

Йенс Херльт

Информация, опыт и историческая телеология в «Братьях Карамазовых» Ф. М. Достоевского¹

Jens Herlth

Information, Experience, and Historical Teleology in F.M. Dostoevsky's *The Brothers Karamazov*

Йенс Херльт (Фрибургский университет (Швейцария), кафедра европейстики и славистики, профессор; доктор философских наук) jens.herlth@unifr.ch.

Jens Herlth (PhD; Professor, Department of European and Slavic Studies, University of Fribourg, Switzerland) jens.herlth@unifr.ch.

Ключевые слова: рассказчик, рассказ, теория романа, историография, историческая телеология

Key words: storyteller, story, theory of the novel, historiography, historical teleology

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_83

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_83

В статье роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» рассматривается как исследование эпистемологических и медиальных условий нарративной репрезентации российского общества пореформенного периода. Концептуальной основой служит эссе В. Бенямина о «рассказчике». Проведенное Бенямином различие между миром быстро растрчиваемой «информации», с одной стороны, и укорененным в личном опыте ауратическим «рассказом» — с другой, позволяет выявить основное напряжение, характеризующее повествование в последнем романе Достоевского. Конфликт между установкой на современность и злободневность самого романного жанра и звучащими в «Братьях Карамазовых» отголосками домодерных способов повествования снимается подспудной актуализацией телеологически понятой государственной истории.

The article analyzes F.M. Dostoevsky's *The Brothers Karamazov* as an exploration of the epistemological and mediatic conditions of the narrative representation of Russian society in the post-reform period. W. Benjamin's essay on the "storyteller" serves as a conceptual framework. Benjamin's distinction between the world of rapidly consumed "information" on the one hand and the auratic "story" (*Erzählung*) rooted in personal experience on the other makes it possible to highlight the tension that characterizes the concept of narrative in Dostoevsky's last novel. The conflict between the modernity and topicality of the genre of the novel and the echoes of pre-modern narrative modes is finally suspended by the underlying actualization of a teleologically conceived history of the Russian state.

Последний роман Достоевского даже в большей степени, чем другие его произведения, является нарративным исследованием дискурсов, которые в пореформенный период конкурируют за главенствующую роль в описании общества — его современного состояния, проблем и перспектив развития. «Братья Карамазовы» представляют собой развернутое размышление об эпистемологических, а также о медиальных условиях возможности такого описания. И поскольку это общество, как пишет «автор» в своем кратком предисловии

1 Автор благодарит двух анонимных рецензентов за полезные замечания и комментарии.

«От автора» (XIV, 5—6)², было дезориентировано каким-то «наплывным ветром», то роман берет на себя и задачу возвращения его (общества) на правильный путь. Однако при чтении быстро становится очевидным, что все проверенные процедуры получения и передачи информации, будь они неформально-фамильярного, журналистского, литературного или юридического характера, испорчены какими-то партикулярными интересами. В литературе о «Братьях Карамазовых» часто указывается на фундаментальное значение религии для авторского проекта лечения общества от раздирающих ее «обособлений»³. И действительно, публикация романа открывается эпиграфом из Евангелия от Иоанна (XII, 24), а «поучения» старца Зосимы занимают в романе безусловно стержневое место. Сам Достоевский в письме к К.П. Победоносцеву от 9 августа 1879 года называл их «кульминационной точкой» романа (XXXI, 105): они служат для опровержения рискованных морально-философских опытов Ивана Карамазова. Особо авторитетный статус этой части романа укрепляется еще множеством созвучий и аналогий между консервативными и культур-пессимистскими суждениями Зосимы и самого Достоевского как публициста, оратора и автора писем.

Все это хорошо известно. В данной статье я хотел бы несколько сместить акцент в анализе последнего романа Достоевского. Для начала предполагаю рассмотреть жанровые и историко-философские импликации режимов повествования в «Братьях Карамазовых». Кроме того, мне кажется важным показать, что если внимательно следить за некоторыми подсказками, вплетенными почти незаметно в ткань повествования, то религиозный пласт оказывается скорее вторичным. Первичным же ресурсом смысла выступает обогащенный религиозными мотивами, но по сути своей светский дискурс — телеологический взгляд на историю Российской империи XIX века.

Я предлагаю прочесть роман Достоевского как критику доминирующих социальных дискурсов его времени. В романе подчеркивается дефективность этих дискурсов и, прежде всего, моральная сомнительность структурных условий их распространения. Достоевский пытается преодолеть эту проблему с помощью романа — жанра, который сам по себе неразрывно переплетен с критикуемыми здесь тенденциями.

Между «информацией» и «опытом»: нарративная структура «Братьев Карамазовых»

Влияние бурного развития прессы в 1860-е годы [McReynolds 1991] на журналистскую и литературную деятельность Достоевского уже не раз исследовалось. Общеизвестно, что сам Достоевский был усердным читателем журналов и газет, что он охотно черпал свои сюжеты из газетных *faits divers*. Вопросам распространения информации и знания, осцилляции между печатной диссеминацией текстов и их передачей «из уст в уста» (со всеми вытекающими из этого последствиями: искажение первоначального смысла, возникновение

2 Все ссылки на издание сочинений Достоевского (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972—1990) даются в круглых скобках с указанием номера тома и страницы.

3 Ср., например: [Cicovacki 2010; Connolly 2007; Frank 2002: 567—703; Holland 2013: 187—188; McReynolds 2008; Сараскина 2007].

слухов и сплетен и т.п.) уделяется особое внимание во всех романах автора. Особенно интересными в этом контексте представляются «Братья Карамазовы». Темы печати, газет и медиа здесь не только затрагиваются в высказываниях персонажей и автора-повествователя; они отражаются и в самой структуре текста. Журналистские методы сбора и распространения информации в романе имеют непосредственное влияние на способы повествования и, следовательно, на построение художественного мира. Становясь частью повествовательного дискурса, они переплетаются с литературными режимами романного нарратива и их жанровой обусловленностью.

