

Андрей Фаустов
Воронежский государственный университет
aafaustov@list.ru

Andrey Faustov
Voronezh State University
aafaustov@list.ru

ИГРА ПРИРОДЫ И КАПИТАН ЛЕБЯДКИН CAPRICE OF NATURE AND CAPTAIN LEBYADKIN

В статье рассматривается то, как принцип сходства проявляет себя в истории капитана Лебядкина — героя романа Достоевского *Бесы*. Ключом к пониманию этого семиотического сценария служит категория «игры природы», встречающаяся у Достоевского дважды — в материалах к переработке повести *Двойник* и в романе *Бесы*, а также в его авантекстах. По своей семантической генеалогии «игра природы» («*lusus/ludus naturae*») — известный геологический термин, входящий в лексиконе культуры XIX века в комплекс представлений о катастрофах в развитии Земли и перерождении живых существ. В отличие от Голядкина, сталкивающегося с двойником и признающего его несущее гибель существование, Лебядкин изначально воспринимает себя как несостоявшуюся копию желанных прототипов. Такой отказ от своей идентичности вписывается у Достоевского на социально-политическом уровне в круг идей, связанных с противопоставлением стадности и братства, а на уровне поэтики — с борьбой омонимии и семантического рассеяния (дисперсии).

Ключевые слова: игра природы, сходство, Достоевский, Лебядкин, природа, закон, перерождение, идентичность.

The article discusses the way the principle of similarity manifests itself in the story of Captain Lebyadkin, a character in Dostoyevsky's novel *Demons*. The key to understanding this semiotic scenario is the category of 'the caprice of nature', which we encounter twice in Dostoyevsky's writings: once in revision materials for *The Double* and once in *Demons*; we can also find it in his avant-texts. Semantically, the term 'caprice of nature' ('*lusus/ludus naturae*') derives from a well-known geological term that is part of the 19th century cultural lexicon describing the notion of natural catastrophes in the development of the Earth and the transformation of living species. Unlike Golyadkin, who, upon meeting his double, recognizes his existence as bringing death and destruction, Lebyadkin initially sees himself as an unrealized copy of desirable prototypes. This sort of denial of one's own identity for Dostoyevsky fits into a cluster of ideas relating to the opposition of mass/crowd and brotherhood, on the socio-political level, and the conflict between homonymy and semantic dispersion, on the poetic level.

Key words: caprice of nature, similarity, Dostoyevsky, Lebyadkin, nature, law, transformation, identity.

Что такое «игра природы»?¹ В словаре В. И. Даля ей дается следующее толкование: «*Игра природы*, уклоненье ее, в произведениях своих, от обычного, общего; уродливость и выродок; случайное сходство, подобие, нпр. сходство камня с растением, животным, человеком» (Даль 1981: 7). Как мы видим, словарь фиксирует три значения: два общих (одно — оценочно нейтральное, другое — окрашенное отрицательно) и одно явно специализированное, с рассмотрения которого мы и начнем наш по необходимости сжатый лексикологический экскурс. И первое, что потребует уточнения, касается самой логики дефиниции. То, что у В. И. Даля выполняет функцию примера, частного случая, в действительности должно интерпретироваться как семантический прототип. В последнем значении «игра природы» («*lusus naturae*» или «*ludus naturae*») — геологический, палеонтологический термин, хорошо известный в XIX веке и восходящий еще к XVI столетию. Согласно представлению, которое долгое время считалось истинным, «игра природы» — это окаменелости, которые лишь случайно приняли форму животных или растений. История термина и связанных с ним эволюционных концепций и более широких мыслительных парадигм не раз прослеживалась как в естественно-научной, так и в культурологической перспективе (Богачев 1911; Adamowsky u. a. (Hrsg.) 2011). Поэтому мы ограничимся тем, что приведем несколько иллюстраций, показывающих, как и в какой мере «геологическая» семантика «игры природы» отразилась в русских ненаучных текстах середины XIX века. И сразу, забегая вперед, скажем, что в том, как литературный язык семантически адаптировал к себе научный термин, определяющую роль сыграл семиотический облик «игры природы» — этого в основе своей иконического знака (с индексальной надстройкой).

