот счет.

Форма *маленк\** с различными окончаниями употребляется в романе 70 раз, характеризуя, во-первых, различные вещи: столики, дверь, подушку, косынку, ключики, пистолет Свидригайлова и проч.; во-вторых, части пространства: различные щели, проемы, почти все комнаты, номера, клетушки и коморки, в которых живут персонажи; в-третьих, части тела и фрагменты внешнего облика: тело, фигура, голова, лицо, нос, глаза, морщинки у глаз, локоны и т. п. Но наиболее часто (24 раза) через производные от указанной формы прилагательные определяют возрастные характеристики. В свою очередь, среди последних наиболее устойчивым словосочетанием является «маленькие дети» (8 раз). Из этих восьми случаев три, имеющие переносное значение: «...как маленькие дети», объединяют в одном поле подобий Лизавету, Соню и Раскольникова, — как таковая данная формула, с нашей точки зрения, представляет особый интерес. В первый раз она употребляется в отношении Лизаветы в сцене убийства [ibid., 65.12–13], потом скрепляет подобие образов Сони и Лизаветы в эпизоде признания Раскольникова Соне [ibid., 315.34], и, наконец, относится к самому Раскольникову в описании допроса у Порфирия Петровича [ibid., 349.16–17]. В первых двух случаях указанное выражение относится к «детскому» жесту левой руки, которым Лизавета пытается заслониться от топора

убийцы, а Соня от его слов<sup>9</sup>, в третьем случае речь идет о таком же «детском» словесном жесте — «Это не я убил...» [ibid., 349.16], которым герой заслоняется по видимости от давления со стороны следователя, но, по сути, от того, что он сделал. Важно, что приведенная формула объединяет именно эти три персонажа и именно в указанном контексте, — данное обстоятельство помогает понять связь между убийством и признанием.

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 романтического оттенка в мыслях... [ibid., 118.42–48]

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! [ibid., 119.9–10]

---

<sup>9</sup> «И как только он сказал это, опять одно прежнее, знакомое ощущение оледенило вдруг его душу: он смотрел на нее и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы. Он ярко запомнил выражение лица Лизаветы, когда он приближался к ней тогда с топором, а она отходила от него к стене, выставив вперед руку, с совершенно детским испугом в лице, точь-в-точь как маленькие дети, когда они вдруг начинают чего-нибудь пугаться, смотрят неподвижно и беспокожно на пугающий их предмет, отстраняются назад и, протягивая вперед ручонку, готовятся заплакать. Почти то же самое случилось теперь и с Соней: так же бессильно, с тем же испугом, смотрела она на него несколько времени и вдруг, выставив вперед левую руку, слегка, чуть-чуть, уперлась ему пальцами в грудь и медленно стала подниматься с кровати, все более и более от него отстраняясь, и все неподвижнее становился ее взгляд на него. Ужас ее вдруг сообщился и ему: точно такой же испуг показался и в его лице, точно так же и он стал смотреть на нее, и почти даже с тою же детской улыбкой. — Угадала? — прошептал он наконец» [ibid., 315.29–46].

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

— ...Многое я бы мог простить больному... [ibid., 119.16]

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 иступлении 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! [ibid., 119.18,31–34]<sup>10</sup>

В целом формула признания имеет следующий вид: «Я не болен! Я один!», что означает бессознательную метонимическую констатацию: «я ЛЕОНИД». Иначе говоря, указание на то лакановское «реальное», с которым изначально связано бытие героя в качестве субъекта, способного производить желание.

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...» [ibid., 311.43–44], — 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... [ibid., 313.34]

Раскольников, внезапно сникает: «Он вдруг переменялся; выделанно-нахальный и бессильно-вызывающий тон его исчез. Даже голос вдруг ослабел» [ibid., 313.46–47]. Развивая нашу точку зрения, логично предположить, что данная перемена представляет собой бессознательную реакцию на скрытое частичное присутствие «имени отца» в словах Сони. Обратим внимание,

<sup>10</sup> В романе числительное «один» употребляется 191 раз (36 раз в отношении главного героя), из них только 7 раз в высказываниях от первого лица, имеющих характер признания типа: «Я один!», «Я хочу быть один!». Из этих семи случаев шесть относятся к главному герою и один к Свидригайлову.

что Раскольников не обсуждает сказанное Соней как контраргумент в споре, но дважды в своей прямой и внутренней речи повторяет слово *промысел*. Данное повторение отчетливо акцентирует 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 [ibid., 315.20–23].

Услышав такую смутную речь, произнесенную, заметим, с «детской улыбкой» [ibid., 315.17], 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? [ibid., 318.42–43]

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» [ibid., 409.47–48]), 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* [ibid., 410.5–6].



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 правой 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 [см.: Чичерин 1959; Ковсан 1988]. 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<sup>11</sup>. 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 глава V части и VIII глава VI части), в которых она примерно в 1,5 раза выше средней. В целом, по нашему мнению, правомерно сделать следующее заключение. Корреляция интенсивности 1-ого и 3-его лица в тексте романа и ее возрастание в сценах признания подтверждает существование в тексте особой семиотической функции «я/он», делающей 1-е и 3-е 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.