Чтобы точно нащупать последствия этой установки для эпистемологической структуры образа общества, изображаемого в «Братьях Карамазовых», а также для мировоззренческой ориентации романа в целом, предлагаю обратиться к рассуждениям В. Беньямина о «рассказчике». В своем эссе, опубликованном в 1936 году под названием «Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова», Беньямин сетует на современное оскудение «искусства повествования»: «Мы все реже встречаемся с людьми, которые в состоянии что-то толком рассказывать (*welche rechtschaffen etwas erzählen können*)» [Беньямин 2004: 384; Benjamin 1969: 33]⁴. Причиной тому является, как полагает Беньямин, всеобщая неспособность обмениваться настоящим «опытом», передавать его «из уст в уста» — и замещение этого опыта новостью, «информацией» [Беньямин 2004: 385]. Однако «информация», по Беньямину, «несовместима с самим *духом* повествования» [Там же]. Беньямин заканчивает свой очерк противопоставлением устно передаваемого, собственно *эпического* и до-модерного жанра *рассказа*, с одной стороны, и письменного, *печатного*, характерного для Нового времени жанра романа — с другой, подчеркивая при этом именно *разъединяющие* свойства последнего: «А вот читатель романа одинок. Он более одинок, чем любой другой читатель» [Там же: 406]. Он одинок, замкнут в своей собственной, частной жизни — как и сам герой романа. Обособление касается не только самого процесса чтения (преимущественно про себя), но и в первую очередь жанровой установки романа, повествующего об одиноких персонажах с их сугубо индивидуальной судьбой, а не об эпических героях, гармонично связанных с окружающим их коллективом.

Мне кажется, что такое противопоставление «опыта» и «информации», *рассказа* и *романа* может быть вполне продуктивным при анализе медиальной установки, заложенной в нарративной структуре «Братьев Карамазовых»⁵. В этой структуре довольно четко наблюдается противоборство двух начал — *опыта* и *информации*. «Автор-повествователь» романа⁶ всячески старается

4 Тот же тезис Беньямин уже выдвинул в своем более раннем очерке «Опыт и скудость» (1933) [Беньямин 2000: 263–267].

5 В своем очерке Беньямин имя Достоевского не упоминает. В нашем контексте небезынтересно, что в середине апреля 1936 года в письме к Китти Маркс-Штайншнайдер (Kitty Marx-Steinschneider) он пишет о принятом им «в связи с неблагоприятными обстоятельствами обязательстве» написания работы о Лескове, представляя своей собеседнице последнего как «очень значительного современника Достоевского» [Benjamin 1991: 1277].

6 В дальнейшем фигуру, от имени которой ведется повествование в «Братьях Карамазовых» («автор» в вышеупомянутом предисловии), я буду называть «повествователем» или «автором-повествователем», чтобы отличать ее от беньяминовского «рассказчика».

найти подходящий угол зрения, уместный *тон* для всеохватного описания хотя бы малого сегмента современного общества, то есть интеллигентного слоя провинциального городка второй половины 1860-х годов. Он нащупывает способы выражения, жанры и способы передачи информации в циркулирующих в этом обществе дискурсах. Говорить о «полифонии» здесь было бы трюизмом, да я и не уверен, что подобная, исключительно «звуковая» парадигма вполне соответствует поэтике романа. Мне кажется, что дело именно в *двойственности* нарративной установки «Братьев Карамазовых» — в колебании между устной и звуковой, с одной стороны, и письменной, *печатной* парадигмами — с другой. По сути, здесь накладываются и взаимно переплетаются две оппозиции: *опыт — информация* и *устность — письменность*.

В романе «Братья Карамазовы» типичный «ограниченный в своем знании хроникер-романист» [Шмид 1981: 53] полагается на устно передаваемые ему сообщения, на слухи и сплетни, черпаемые из коммуникационного пространства провинциального города, жителем которого он является. С самого начала романа он занимается распространением непроверенной информации, руководствуясь при этом не совсем понятными интересами [Apollonio 2009: 144—165, 199]. Оказывается, что знаменитое «разноречие» у Достоевского не что иное, как адаптация романа к преобладающим в окружающем его мире способам передачи информации.

В этом мире, который с оглядкой на Беньямина мы можем определить как *мир «новостей»*, повествователь романа является катализатором *журналистского*, то есть *информационного* подхода к «опыту» — со всеми вытекающими отсюда последствиями, как, например, быстрое «растрачивание себя» [Benjamin 1969: 40] (ср.: [Беньямин 2000: 350]). Слияние газетного дела с неформальной, непроверенной, порождаемой страстью к сенсациям и жадной к скандалу (XV, 113) *информацией* ярко и наглядно проявляется в названии газеты «Слухи», подписчиком которой является самая активная распространительница «информации» в провинциальном городе Екатерина Хохлакова. Конечно, в этом контексте следует также вспомнить о «собирателе некоторых фактиков» Иване Карамазове (XIV, 218). Иван в Москве подрабатывает журналистом — его «статьйки» об «уличных происшествиях», опубликованные под псевдонимом «Очевидец», так «любопытно и пикантно составлены» (XIV, 15), что «быстро пошли в ход». Его репликами в разговоре с младшим братом Алешей явно движет та же освоенная им на поприще журналиста (то есть, по сути, торговца информацией) *поэтика сенсации* — а также принцип передачи непроверенных сведений: «Кстати, мне недавно рассказывал один болгарин в Москве...» (XIV, 217), — так Иван начинает рассказ о страданиях славянского населения на Балканах⁷.

Но в «Братьях Карамазовых» есть и альтернативные модели передачи «знания», наделенные высокой авторитетностью и, так сказать, моральной непорочностью. Сюда относится стилизация «житийного слова» в жизнеописании Зосимы [Бахтин 2002: 276—277], цитируемые в этом житии сцены разговора и передачи «опыта из уст в уста» и, конечно, и даже в первую очередь «речь» Алеши у камня в последней сцене романа.

7 Странный анахронизм, смешивающий злободневную актуальность второй половины 1870-х годов («восточный вопрос», русско-турецкая война 1877—1878 годов) с временем действия романа — 1866 годом.