Насколько можно судить (с опорой на результаты сплошного просмотра публикаций за 1840–1880-е годы, оцифрованных Российской государственной библиотекой, а также на полные корпуса произведений Н. В. Гоголя, И. А. Гончарова и И. С. Тургенева), занимающая нас формула использовалась по преимуществу в таких контекстах, в которых так или иначе фигурировала идея сходства. К примеру, у Е. П. Ростопчиной при описании портрета Рабле говорится: «Да и лицом, игрой природы странной, // На древнего Сократа он похож...» (Ростопчина 1866: 119). В связи с этим примером обратим внимание на то, что под «игрой природы» мог пониматься (опять же вопреки словарю В. И. Даля) не только иконический продукт такой «игры», но и сам ее процесс, действие, приводящее к соответствующему результату. Кроме того, в особом развороте идея сходства обнаруживает себя в ситуациях, когда явления природы до такой степени напоминают рукотворное создание, что невозможно с уверенностью решить, являются ли они естественными, возникшими самопроизвольно или искусственными, намеренными. Работа иконичности здесь не столько

¹ Статья примыкает к ряду работ автора: (Фаустов 2019а; 2019б; 2020).

соотносит один реальный объект с другим, сколько удваивает видимое, вызывая к жизни воображаемый фантом, обладающий обликом артефакта, так что восприятие в итоге теряется перед невозможностью выбора между реальным объектом и его виртуальной копией. В первых изданиях гончаровского *Фрегата «Паллада»* мы находим такое изображение гавани в Нагасаки: «...всё так гармонично, живописно, так непохоже на игру природы, что сомневаешься, не нарисован ли весь этот вид, не взят ли целиком из волшебного балета?» (Гончаров 2000: 258). А в *Фантастических путешествиях барона Брамбеуса* О. И. Сенковского (впервые напечатанных в 1833 году) вокруг подобной неразличимости построена целая — семиотическая по своей сути — история, получающая пародийное, анекдотическое разрешение. Отыскав в Сибири пещеру, стены которой покрыты загадочными письменами, рассказчик опознает в них египетские иероглифы, складывающиеся в подробное повествование о потопе (в травелог оно образует обширный вставной текст). Но когда горный мастер со знанием дела разъяснит, что перед путешественниками не более чем сталагмиты, между бароном и его спутником — немецким натуралистом — состоится весьма характерный обмен взаимными упреками (с отсылкой, в частности, к теории катастроф Ж. Кювье):

— Я сказал, что это иероглифы, потому что вы вскружили мне голову своим Шампольоном, возразил доктор.

— А я увидел в них полную историю потопа, потому что вы вскружили мне голову своими теориями о великих переворотах земного шара, возразил я.

— Но желал бы я знать, промолвил он, каким образом вывели вы смысл, переводя простую игру природы!

<...>

— Не моя же вина, ежели природа играет так, что из ее глупых шуток выходит, по грамматике Шампольона, очень порядочный смысл! (Сенковский 1858: 196).

То, что мнимые иероглифы — это «кристаллизация сталагмита», не мешает им быть в то же время сообщением на языке древних египтян. Случайное сходство, «игра природы», возбуждая фантазию наблюдателей, иронически превращается в механизм порождения осмысленного нарратива.

Самое любопытное, однако, что даже в том случае, когда «игра природы» наделялась в тексте как будто бы «негеологическими» значениями, за ними могла проглядывать все та же иконическая семантика. Например, в одном из сатирических «отрывков» Д. Д. Минаева выведен записной «враль», который рассказывает о том, что он родился с небольшим хвостом, так что пришлось делать операцию, чтобы от этой «игры природы» избавиться. Очевидно, что «игра природы» тут — уклонение от нормы, если не прямо уродливость (как это можно было бы истолковать вслед за В. И. Далем). Но вся рассказанная персонажем небылица была сочинена им с совершенно определенной целью — подтвердить неопровержимость дарвиновского учения о происхождении человека от «семейства хвостатой

породы двуруких» (Минаев 1881: 176). Основание выдумки — апелляция к сходству. Попутно заметим, что реальность словоупотребления вообще свидетельствует о единичных примерах наличия у «игры природы» негативных коннотаций. Если говорить об общей, неспециализированной семантике этого выражения в середине XIX века, то она сводится, по большому счету, к представлению о такого рода аномальности (или даже раритетности), которая ассоциируется с чем-то странным, причудливым, удивительным, чудесным, замечательным и т. д. Недаром слова из этого ряда зачастую употреблялись в тексте в роли атрибутов «игры природы». Но в целом, завершая весь этот экскурс, мы можем констатировать, что в наиболее распространенной версии семантическая структура «игры природы» включала в себя на правах доминанты именно идею сходства, а на правах фонового элемента — идею некоторой курьезности (по-разному окрашенной).