<sup>11</sup> Для сравнения: «его»: 1187; «вы»: 981; «они»: 900; «её»: 623; «ты»: 606; «меня»: 529; «ему»: 515; «мне»: 489; «вам»: 412; «вас»: 382; «себя»: 379; «мы»: 207 и т. д.

Подведем некоторый итог. 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!» [Достоевский 1973а, 405.27]. Данная проблема разрешается в тексте романа посредством соединения трех моментов: во-первых, бессознательного признания — «я ЛЕОНИД», — фиксирующего 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<sup>12</sup> 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, ни 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. Раскольников признается не потому, что он раскаялся, но безусловно параллельно тому внутреннему опыту, который приводит его к признанию, и в результате последнего его личность меняется в измерении Я / Другой. С нашей точки зрения, то, что произошло с героем, лучше всего характеризует буддистское выражение — «перерождение без раскаяния»<sup>13</sup>.

Для полноты картины сделаем еще одно важное 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. Очевидно так же, что впервые «два креста» входят

<sup>12</sup> После признания Раскольникова Соня впервые в романе обращается к нему на «ты» [Достоевский 1973а, 316.37–39], и тем самым подчеркивается особая значимость 2-го лица как функции контрагента признания.

<sup>13</sup> Именно так понимает происшедшее с Раскольниковым изменение японский исследователь К. Накамура [Накамура 1997, 12].

в досимволический сакральный опыт героя в его раннем детстве, во время посещения «маленькой могилки меньшого брата», рядом с которой была могила его бабушки. 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, как уже было упомянуто, она употребляется в отношении жеста левой руки Лизаветы в сцене убийства, потом в отношении повторения этого жеста Соной 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 никакая-либо новая осмысленность, но в последующих романах Достоевского, и особенно в «Братьях Карамазовых» (X кн. «Мальчики»), идея детства наделяется концептуальным смыслом и становится важной чертой, характеризующей сложное христианское мировоззрение самого 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. Прделанный анализ, как мы полагаем, позволяет увидеть эту мысль в романе «Преступление и наказание» в состоянии ее зарождения и первоначальной двусмысленности.

В заключение вернемся к основной смыслообразующей формуле Лакана, формуле метафоры:  $[S/\mathcal{S}] \times [\mathcal{S}/a] = S/s(a)$ , и сделаем необходимые подстановки. По нашему мнению, прделанная интерпретация позволяет посмотреть на смысловой аспект текста романа двояким образом: с точки зрения события преступления и с точки зрения события признания. В обоих случаях, организующей текст структурой, отсутствующим означающим ( $\mathcal{S}$ ) выступает имя брата, реального / возможного первенца — «ЛЕОНИД». Маленькое «а», с которым связано само событие субъективности героя, в случае «преступления» характеризуется как «МАЛЬЧИК ШЕСТИ МЕСЯЦЕВ, МЕРТВЕНЬКИЙ», в случае «признания» маленькое «а» получает, как мы указали выше, некоторое расширение за счет нового объективного кода — «ДВА КРЕСТА». Метаозначающим текста, (S в правой части) в первом случае является «НАПОЛЕОН» как символ первенства, присвоенного вопреки биологическому первородству (у Наполеона был старший брат Жозеф, который возглавил семью после смерти отца, но потом добровольно уступил власть младшему брату), во втором — вербальная формула, соединяющая Лизу, Соню и Раскольникова — «МЫ КАК МАЛЕНЬКИЕ ДЕТИ».

И, наконец, означаемым, замещающим «а» в первом прочтении, становится идея символического «ПЕРВЕНСТВА / ПЕРВОРОДСТВА», отсылающая к «НАПОЛЕОНУ» как метафорической замене «ЛЕОНИДА», во втором — представленная лишь намеком (сон Раскольникова), неопределенная идея «ДЕТСТВА», — в данном тексте, скорее, даже интуиция, чем идея, но, как мы отметили, именно она получила смысловое наполнение в последующем творчестве Достоевского.

#### ДОПОЛНЕНИЕ: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ

*Л-Е-О-Н-И-Д* в романе — это именно текстопорождающая структура, позволяющая раскрыть через внутреннее устройство текста, во-первых, связь событий преступления и признания, а, во-вторых, заключенную в тексте его внутреннюю соотнесенность с самим собой, которая делает одно из событий романа, а именно, признание героя, символически тождественным всему художественному тексту в целом. Однако вне этой функции соотнесения части с целым имя *Леонид* какого-либо отдельного символического смысла не имеет. Последнее верно, тем не менее, только до тех пор, пока мы остаемся внутри «Преступления и наказания», ситуация может измениться, если мы зададимся вопросом о происхождении имени, — откуда оно возникло, и почему оно именно таково. Другими словами, *Леонид* остается анонимным, пока мы не обратимся к интертекстуральному контексту. Удовлетворяя законное любопытство читателя, предложим одну из возможных версий о происхождении «имени брата».