В этом контексте любопытно, что сам повествователь романа местами ссылается на собственный биографический *опыт*. Так, например, он делится своими воспоминаниями о феномене «кликушества»: «Не знаю, как теперь, но в детстве моем мне часто случалось в деревнях и по монастырям видеть и слышать этих кликуш... <...> Меня, ребенка, очень это поражало и удивляло» (XIV, 44). Воспоминание здесь не только играет роль залога аутентичности; оно больше, чем простое *свидетельство* (мы являемся, так сказать, не *очевидцами* собственного прошлого, а скорее его *рассказчиками*). Повествователь говорит именно о том, как глубоко вид беснующихся женщин врезался в его душу, давая нам, читателям, понять, что это зрелище повлияло на дальнейшее становление его личности. Если вообще эмфатическое понятие «опыта» у Беньямина обладает каким-то осязаемым смыслом, то, кажется, его следует искать в подобного рода биографически насыщенных воспоминаниях.

Однако, как уже было отмечено, повествователь «Братьев Карамазовых» колеблется между подходом *журналиста* и собственно *рассказчика*. С одной стороны, он тщательно собирает информацию и передает ее читателям, не особенно заботясь о надежности источников и о «фактичности» передаваемого материала; с другой стороны, в его речи то и дело просвечивает знание другого, высшего порядка, выходящее за временные и пространственные рамки заданного во вступительном слове «от автора» конкретно-исторического хронотопа. Так, говоря о глубоком душевном изменении Алеши после смерти старца Зосимы, повествователь отмечает: «И никогда, никогда не мог забыть Алеша *во всю жизнь свою* потом этой минуты» (XIV, 328)⁸. Спрашивается, как автор-повествователь, который в своем вступлении представляется как современник своих читателей, может обладать таким знанием? На этот вопрос нет ответа в рамках художественного мира романа, частью которого является повествователь. К. Холланд отмечает: «Здесь Достоевский словно выходит из традиционного поля романного повествования в мир тишины, единства и мифа» [Holland 2013: 162]. Мне кажется еще более убедительным соотнесение этого модуса повествования, охватывающего биографию персонажа в ее цельности, с измерением *опыта* и «мудрости» [Беньямин 2004: 388], которое противопоставляется сфере «информации» с ее медиальной обусловленностью. Автор-повествователь в этом месте трансцендирует собственный рассказ, что подчеркивается еще и явной религиозной отсылкой: «Какая-то как бы идея воцарилась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков» (XIV, 328). В то же время переход в измерение мифической тотальности («тишина, единство и миф») не является полным, — иначе повествователь, пожалуй, смог бы выразиться без типичных для «хроникеров» Достоевского индикаторов неопределенности («*Какая-то как бы идея*»). Отметим, что постоянные указания на возможную неточность или недостоверность рассказанного, характерные для повествователя «Братьев Карамазовых», являются прямым следствием тех медиально-эпистемологических условий, в которых любое слово *рассказа* конкурирует с более точными и/или более достоверными сведениями, черпаемыми из других дискурсов и областей знания (журналистика, статистика и т.д. [Benjamin 1991: 1285]).

8 Ср.: «Он всю жизнь потом вспоминал, как непреоборимое беспокойство, овладевшее им постепенно, дошло наконец в нем до муки и увлекало его даже против воли» (XIV, 402). Здесь и далее в тексте цитат курсив мой. — *И.Х.*

И в других местах романа повествователь подчеркивает, что он обладает знанием, охватывающим в целостности *всю* биографию своего героя. Так, например, об Иване Федоровиче: «Этот “поступок” он всю жизнь потом называл “мерзким” и всю жизнь свою считал, глубоко про себя, в тайниках души своей, самым подлым поступком изо всей своей жизни» (XIV, 251). Данный случай показывает, что речь идет не столько о фактическом содержании сообщаемой здесь информации, сколько о модусе повествования: из слов Алеши в «Речи у камня» мы знаем, что Иван Федорович в конце романа находится «при смерти» (XV, 195) — совершенно не ясно, выживет ли он и излечится ли он от своего душевного расстройства. Но это знание реализуется на ином уровне, оно не касается особого модуса мудрости, которым пользуется повествователь, когда своими словами охватывает *всю* будущую жизнь Ивана. Для Беньямина сам модус *рассказа* предполагает полное охватывание всей биографии персонажей⁹.

Отметим также, что формула «на всю жизнь» в романе выступает иногда скорее в виде идиоматического оборота. Так, например, Миусов «не мог забыть всю жизнь» славные дни Февральской революции во Франции, свидетелем (но не участником) которой он был в 1848 году (XIV, 10—11). Причем историческое событие отвлекает его настолько, что «он забыл о ребенке» (Дмитрии), опекуном которого он в то время являлся. Эпическая «мудрость» и конвенциональная болтовня рассказчика, то есть *сказ*, иногда плавно переходят друг в друга.

Беньямин приписывает рассказчику способность «оглядываться на целую жизнь» [Беньямин 2004: 417]. Рассказчику в понимании Беньямина доступен *иной* тип знания; он — «мудрец», предмет его знания не исчерпывается моментальным, эфемерным и потому всегда уже «истощенным» содержанием некоей информации (напомню, что информация является частью товарооборота, она продается на рынке). «Мудрость» у Беньямина прямо сочетается с *эпическим* модусом: «Искусство повествования клонится к закату, потому что вымирает мудрость — эпическая сторона истины» [Там же: 388]. Значит, «вымирание мудрости» первично; из него, как *следствие*, вытекает вымирание искусства (или ремесла) рассказа (то есть «рассказывания»). В конкретной медиальной действительности Нового времени «пресса» оказывает формирующее влияние на «рассказ» и на «роман», вытесняя первый жанр и приводя к «кризису» второй [Там же: 390]. Строя свой роман на оппозиции *информация — опыт*, Достоевский использовал творческий и познавательный потенциал этого кризиса.