Показательно, что за пределами набросков к переработке *Двойника* формула «игра природы» используется у Достоевского лишь в одной серии текстов (базовых для мотива физического перерождения человека): в романе *Бесы* и в материалах к нему, а также в подробных планах истории капитана Картузова — как известно, прототипической для сюжетной линии капитана Лебядкина. И вводится формула как раз в речевой зоне двух этих капитанов. Заметим, что между героями *Двойника* и *Бесов* существует одно эксклюзивное соотношение: в ономастиконе Достоевского только два персонажа — Голядкин и Лебядкин — имеют таким образом рифмующиеся фамилии. Кроме того, герои получают и эквивалентные чины — титулярного советника и капитана. Правда, Лебядкин поначалу — в фабульном прошлом — титуловал себя штабс-капитаном (а это на ступень ниже, чем капитан), да и никаким штабс-капитаном на самом деле не был вовсе, в отличие, кстати, от Картузова — капитана вполне настоящего. Это двойное самозванство в романе особо зафиксировано: «Лебядкин? А, это отставной капитан; прежде он только штабс-капитаном себя называл...» (Достоевский 10, 1974: 78)². Собственно, капитан Лебядкин, как и господин Голядкин (до появления двойника), решительно не удовлетворен своим действительным положением, которое он склонен воспринимать на фоне некоего приличествующего ему, но ему не доставшегося статуса. Так что иллюзорное присвоение чина — скромный, почти законный (в глазах героя) шаг на пути к устранению такой несправедливости жизни.

Сравнение того, что у него есть, с тем, что должно было бы быть, распространяется у Лебядкина на очень разные, даже, на первый взгляд, неожиданные предметы. Соответствующие речевые эскапады героя сосредоточены в основном в двух эпизодах и разыгрываются сначала перед генеральшей Ставрогиной, а затем перед самим Ставрогиным — перед теми,

² Здесь и далее тексты Достоевского цитируются с указанием тома и страниц по изданию: (Достоевский 1972–1990).

в ком для мнимого капитана в той или иной степени воплощается инстанция благородства и власти. В первом (обращенном к генеральше) монологе, с его рефренным, трижды повторяющимся патетическим вопросом, почему все обстоит так, как есть, а не иначе, претензии героя излагаются списком:

...я, может быть, желал бы называться Эрнестом, а между тем принужден носить грубое имя Игната, — почему это, как вы думаете? Я желал бы называться князем де Монбаром, а между тем я только Лебядкин, от лебедя, — почему это? Я поэт, сударыня, поэт в душе, и мог бы получать тысячу рублей от издателя, а между тем принужден жить в лохани, почему, почему? (Там же: 141).

Первые две обиды героя вызваны ошибкой, допущенной судьбой при его наречении; если мы переведем это на язык семиотики Ч. С. Пирса, то можно сказать, что Лебядкин относится к называнию не как к индексальному, а как к смешанному — наполовину иконическому, наполовину символическому — акту. В качестве желанной — благородной — альтернативы герой избирает для себя имя Эрнест и фамилию де Монбар. Подобающее ему имя могло быть навеяно Лебядкину, к примеру, чувствительным романом Ф. А. Эмина *Письма Эрнеста и Доравры* (тем более что в *Бесах* фигурирует любовное послание героя к Лизе Тушиной). А «приличная» фамилия, как было отмечено в комментарии Т. И. Орнатской (Достоевский 12, 1975: 294), отсылает к знаменитому флибустьеру XVII века (сделавшемуся популярным литературным персонажем), что хорошо встраивается, очевидно, и в лексико-тематическую структуру романа. В недавнее время было высказано предположение, что за фамилией де Монбар может стоять один из основателей ордена тамплиеров (Ковалевская 2020). Версия эта выглядит менее правдоподобной, менее семантически мотивированной. Но, так или иначе, возможное двоение прецедентной фамилии само по себе весьма характерно. И отдельно упомянем о вожделенном княжеском титуле, который в прозе Достоевского и вообще обладает особой значимостью, а в подготовительных материалах к *Бесам* выступает в роли собственного имени одного из персонажей — будущего Ставрогина. Поэтому здесь налицо еще и явный элемент ресентимента.