В «Преступлении и наказании» автор постоянно держит своего главного героя на некоторой вибрирующей иронической дистанции, то приближая, то отталкивая его от себя. Возникает отчетливое ощущение пародии. Но кого пародирует Раскольников? Наполеона, или его расхожий образ, подобно пушкинскому Герману? Вряд ли. Наиболее откровенной с нашей точки зрения пародийной чертой является петелька, придуманная героем для своего боевого топора. По-гречески перевязь для оружия именуется «теламон» (τέλαμων), от этого слова происходит отцовское имя одного из главных героев «Илиады» Гомера: Аякс Теламонид. В рукописном наследии Достоевского есть одно упоминание этого имени. В письме к брату от 1 января 1840 г. Достоевский сравнивает героев трагедии «Гораций» Корнеля с героями «Илиады»: «...Старый Ногасе — это Диомед. Молодой Ногасе — Аякс Теламонид, но с духом Ахилла...» [Достоевский 1985, 71]. *Теламонид* анаграмматически включает в себя

Леонида. Сопоставление текстов «Илиады» и «Преступления и наказания» позволяет утверждать, что мысль о пародийном подобии Аякса и Раскольников, во всяком случае, не лишена основания. Укажем на главные пункты этого подобия:

1. Аякс, так же, как и Раскольников в нашей версии преступления, стремиться повторить деяние отца. Саломинский царь Теламон вместе с Гераклом когда-то уже брал Троию.

2. Могущество Аякса несколько раз подчеркивается его способностью отрывать от земли «несравненно крупнейший камень» (*Iliad*. VII, 268)<sup>14</sup>, который и двоим не поднять. Раскольников, напрягая все силы, совершает подобный подвиг.

3. Раскольников, совершая двойное убийство, использует свое оружие двумя различными способами. Алену Ивановну он убивает, нанося удар сверху вниз обухом по темени: «Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост» [Достоевский 1973а, 63.16–17]. Лизавету же Раскольников убивает ударом острия топора в верхнюю часть лба: «Удар пришелся прямо по черепу, острием, и сразу прорубил всю верхнюю часть лба, почти до темени» [*ibid.*, 65.21–22]. Аякс в «Илиаде» наносит два очень похожих удара. В VI песне он пронзает Акамаса, «ужасного ростом и силой» (*Iliad*. VI, 8), ударом копья в лоб: «...И вонзает в чело: погрузилось глубоко внутрь кости | Медное жало...» (*Iliad*. VI, 10–11). В XII песне Аякс, защищая стену у кораблей, поражает «высокого духом Эпикла» (*Iliad*. XII, 378) ударом сверху вниз камнем по голове «...Вдруг раздавил им и выпуклый шлем, и на черепе кости | Все раздробил у Эпикла...» (*Iliad*. XII, 384–385).

4. Рядом с Аяксом сражается его младший брат Тевкр. Вместе с тем, «Тевкр» — это родовое имя троянских царей, отсюда троянцев иногда называют тевкридами. Имя брата в данном случае, так же, как и в романе Достоевского, приобретает амбивалентный смысл, поднимаясь над враждой ахейцев и троянцев.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бахтин 1972 — Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.  
 Бахтин 2003 — Бахтин М. М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 265–325.

<sup>14</sup> «Илиада» Гомера цит. в пер. Н. И. Гнедича по изд.: Гомер 1990.

- Бройтман 2004 — *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика // Теория литературы. Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 2. М., 2004.
- Гомер 1990 — *Гомер.* Илиада / Пер. Н. И. Гнедича. Л., 1990 (Литературные памятники).
- Достоевский 1973а — *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 6. Л., 1973.
- Достоевский 1973б — *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. Рукописные редакции // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 7. Л., 1973.
- Достоевский 1976 — *Достоевский Ф. М.* Подросток. Рукописные редакции // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 16. Л., 1976.
- Достоевский 1985 — *Достоевский Ф. М.* Письма 1832–1859 гг. // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 28. Кн. 1. Л., 1985.
- Ковсан 1988 — *Ковсан М. Л.* «Преступление и наказание»: «всё» и «он» // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1988. Т. VIII. С. 72–86.
- Лакан 1995 — *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. Доклад на Римском конгрессе, читанный в Институте психологии Римского Университета 26 и 27 сентября 1953 года. М., 1995.
- Лакан 1997а — *Лакан Ж.* Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда / Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М., 1997. С. 148–183.
- Лакан 1997б — *Лакан Ж.* О вопросе, предваряющем любой возможный подход к лечению психоза / Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М., 1997. С. 88–136.
- Лакан 2002 — *Лакан Ж.* Семинары. Книга 5 (1957/1958). Образования бессознательного. М., 2002.
- Лодзинский 1992 — *Лодзинский В. Э.* «Тайна» Свидригайлова (Одна из «поворотных вех» в работе Достоевского над романом «Преступление и наказание») // Достоевский. Материалы исследования. Т. 10. Л., 1992. С. 63–76.
- Накамура 1997 — *Накамура К.* Чувство жизни и смерти у Достоевского. СПб., 1997.
- Чичерин 1959 — *Чичерин А. В.* Поэтический строй языка в романах Достоевского // Творчество Ф. М. Достоевского. Сборник статей. М., 1959. С. 417–444.