Кризис романа

Я не думаю, что было бы уместно применять без оговорок понятие Беньямина, выросшие из философских размышлений, связанных с его рецепцией Гегеля и Маркса, к роману Достоевского, но мне все-таки кажется, что прочтение «Братьев Карамазовых» сквозь призму оппозиции *информации и опыта* может

9 Ср. из записок к комплексу «Роман и рассказ» у Беньямина: «Рассказчик; самое чудесное в нем то, что он производит впечатление, что может рассказать всю свою жизнь, что все рассказанное — лишь кусок его жизни. Импульс каждого настоящего слушателя, как и эхо каждого великого рассказа, — вопрос “что будет дальше”. Рассказчик — это человек, который может позволить фитилю жизни полностью сгореть в нежном пламени повествования» [Benjamin 1991: 1283] (ср.: [Ibid.: 1285]).

привести к интересным выводам. Итак: как у Достоевского концептуализируется (имплицитно, разумеется) проблема «добычи аутентичного опыта реальности» [Neil 1996: 61]? Ключевым фактором для потери настоящего опыта у Беньямина выступает Первая мировая война: «Разве мы не заметили, что, когда закончилась война, люди пришли с фронта онемевшими? Вернулись, став не богаче, а беднее опытом, доступным пересказу?» [Беньямин 2004: 384]. Но герои Достоевского не прошли через опыт позиционной войны, инфляции и т.д. — то есть через те процессы и события, с которыми у Беньямина связывается обеднение опытом в современном, послевоенном мире [Там же]. Однако не следует забывать, что у Беньямина именно потеря способности делиться опытом является фундаментальной чертой, характеризующей ситуацию человека в современном (модерном) обществе. У него «глобальная эволюция социальных и экономических структур» подвергает «техники повествования» фундаментальной трансформации [Palmier 2006: 430]: результатом этой трансформации является жанр романа со своей установкой на изолированную «жизнь проблематичного индивида», как это называет Г. Лукач в своей «Теории романа» [Лукач 1994: 42] — исследовании, которое во многом предопределило размышления Беньямина о соотношении между романом и рассказом [Christians 2004: 95; Géry 2017: 22]).

Именно Лукач постулировал, что близость «к первичным, органически-естественным состояниям» [Лукач 1994: 74] дала русской литературе XIX века возможность для освоения эпического начала (как противопоставленного романному), в котором находит выражение

жизнь, основанная на общности чувств простых, тесно связанных с природой людей, общности, которая прислушивается к величественному ритму природы, движется соразмерно с ее чередованием рождения и смерти, отвергая в чуждых природе формах все мелочное и разъединяющее, разлагающее и косное [Там же]¹⁰.

Так же у Беньямина *рассказ* выходит за пределы индивидуального взгляда на мир; он становится рупором некоей идеализированной *общности* [Christians 2004: 95].

Наблюдаем ли мы у Достоевского ту же самую ностальгию по устному, аутентичному, согретому общностью слушателей рассказу, как у Беньямина? Находим ли мы у него — в самой речи повествователя или в изображаемом в романе мире — хотя бы пережитки того идеального коммуникативного пространства, в котором еще не задействованы характерные для социального развития в модерном мире механизмы обособления, в котором еще не проводится четкое разграничение между частным и общественным — то есть находим ли мы у него то, что Беньямин нашел у Лескова? При этом любопытно, что Достоевский, хотя сам был журналистом, отзываясь весьма пренебрежительно о современной журналистике, называя своих собратьев «разбойниками пера и мошенниками печати»¹¹.

Принято определять повествователя «Братьев Карамазовых» как «хроникера». В самом *хроникерстве* заложен принцип наивности, «слепого» доверия к фактам, и можно было бы полагать, что в этом самоограничении автора лежит

10 Кажется, что Лукач (как, впрочем, и Беньямин), подобно многим западноевропейским интеллектуалам 1910–1930-х годов, «ориентализирует» социально-исторический мир русской литературы XIX века, превращая его в домодерную идиллию.

11 Так он выразился в письме к К.П. Победоносцеву от 24 августа 1879 года (XXXI, 121).

оздоравливающий потенциал собственно *эпического* начала в беньяминовском смысле¹². Но мне кажется, что неуместно было бы идеализировать своеобразный *сказ* Достоевского. Модус хроникерства в информационной действительности России 60-х и 70-х годов XIX века контаминирован с установкой на журналистский модус приобретения и передачи знания. В «Братьях Карамазовых» речь повествователя, за исключением нескольких мест (как, например, приведенная выше целостная перспектива биографии Алеши), никак не овеена житейской мудростью, она слишком спонтанна, порою неумела, отмечена перебором канцеляризмов, иногда даже явными ошибками [Ветловская 2007: 45].

Иллюстрацией стилистической неумелости повествователя, которая явно свидетельствует о его неспособности целиком охватить смысл рассказанного, может служить высокая частотность частицы (иногда — союза) «как бы» в его речи. В сцене на страницах 192 и 193 15-го тома Полного собрания сочинений Достоевского, служащей непосредственной подготовкой смысловой кульминации всего романа (пусть и «первого романа»), алешиной «Речи у камня», мы находим одиннадцать «как бы» (плюс два раза «как-то»). «Как бы» указывает на приблизительность знания внешнего наблюдателя-*очевидца*. Это явно очевидец, который *не может* претендовать ни на какую глубокую, всеохватную мудрость. Ему не дано «охватить взглядом всю жизнь», поэтому право подводить итог романа остается за его героем Алешей Карамазовым.

В речи Алеши на панихиде Илюши можно выделить все приметы повествовательного модуса беньяминовского *рассказчика*: он дает целостный, итоговый взгляд на жизнь бывшего товарища собравшихся мальчиков. То, что следует потом, является своего рода теорией опыта — в смысле, удивительно перекликающемся с позднейшими идеями Беньямина: *опыт* как осознанное и глубоко ощущаемое биографическое воспоминание о том, что было. Жанром или, скорее, медиальным средством, с помощью которого этот опыт может только обретать плоть, является именно *рассказ* — рассказ в эмфатическом смысле: «...и весело, радостно *расскажем* друг другу все, что было, — полусмеясь, полу в восторге ответил Алеша» (XV, 197)¹³. *Смех* и *восторг* указывают на то, что речь Алеши произносится на двух разных уровнях, она относится к изображаемому в романе миру (*смех*), одновременно трансgressируя его (*восторг*), выходя за его пределы. Своими словами Алеша предвосхищает смыслообразующий потенциал *рассказа*. Перспектива этого будущего рассказа уже внушает слушателям сознание некоей высшей общности. То, что станет предметом такого рассказа, имеет смысл, оно не проходит, не растрачивается.