В отличие от Голядкина, однако, капитан Лебядкин почти никак не пытается воплотить свои символические амбиции, так и не простирая реальную активность дальше «хищения» капитанского чина, который к числу объявленных амбицией и не принадлежит. Существовая в реальном мире, Лебядкин вызывающе смиряется с тем, что он не более чем испорченная копия, за которой лишь угадываются высокие образцы. Эта мера семиотических притязаний героя отчетливо проглядывает в том, как Лебядкин описывает третью свою обиду, о которой он возвещает в монологе перед генеральшей Ставрогиной. Первые две — номинативные — претензии имеют двоичную логику: то, что есть, противопоставляется в них

тому, что могло бы быть. А вот у третьей претензии структура иная, более запутанная, и это отражается даже на уровне грамматики. То, что есть и что симметрично «грубому» именованию, обозначается как жизнь «в лохани». Но противоположный полюс здесь раздваивается. Герой говорит не о том, что желал бы быть поэтом. То, что он поэт, пусть хотя бы и «поэт в душе», Лебядкин утверждает, а в сослагательном наклонении оказывается возможность получать за свои творения «тысячу рублей» от издателя. В результате эквивалентом благородного именованья становится получение гонораров, а само пребывание в звании поэта опосредует на правах третьего элемента переход от виртуальной жизни в качестве преуспевающего литератора к реальной жизни «в лохани». Символический капитал (в виде приличных имен) легко конвертируется для героя в действительные (но не слишком фантастические по своему размеру) доходы.

Любопытно, что пересекающаяся троичная логика обнаруживается и во втором «мечтательном» монологе капитана Лебядкина — на этот раз обращенном к Ставрогину. Лебядкин расскажет о некоем американце, который завещал свои несметные богатства на развитие промышленности и науки, скелет — студентам в академию, а кожу — «...на барабан, с тем чтобы денно и ночью выбивать на нем американский национальный гимн» (Достоевский 10, 1974: 209). И сетования героя будут заключаться в том, что единственное для него действительно достижимое желание — распорядиться своим скелетом, поскольку применение кожи по примеру американского богача наверняка было бы сочтено «либерализмом» и запрещено. У того, кто живет «в лохани», дальше скелета планы распространяться не могут: о будущем своей кожи позволено думать только людям совсем иного звания и полета. При этом ни о каких капиталах Лебядкин не упоминает вовсе, и не только за неимением таковых: подобные фантазии заведомо отодвигаются в зону не просто невозможного, но того, о чем нельзя даже помыслить. Капитан Лебядкин может рассуждать о другом, подобающем ему именовании, но не об обретении судьбы второго князя де Монбара или американского миллионера. В троичном ритме отражается тройное членение объектов миметического желания, циркулирующих в кругозоре героя: недостижимые (настолько, что их почти невозможно и желать), виртуально достижимые (но на деле не присваиваемые) и реальные (но, как правило, не слишком желанные).

Слово «лохань», появляющееся в монологе Лебядкина перед генеральшей Ставрогиной, — это пролепис, предварение знаменитой басни «Таракан», которую герой вскоре и продекламирует, с разными своими комментариями³. История таракана представляет собой, как уже было замечено, «циническую» исповедь ее автора (недаром заглавный персонаж даже рифмуется с чином Лебядкина: таракан — капитан). И разворачивается эта

³ О Лебядкине как поэте написано много. Из числа наиболее интересных работ: (Серман 1981; Тихомиров 2017).

история тоже в три шага: жизнь заглавного персонажа до того, как он очутился в стакане, — транзитное пребывание в стакане — попадание в лохань. Перед нами, по сути, сокращенный сценарий развития человека и человечества, преподнесенный в пародийной, гротескной редакции: сначала — естественное, детское состояние безмятежности, потом — гражданское состояние с его «мухоедством», а под занавес — низвержение в бездну. И если переход от первой фазы ко второй — это опыт утраты, что-то вроде конца «золотого века», то последнее событие — несомненный аналог «геологического переворота»⁴.