Не случайно Алеша и раньше в романе предстает именно как мастер рассказа: «Он говорил под влиянием сильного чувства и недавнего чрезвычайного впечатления, и рассказать ему удалось хорошо и обстоятельно» (XIV, 195), — так автор-повествователь пишет о его таланте в общении с Лизой Хохлаковой¹⁴. Наоборот, ни собранные из журналов и газет «фактики» Ивана

12 Ср. о «хронисте» с его «ориентацией на идею спасения» [Беньямин 2000: 355].

13 Ср.: «В этом утверждении Достоевский соединяет нарратив о воскресении с воскресением нарратива» («In this statement, Dostoevsky combines both the resurrection narrative and the resurrection of narrative») [Holland 2013: 187].

14 Ср.: «Он и прежде, еще в Москве, еще в детстве Lise, любил приходить к ней и рассказывать то из случившегося с ним сейчас, то из прочитанного, то вспоминать из прожитого им детства. <...> Lise была чрезвычайно растрогана его рассказом. Алеша с горячим чувством сумел нарисовать перед ней образ “Илюшечки”» (XIV, 195).

(XIV, 218), устно передаваемые им своему младшему брату, ни его «поэма» о Великом инквизиторе не являются носителями «опыта». Поэма Ивана — придуманный заранее текст (хотя и не написанный), ставший «опытом» только в момент реакции Алеши на услышанное. Любопытно, что именно тут Иван, представитель парадигмы «информации», в ответ на поцелуй брата восклицает: «Литературное воровство!» (XIV, 240). Тот же упрек Алеше адресует Ракитин (XIV, 76), который впоследствии окажется настоящим литературным «вором» (см. ниже). Отметим, что в свете «опыта» подобное обвинение не имеет никакого смысла, в нем не место понятию авторского права (связанного с письменностью). В домодерном мире беньяминовского опыта правовые представления скорее связаны с устно передаваемыми обычаями.

«Опыт», передаваемый *рассказчиком* у Беньямина, является исключительно личным и целостным, но именно в силу этой исключительности он может сообщаться другим членам общества, он *не* произволен. Опыт не равен себе, он не исчерпывается ни актуальностью, ни тем более сенсационностью. По словам Томаса Вебера, опыт «открывает нечто вроде полого пространства, в котором опыт реципиентов каждый раз может заново возникать и развиваться» [Weber 2000: 252].

По отношению к письменно сообщенной *информации* читатель остается пассивным потребителем, в то время как передаваемый ему рассказом «опыт» открывает ему возможность активно откликаться, соотносить собственное переживание, собственный опыт с чужим опытом. Также рассказ не только включает в себя индивидуальный опыт рассказчика, но и обогащается чужим опытом¹⁵. Таким образом, *опыт* становится залогом общности. Разумеется, что образцовым случаем такого обогащенного опыта является жизнеописание старца Зосимы, составленное «с собственных слов его Алексеем Федоровичем», то есть источником текста является идиллическая первобытная ситуация *рассказа* по Беньямину — из уст в уста.

Мы можем сделать вывод, что «кризис», который у Беньямина становится кризисом романа, то есть кризисом форм и методов повествовательного изображения социальной действительности, отражен в повествовательной структуре романа Достоевского: в «Братьях Карамазовых» противостоят друг другу романский и «эпический» (в смысле Лукача и Беньямина) способы повествования.

Мир новостей и суд над Дмитрием Федоровичем

Губительное воздействие парадигмы *информации* на общество провинциального города демонстрируется в двенадцатой книге романа («Судебная ошибка»). Уже когда впервые звучит известие об убийстве Федора Павловича, всем понятно, что это дело «всей России могло стать известно» (XIV, 408). Резонаторным пространством слов, высказанных в зале суда, становится воображаемое общественное пространство Российской империи. Слова, выговариваемые здесь, звучат на всю страну — транслируемые газетами и пересказами присут-

15 Ср.: «Кстати, эта жизнь включает в себя не только собственный опыт, но и немалую толику опыта чужого. И даже то, что рассказчик знает понаслышке, вливается в самое личное его достояние» [Беньямин 2004: 417–418].

ствующим. И те, кто их выговаривает, делают это с полным сознанием этого факта, тщательно стараясь учитывать настроения в зале и за его пределами — и с постоянной оглядкой на эффект, производимый этими словами (опять же в самом зале и в целом обществе).

Мы должны себе конкретно представлять зал, наполненный слушателями (присутствует наш рассказчик), в котором гласно произносятся речи и ведется, так же гласно, допрос свидетелей. Это, конечно, ситуация заветного для Беньямина разговора «из уст в уста», но не совсем, поскольку сама ситуация суда соответствует совсем иным критериям. Сам институт суда присяжных по своей имманентной логике превращает «опыт» в «информацию»: допрос свидетелей нацелен на разоблачение интимных душевных мотивов; обнаруживаемые таким образом «факты» тут же используются заинтересованными партиями (адвокатом, прокурором, журналистами, публикой в зале) для их соответствующих целей. Причем общепринятое предположение состоит в том, что таким образом можно добиться объективных сведений: «...надо же и нам бросить взгляд на себя как на общество...» (XV, 125), — заявляет прокурор во время суда. Анализируя стратегию адвоката Фетюковича, Кейт Холланд отмечает: «...его техника заключается не в единой последовательной интерпретации дела, а в создании целого ряда возможных сценариев» [Holland 2013: 185]. Сплетая такую «сеть», Фетюкович пользуется литературным приемом — не для проникновения в суть реальности, а для размывания той же реальности, превращения ее в бесконечную цепь спекулятивных версий и альтернативных фактов.