Излагая в прозе окончание своего незавершенного творения, Лебядкин так и скажет, что виновником этого катастрофического события (выплескивающим стакан в лохань) является «благороднейший» старик Никифор, который «изображает природу» (Достоевский 10, 1974: 142). Но, как мы помним, капитан Лебядкин говорит о том, что он в «лохани» именно живет: там герой намеревается завещать свой скелет студентам, сочиняет стихи, интригует, иногда распространяет прокламации (в качестве современного флибустьера мелкого пошиба) и т. д., а попутно — исчисляет свои обиды на мироустройство. Иными словами, герой воспринимает себя существующим в реальности после «переворота». В этом смысле он занимает позицию, зеркальную по отношению к той, в которой находятся «логические» самоубийцы Достоевского — вроде Ипполита, Кириллова или героя очерка-рассказа «Приговор». Предчувствуя возможный губительный «переворот», они восстают против «мертвых законов» природы, обрекающих людей на роль «пробных» существ. Отсюда своеобразный лебядкинский квиетизм, с вызывающим торжеством провозглашенный в восклицании, которое герой повторит несколько раз: «...таракан не ропшет!» (Там же: 142).

В этих двух монологах, произнесенных перед Ставрогиными, и появляется формула «игра природы», которая в обоих случаях должна объяснить, почему у капитана Лебядкина все складывается настолько безнадежно. Первую тираду замыкает фраза: «По-моему, Россия есть игра природы, не более!» (Там же: 141); во втором монологе близкая сентенция завершает рассказ об американском богаче: «Увы, мы пигмеи сравнительно с полетом мысли Северо-Американских Штатов; Россия есть игра природы, но не ума» (Там же: 209). В том значении, которое в речи героя получает идиома, присутствует, конечно, семантика аномальности (причем отрицательно окрашенной): Россия есть нечто бессмысленное и несообразное, а потому капитану Лебядкину и не остается, в конечном счете, ничего другого, кроме как предаваться шутовству, демонстрируя перед благородной публикой свою незавидную долю, но не роптать, коль скоро ему суждено в России (то есть в «лохани») жить. Однако на деле логика здесь не столь одномерная.

⁴ Ср. иное толкование, возводящее это событие к сказке В. Ф. Одоевского «Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жокон» (Потапова 2021).

В набросках к истории капитана Картузова — «подлинного» автора стихотворения о таракане — истолкование развязки басенных событий и ее свершителя почти буквально совпадает поначалу с уже знакомым нам объяснением Лебядкина: «В Никифоре я изобразил природу» (Достоевский 11, 1974: 42). Но уже через полстраницы поворот мысли Картузова изменяется: «Россия есть недоразумение или, лучше сказать, игра природы. Вся Россия есть игра природы. Никифор тоже игра природы» (Там же: 42). Если мы посмотрим на эту реплику в обратном направлении (от конца к началу), то в ней обнаружится вполне отчетливая семантическая акцентировка. Поскольку Никифор именуется по очереди «природой» и «игрой природы», то в игре природы на первый план выдвигается не объектный, а акциональный смысл. Никифор (Победоносец, согласно внутреннему значению его имени) — это действительность от лица природы, проводник ее играющей активности. Но тогда и вся Россия не столько несуразный продукт игры природы, сколько орудие и манифестация такой игры — так сказать, российская игра природы в противовес американской игре ума (если припомнить второй монолог Лебядкина). И за этой антитезой просматривается более общая — фундаментальная для Достоевского и в высшей степени у него амбивалентная — оппозиция природы и ума. Не случайно в *Бесах* своего рода идеологическое паломничество в Америку совершают в фабульном прошлом Кириллов и Шатов — и заканчивается оно полным фиаско⁵; а Петруша Верховенский называет своей Америкой Ставрогина.

Больше того, обличение Лебядкиным России как всего лишь «игры природы» может интерпретироваться (хотя бы отчасти) как результат рокировки наподобие той, которую мы наблюдаем в *Двойнике* и в материалах к его переработке. Голядкин-младший пытается создать видимость (и в этом преуспевает), что двойник, «игра природы» — не он, а его оригинал, Голядкин-старший. Капитан Лебядкин, выставляющий себя в басне жертвой «переворота», который обрек его на поселение в «лохани», должен ощущать себя настоящей «игрой природы», но потому, как можно предположить, он и не использует этот пейоративный титул применительно к себе, а переадресует его России — виновнице всех своих злосчастий. Однако здесь нужно различать два предиката «униженного» состояния героя: пребывать в «лохани» и быть в ней кем-то. Так вот, Лебядкин вменяет в вину России-природе совсем не то, что он копия, а то, что он копия, которая лишь в слабой мере соответствует желанному ранжиру и к тому же не имеет возможности символически подтвердить свою идентичность.

Такая «вторичность» Лебядкина не раз обыгрывается в романе, и не только в кругозоре героя — в известных нам двух монологах, в которых Лебядкин миметически соотносит себя с обладателями благородных имен и повадок — с образцами из другого, недостижимого измерения. Уже

⁵ Ср. анализ этого путешествия в культурно-исторической перспективе, в духе «нового историзма»: (Эткинд 2001: 86–89).

анонсирование басни перед генеральшей Ставрогиной отличается странной путаницей. При объявлении «писеы» герой сначала, вопреки здравому смыслу и аристотелевской логике, дважды отчуждает от себя свое авторство: «Сударыня, один мой приятель — благо-роднейшее лицо — написал одну басню Крылова, под названием ‘Таракан’...» (Достоевский 10, 1974: 141). Написанную безымянным приятелем басню (сочиненную Крыловым) Лебядкин лишь в следующей реплике — после недоуменного вопроса генеральши — признает своим произведением. И такая «заторможенная» атрибуция вдвойне интересна с генетической точки зрения. Капитан Картузов выступает у Достоевского не просто «первоначальным» автором басни о таракане — персонажем из авантекста *Бесов*. Как уже было замечено (Тихомиров 2012: 327), в самом начале романа капитан Картузов будет мельком назван среди случайных посетителей вечеров Степана Трофимовича. А затем это не афишируемое присутствие Картузова в тексте неожиданно, с семантическим и оценочным смещением продолжится на предметном уровне, обратившись в сюжет головного убора. Картуз — воплощение, овеществление фамилии героя — лейтмотивно (в качестве элемента портрета) связан в романе с двумя персонажами. С одной стороны, это Федька Каторжный, от руки которого и погибнут Лебядкин и его сестра. С другой стороны, это Шатов — герой, которому в романе также суждено погибнуть (и который при этом является самым доверенным лицом Марьи Тимофеевны). Картуз в романе — знак обреченности, индекс, помечающий убийцу и жертву, которые находятся как бы на двух разных радиусах, ведущих к капитану Лебядкину.

Будучи «игрой природы», осколком некоей мозаичной, собранной из других текстов фантазмагорической вселенной, капитан Лебядкин окружен в романе ее токсичными для него следами — прототипами, одни из которых, как мы видели, становятся предметом его рефлексии, а другие сохраняют свое инкогнито (не утрачивая своей действительности). Если некоторых из самоубийц Достоевского преследовало подозрение, не «пробные» ли они создания, то Лебядкин сознает себя неудачным повторением того, что он способен лишь шутовским образом инсценировать в своей речи. Отсюда различия в том, как конструируется в двух этих версиях образ природы. «Логических» самоубийц возмущали ее насмешливые мертвые законы (ср.: Тихомиров 2013). Лебядкин обвиняет природу (в лице России) в нечестной, лишённой смысла игре, которую приходится не просто принимать, но даже, проявляя изощренный мазохизм, одобрять. Добавим, что в авантексте этот момент был особо подчеркнут. Капитан Картузов скажет о Никифоре: «Вероятно, очень умный был старик...». А потом всячески поддержит его акцию по выплескиванию стакана с тараканом и «мухоедством», которая в «картузовском» варианте никакой последующей жизни в лохани не предусматривает: «...что было правильно, потому что так давно надо было сделать... Ну, и тем натурально всё кончилось» (Достоевский 11, 1974: 41).