При этом знаменательно, что Фетюкович в пренебрежительном тоне пользуется термином «роман», чтобы дискредитировать попытки прокурора реконструировать произошедшее: «Ведь мы, таким образом, вступаем в область романов» (XV, 157). По-видимому, для него «роман» — это руководимое личными интересами, произвольное выдумывание по правилам литературного жанра, «романичности». Ему удастся всю аргументацию прокурора перекодировать в романский сюжет (XV, 158—159). Сам Фетюкович упрекает прокурора в том, что тот якобы произвольно переступает границы между «жизнью человеческой» и «романом», но в то же время вся его собственная стратегия заключается именно в этом пересечении границы между реальной действительностью и выдумками.

Выступление «писателя» Ракитина в зале суда вписывается в общую сатирическую трактовку социума, плененного постоянной оглядкой на общественное мнение (XV, 99). В фигуре Ракитина наиболее наглядно выступает оппозиция *рассказа* и *информации*. Он, как мы знаем, мечтает получить место в отделении критики какого-то столичного журнала — и он же, видимо, уже опубликовал брошюру, название которой почти дословно совпадает с названием жизнеописания старца Зосимы, составленного Алешей (ср.: XIV, 260; XV, 100). Этот персонаж олицетворяет лживость, самозванство и моральную низость как приметы профессии журналиста.

Суд над Дмитрием Федоровичем является пародией на общество, которое конструирует образ самого себя, руководясь при этом тиражирующими этот образ средствами массовой информации. Каждое слово, произносимое в зале суда, рассчитано на эффект или неизбежно производит эффект (не случайно здесь звучат сексуальные оттенки в реакции «дам» на фигуру Дмитрия). Но именно *роман*, как литературный жанр, обладает способностью обнажения собственных нарративных и эпистемологических предпосылок. Если верить

адвокату Фетюковичу, то все общество мыслит и чувствует романскими категориями и чувствами. Сам повествователь как бы ощущает свою причастность к этому современному миру и к его механизмам производства чувств и знания; он имплицитно знает, что он не «рассказчик» (так, как Алеша является *рассказчиком* в эмфатическом смысле), а именно *повествователь*. В его мире новости быстро теряют ценность.

Старец Зосима в своих поучениях говорит: «Уверяют, что мир чем далее, тем более единится, слагается в братское общение тем, что сокращает расстояния, передает по воздуху мысли. Увы, не верьте таковому единению людей» (XIV, 284). Единение с помощью *техники* не приведет ни к чему. Не медиальные изобретения, не быстро передаваемые сообщения, не «новость» и журнализм приводят к «единению» людей, не знание о каких-то преходящих мелочах, опубликованных в газете «Слухи». Какую альтернативу предлагает нам роман Достоевского? Это именно рассказ, *опыт*. Глубоко пережитый опыт, разделяемый с другими людьми; опыт совместный, сохраняемый и оживляемый коллективной памятью. Примерно таким образом мы можем резюмировать философский смысл «речи у камня» Алеши. Однако трудно оценить, насколько эта программа оправдывает себя на деле — хотя бы в художественном мире романа: проблема в том, что вторая часть «Братьев Карамазовых» так и не была написана. Мы не можем проверить действующую силу совместно переживаемого и вспоминаемого опыта Алеши и его сверстников в современной России рубежа 1870-х и 1880-х годов.

Роман и история

Но в романе есть другой пласт, который позволяет связать *опыт* с коллективной памятью. Вспомним, что первым, кто говорил Зосиме о пагубном человеческом «уединении» и о противопоставленном этому уединению идеале «людской общей целостности», был Михаил, «таинственный посетитель» (XIV, 275—276), который начал навещать будущего старца сразу после дуэльной истории последнего (XIV, 273). Вспомним также, что этот «таинственный посетитель» пришел к своим идеям — тем идеям, которые будет проповедовать его ученик Зосима и которым будет следовать Алеша, — в результате преступления и долгого процесса раскаяния (он из ревности убил свою возлюбленную). Можно было бы полагать, что история таинственного посетителя является не более чем личной трагедией, но на самом деле это не так. Стоит ближе приглядеться к хронологическим рамкам этого эпизода: «четырнадцать лет пред тем», как мы читаем (XIV, 277), Михаил совершил преступление, мучившее его с тех пор. Это случилось за четырнадцать лет до бесед с Зосимой, которые состоялись в 1826 году¹⁶. Преступление он смог совершить только потому, что «знатный не малого чина военный», которому «отдала уже свое сердце» любимая им дама, был «в то время в походе» (XIV, 277), — видимо, речь идет об Отечественной войне 1812 года. Таким образом, «большая» история Российской империи связана с судьбой Зосимы, и через его судьбу — с судьбой других

16 Ср.: «...в двадцать шестом году дело было...» (XIV, 269). Это относится к дуэли Зосимы и последующей за ней отставке; «таинственный посетитель» появляется у Зосимы в том же 1826 году.

персонажей романа, Алеши прежде всего. Более того, как известно, 1826 год был годом суда над декабристами. Не это ли «важное тогда событие», над которым позволил себе шутить Зосима, будучи тогда еще офицером в кадетском корпусе, таким образом спровоцировав дуэль, приведшую его к обращению (ср.: [Гумерова 2018: 100])? Таким образом, два ключевых для российской государственности и для русской общественности исторических события переплетены с судьбой, а также и с внутренним, интимным *опытом* персонажей романа. Отметим, что, как известно, действие романа происходит в 1866 году, являющемся годом покушения Каракозова на жизнь Александра II, точнее, во время процесса над Каракозовым (закончившегося 31 августа 1866 года) [Гроссман 1965: 569—572; Verhoeven 2009: 1—3]. Таким образом, ключевые события российской истории XIX века и глубоко личная история духовного обращения Зосимы и «многострадального раба божия Михаила» (XIV, 283) связаны между собой. Скажу больше: событийная ткань романа держится на основной нити в виде исторических событий, пошатнувших российскую государственность в XIX веке. Личный опыт, которым делится «таинственный посетитель» в разговоре с будущим старцем, и опыт этого разговора, на базе которого Зосима строит свои «поучения»¹⁷, находятся в непосредственной связи с судьбой Российского государства, занимают в некотором смысле комплементарную по отношению к этой последней позицию.

Рассказ Михаила о своем преступлении, а также жизненные мудрости, которыми обмениваются он и Зосима по ходу их бесед, в ценностной иерархии модусов повествования романа Достоевского занимают самое высокое место. Однако сквозь ткань этого рассказа просвечивают события надындивидуальной истории всей Российской империи. Можно ли сказать, что в «Братьях Карамазовых» отдельные персонажи и их мелкие судьбы являются лишь *аллегориями* национального, собственно *эпического* макросюжета, как часто бывает в рамках имперского текста русской литературы¹⁸? Подобная аллегоризация придает личному опыту надындивидуальную значительность, но заодно отнимает у него то, что делает его *личным*. Однако у Достоевского нити, связывающие Историю с личным биографическим опытом героев, остаются практически невидимыми. Постоянное колебание между *опытом* и *информацией* в повествовательной структуре «Братьев Карамазовых» поверхностно вуалирует аллегорический смысл романа, но заложенная в романе аксиологическая иерархия не оставляет никакого сомнения в том, что на этом смысле все держится. Основное, мотивирующее весь назидательно-идеологический пласт романа событие, встреча «тайного посетителя» со своим якобы духовным наставником, а фактически учеником Зосимой¹⁹ является прямым последствием исторических событий 1812 года и имеет место именно в то время, когда идет расправа над виновниками другого исторического события фундаментальной важности — восстания декабристов.

17 Он называет «таинственного гостя» своим «учителем» (XIV, 285).

18 Общеизвестно, что сам Достоевский видел в русской истории источник духовной силы, он сетовал на то, что в современном интеллигентном обществе об этом не хотят знать. В письме к О.Ф. Миллеру от 26 августа 1880 года он писал: «Надо возрождать впечатление великих событий в нашем интеллигентном обществе, забывшем и оплевавшем нашу историю» (XXX1, 213).

19 Достоевский полностью разделял эти позиции, ср. его письмо к Н.А. Любимову от 7 (19) августа 1879 года (XXX1, 102).

Заключение

Достоевский прекрасно знал, что роман как литературный жанр Нового времени является частью мира информации. Роман как жанр отражает процессы, приводящие к доминированию «прессы» и «информации» в общественном пространстве, способствующие индивидуализации, или, говоря словами Достоевского из «Дневника писателя», — «разъединению и обособлению» (XXIV, 65). Роман рассказывает о том — и в своей структуре отражает то, — как в сознании людей «общество» распадается на части. Не может быть целостного образа общества, когда восприятие общества обусловлено различными интересами политического, экономического, сексуального и других планов. Парадоксальность самой повествовательной установки романа Достоевского заключается в том, что он ищет выхода из мира «обособления» посредством романа, в то время как сам роман по своей структуре изоморфен этому миру, продуктом которого он и является. Внутри художественного мира «Братьев Карамазовых» мы сталкиваемся с идеальными ситуациями рассказа, передачи опыта в непосредственном, чуть ли не телесном контакте между рассказчиком и слушателем — однако это только вторичное изображение идеального рассказа в рамках романного повествования.

Историческое воображаемое в «Братьях Карамазовых» не является непосредственным предметом нарративной репрезентации. Роман не рассказывает историю Российской империи. Скорее, она (эта история) предстает как источник смысла: личный опыт героев, который в самой романной действительности находится под постоянной угрозой быть превращенным в «информацию», наделяется стабильным смыслом через его переплетение с государственной историей. Этому смыслу не угрожает быстрое истощение, потому что он выходит за рамки мира информации. Антимодерные позиции и доктрины, которые, если следовать заложенной в самом романе ценностной иерархии модулов повествования, должны стать антидотом от дезориентации современного российского общества, у Достоевского возникают как результат, казалось бы, случайного, но на самом деле телеологически обусловленного воздействия исторических событий на биографии протагонистов: без суда над декабристами не произошло бы обращения Зосимы; без войны 1812 года не дошло бы ни до преступления, ни до последующего раскаяния Михаила (ни до передачи своего опыта Зосиме).

Такую телеологию, наполняющую смыслом отдельные биографии, трудно найти в современной Достоевскому позитивистской историографии. Образцом этой телеологии является хроника — историческое повествование, в котором каждая деталь имеет значение. О том, что Достоевского во время работы над «Братьями Карамазовыми» занимала фигура летописца и связанная с ней концепция целостной, телеологически направленной Истории, свидетельствуют его восторженные слова, посвященные «типу русского инока-летописца» в речи о Пушкине 1880 года (XXVI, 144; ср.: XIV 367)²⁰. «Хроникер-романист» (Шмид)

20 В рамках пушкинского праздника 1880 года Достоевский на «вечернем литературном празднестве в Благородном собрании» читал публице именно сцену Пимена из «Бориса Годунова» («Ночь. Келья в Чудовом монастыре») (XXXI, 182); хотя, видимо, не он выбрал эту сцену, ср.: (Там же, 170).

«Братьев Карамазовых» всем своим существом, своим стилем, своим управлением информацией, укоренен в эпохе романа — но все-таки в нем присутствуют отголоски фигуры летописца. Для Бенъямина, который считает, что «любое исследование определенной эпической формы затрагивает проблему ее соотношения с историографией» [Бенъямин 2004: 400], именно «летописец» является прообразом рассказчика [Там же: 401]. В отличие от историка, который «вынужден тем или иным образом объяснять события, с которыми имеет дело» [Там же: 400], летописец только «рассказывает» историю, не пришивая собственные объяснения и или суждения. В качестве иллюстрации такого — идеализированного — подхода к жанру исторической хроники мы можем привести слова литературного прообраза фигуры «инока-летописца» у Достоевского, монаха Пимена в «Борисе Годунове»: «Описывай не мудрствуя лукаво / Все то, чему свидетель в жизни был»²¹.