В *Двойнике* природа, выводя на сценическую площадку продукт своей игры — двойника господина Голядкина, запускала двойническую модель событий, в которой у Голядкина-старшего было не так много шансов на благополучный исход, но которая и не являлась для героя абсолютным приговором. У капитана Лебядкина в играх природы роль другая. История героя представляет собой пародию на утопию преобразования человека и человечества в результате «переворота», особенно если рассматривать эту историю как иллюстрацию к перенесенной в земные пределы идее Князя (из подготовительных материалов к роману), что человек с неизбежностью перевоплощается в ангела или в беса. Но в равной степени и Лебядкин — уже состоявшаяся игра природы, и «логические» самоубийцы, которые ожидают «переворота» и одновременно оскорбляются его возможностью, оказываются у Достоевского жертвами, обреченными на гибель (под таким прицелом различие в том, какова ее форма — убийство, самоубийство или даже не удавшееся самоубийство, также во многом нейтрализуется). Неудивительно, что Лебядкин столь печется о будущем хотя бы своего скелета — этого каркаса окаменелости (в самом что ни на есть геологическом ее понимании), в чем, кстати, герой сходится с одним из ряда униженных и обиженных природой самоубийц — Ипполитом.

Два этих сценария вмешательства природы в дела людей выглядят одинаково неблагоприятными, но все-таки разнятся мерой своей безнадежности. И это наводит на одно умозаключение. «Голядкинский» сценарий строится вокруг встречи героя со своим двойником, а «лебядкинский» сценарий основывается на том, что герой самого себя воспринимает как (виртуальную) копию. При этом в *Двойнике* есть переломный пункт (после которого развитие событий и делается необратимо губительным) — признание героем самого факта двойничества. А в случае Лебядкина такой развилки не наблюдается: герой изначально принимает свою «подражательность», сетуя лишь на то, что ему отказано в праве ее воплотить. Сравнение этих сценариев позволяет с отчетливостью уловить не только то, почему для Голядкина вероятность избежать катастрофической развязки была поначалу выше, чем для Лебядкина. Здесь обнаруживают себя два более общих для Достоевского семиотических принципа, тесно связанных друг с другом. Первый принцип-императив обращен к субъекту: признание повторения, сходства как некоей наличной данности является у Достоевского «запрещенным» действием, роковым для субъекта по своим последствиям. В особом изводе нарушение этого императива можно усмотреть и в воззрении на природу «логических» самоубийц (по отношению к которому «лебядкинский» сценарий служит зеркальным и к тому же пародийным перевертышем). За бунтом против мертвых законов природы и грезами о перерождении скрывается, в том числе, страх перед возможностью вечного возвращения одного и того же, свидетельствующий о том, что самоубийцы саму осуществимость таких повторений считают более чем реальной. Второй общий семиотический принцип распространяется

на объектный мир. Хотя законы природы и ее игра как будто бы антонимы и игра предполагает отклонение, уклонение от расчисленных раз и навсегда орбит, в действительности ситуация у Достоевского не столь прямолинейна⁶. Обе серии контекстов, в которых упоминается «игра природы», вращаются вокруг идеи сходства, олицетворенной в фигурах двойника или желанных прототипов. В итоге возникает едва ли не замкнутый круг: играющая природы отменяет свои правила, но прибегает при этом к уже готовому реквизиту, не столько создавая новое, сколько используя старое в новых формах и для новых целей. Игра, собственно, и заключается в том, что природа провокационно пускает в ход логику повторения там, где не должно было бы быть ничего, кроме множественности, и тем самым ставит под вопрос персональную идентичность, нумерическую тождественность героев, вынуждая их сделать какой-то — в обоих случаях оказывающийся неудачным — ответный шаг.