Бенъяминовский «кризис опыта» у Достоевского предстает как кризис медиальный: в обществе, чей образ самого себя формируется прежде всего коммерческими средствами массовой информации (газетами и журналами), любой опыт находится под угрозой экспроприации и инструментализации, превращения в товар, в *информацию*, которую несут на рынок. Подспудно вплетаемые в ткань повествования последнего романа Достоевского отголоски ключевых событий истории Российской империи символически намекают на выход из этого положения. Роман берет на себя ответственность за общество в целом, в соответствии с задачей, поставленной в предисловии «От автора». Это требует такого способа повествования, который передает индивидуальный биографический опыт не только небольшому сообществу присутствующих слушателей, но и обществу в целом. Связи с религиозным дискурсом было недостаточно; нужна была легитимирующая фигура, которую можно было бы донести и до светской аудитории. Достоевский нашел ее в исторической телеологии.

Библиография / References

- [Бахтин 2002] — *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 5—300.
- (*Bakhtin M.M.* Problemy poetiki Dostoevskogo // Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy*: In 7 vols. Vol. 6. Moscow, 2002.)
- [Бенъямин 2000] — *Бенъямин В.* Озарения / Пер. с нем. Н.М. Берновской. М.: Мартис, 2000.
- (*Benjamin W.* *Illuminationen*. Moscow, 2000. — In Russ.)
- [Бенъямин 2004] — *Бенъямин В.* Рассказчик / Пер. с нем. А. Белобратова // Бенъямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Сост. А. Белобратов. СПб.: Symposium, 2004. С. 383—418.
- (*Benjamin W.* *Der Erzähler* // Benjamin W. *Maski vremena*. *Esse o kul'ture i literature* / Comp. by A. Belobratov. Saint Petersburg, 2004.)
- [Ветловская 2007] — *Ветловская В.Е.* Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб.: Пушкинский Дом, 2007.
- (*Vetlovskaya V.E.* *Roman F.M. Dostoevskogo "Brat'ya Karamazovy"*. Saint Petersburg, 2007.)

21 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. Л.: Наука, 1978. С. 204.

- [Гроссман 1965] — *Гроссман Л.* Достоевский. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 1965.
- (*Grossman L. Dostoevskiy. Moscow, 1965.*)
- [Гумерова 2018] — *Гумерова А.* История декабристов в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 1. С. 97—106.
- (*Gumerova A. Istoriya dekabristov v romane F.M. Dostoevskogo "Brat'ya Karamazovy" // Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. Filologicheskij zhurnal. 2018. No. 1. P. 97—106.*)
- [Лукач 1994] — *Лукач Г.* Теория романа (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики) / Пер. с нем. Г. Бергельсон // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19—78.
- (*Lukács G. Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik // Noyoe literaturnoe obozrenie. 1994. No. 9. P. 19—78. — In Russ.*)
- [Сараскина 2007] — *Сараскина Л.И.* Метафизика противостояния в «Братьях Карамазовых» // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения / Ред. Т.А. Касаткина. М.: Наука, 2007. С. 523—564.
- (*Saraskina L.I. Metafizika protivostoyaniya v "Bratyakh Karamazovykh" // Roman F.M. Dostoevskogo "Bratya Karamazovy". Sovremennoe sostoyane izucheniya / Ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, 2007. P. 523—564.*)
- [Шмид 1981] — *Шмид В.* Единство разнонаправленных впечатлений восприятия. Рассказывание и рассказываемое в «Братьях Карамазовых» // *Dostoevsky Studies*. 1981. No. 2. С. 51—59.
- (*Shmid W. Edinstvo raznopravlennykh vpechatleniy vospriyatiya. Rasskazyvaniye i rasskazyvayemoye v "Brat'yakh Karamazovykh" // Dostoevsky Studies. 1981. No. 2. P. 51—59.*)
- [Аполлоньо 2009] — *Аполлоньо С.* *Dostoevsky's Secrets: Reading Against the Grain.* Evanston/Ill.: Northwestern University Press, 2009.
- [Benjamin 1969] — *Benjamin W.* Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows // Benjamin W. Über Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969. S. 33—61.
- [Benjamin 1991] — *Benjamin W.* Gesammelte Schriften II.1 / Hrsg. von R. Tiedemann, H. Schwepenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- [Christians 2004] — *Christian H.* Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750—2000). Freiburg i.Br.: Rombach, 2004.
- [Cicovacki 2010] — *Cicovacki P.* (ed.). Dostoevsky's "Brothers Karamazov": Art, Creativity, and Spirituality. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.
- [Connolly 2007] — *Connolly J.* Dostoevskij's Guide to Spiritual Epiphany in *The Brothers Karamazov* // *Studies in East European Thought*. 2007. Vol. 59. No. 1—2. P. 39—54.
- [Frank 2002] — *Frank J.* Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871—1881. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- [Géry 2017] — *Géry C.* Leskov, le conteur. Réflexions sur Nikolai Leskov, Walter Benjamin et Boris Eichenbaum. Paris: Classiques Garnier, 2017.
- [Heil 1996] — *Heil S.* „Gefährliche Beziehungen“. Walter Benjamin und Carl Schmitt. Stuttgart: Metzler, 1996.
- [Holland 2013] — *Holland K.* The Novel in the Age of Disintegration: Dostoevsky and the Problem of Genre in the 1870s. Evanston/Ill.: Northwestern University Press, 2013.
- [McReynolds 1991] — *McReynolds L.* The News under Russia's Old Regime: The Development of a Mass-Circulation Press. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.
- [McReynolds 2008] — *McReynolds S.* "You Can Buy the Whole World": The Problem of Redemption in the *Brothers Karamazov* // *The Slavic and East European Journal*. 2008. Vol. 52. No. 1. P. 87—111.
- [Palmier 2006] — *Palmier J.-M.* Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin / Éd. établie, annotée et préfacée par F. Perrier. Paris: Klincksieck, 2006.
- [Verhoeven 2009] — *Verhoeven C.* The Odd Man Karakozov: Imperial Russia, Modernity, and the Birth of Terrorism. Ithaca, N.J.: Cornell University Press, 2009.
- [Weber 2000] — *Weber T.* Erfahrung // *Benjamins Begriffe* / Hrsg. von M. Opitz, E. Wizisla. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. S. 230—259.