По большому счету, однако, различие между законами и игрой в такой системе счисления подозрительно стирается почти до полного исчезновения, что проявляется и на уровне фразеологии. В *Сне смешного человека* (1877) рассказчик в своем то ли сновидческом, то ли посмертном странствии будет перенесен таинственным спутником через бесконечное пространство к звезде, которая была «...совершенно такое же солнце, как и наше, повторение его и двойник его» (Достоевский 25, 1983: 111). И когда рассказчик увидит подле этого солнца такой же двойник Земли, он «вскричит»: «И неужели возможны такие повторения во вселенной, неужели таков природный закон?..»; «Как может быть подобное повторение и для чего?» (Там же: 111). То, что явно должно было бы именоваться «игрой природы», названо здесь «природным законом». И весь рассказ, под таким углом зрения, прочитывается как демонстрация работы этого загадочного вселенского «закона», который можно определить как экспансию сходства. Тот эксперимент космического масштаба, который устраивается в *Сне смешного человека*, касается судьбы не только рассказчика (как обычно принято считать⁷), но и двойнического мира. В рассказе нарочито не расшифровывается, как пришельцу с Земли удалось «развратить» целую пребывавшую в состоянии блаженного «золотого века» планету: «Как это могло совершиться — не знаю, не помню ясно» (Там же: 115). Но семиотический механизм доведения райского мира до «грехопадения» достаточно очевиден. Приняв другой мир за удвоение своего, утвердив его в этом качестве, рассказчик заражает обитателей инопланетного Эдема бациллой сходства. И им приходится повторить весь страдальческий путь земного

⁶ Подчеркнем, что, в любом случае, природа у Достоевского к мертвым законам не сводится (как это представляли себе в текстах писателя разного рода «нигилисты»). Здесь мы расходимся с идеями известной работы, в которой, как кажется, различия между автором и его героями в понимании природы почти не учитываются: (Кнарр 1996).

⁷ Не вдаваясь в обзор огромного числа написанных о *Сне смешного человека* работ, укажем лишь на одну из самых пронизательных: (Фойер Миллер 2004).

человечества, что, по существу, обещано, предначертано уже в первых репликах — риторических вопросах — рассказчика, изумленного откровением Тождества: «И если это там земля, то неужели она такая же земля, как и наша... совершенно такая же, несчастная, бедная...»; «Есть ли мучение на этой новой земле?»; и т. д. (Там же: 111). История в «сновидении» разворачивается как будто бы в обратной перспективе по сравнению со злоключениями господина Голядкина. Ратификация двойничества оказывается разрушительной не для того, кто ее затеял, а для того, кто был двойником объявлен. Однако перед нами в рассказе отнюдь не стандартная — асимметричная — двойническая модель, с ее покушениями копии на права и место оригинала. Ход событий тут двунаправленный, и дело не только в том, что сам «смешной человек» участвует в них в виде «посмертного» дубликата самого себя. И с фабульной, и с онтологической точки зрения космический рай первичен: он создан вовсе не для того, чтобы испытать рассказчика (как и в любой утопии в жанре травелога). Цена игры здесь куда более высокая. Принимая «смешного человека» как своего собрата, то есть признавая двойника за того, кто является одним из них, райские жители за эту встречную ратификацию сходятся и расплачиваются. Вина в рассказе поделена между рассказчиком и теми, кого он инфицировал, если и не поровну, то, в любом случае, на две части.

Одним словом, если сходство не блокировать, то оно имеет свойство распространяться цепным образом, со всеми вытекающими отсюда последствиями. И этот «закон» не ограничивается у Достоевского сферой телесной, физической иконичности: напомним о логике именования и переименования. Но, может быть, особенно интересно, что очевидную проекцию этого «закона» мы обнаруживаем на металитературном — социально-политическом, историософском — уровне, в рассуждениях Достоевского об устройстве общества, многочисленные следы которых рассеяны и в прозе писателя. Речь идет в особенности о такой категории, как «стадность», которая выступает у Достоевского максимальным отрицанием персональной идентичности, равно как и о неотделимой от нее персональной свободе — возможности отклоняться от самого себя, не переставая быть самим собою. Можно сказать, что стадность занимает по отношению к персональности такое же место, какое занимает экспансия сходства по отношению к повествовательной дисперсии на уровне поэтики (метариторики).

При этом в фокус соответствующих авторских рассуждений попадает противопоставление не личности и стадности, а его смещенный вариант — оппозиция личности и братства (постоянно пребывающего под угрозой превращения в стадность или расслоения на отдельные единицы, «лучиночки»). Нейтрализация, снятие этой последней антитезы служит лейтмотивом историософии Достоевского, которую он выстраивает, в конечном итоге, в эсхатологической перспективе. Среди прочего, писатель размышляет об этом в одном из самых своих часто цитируемых (и часто комментируемых) текстов — в обрывочных записях от 16 апреля 1864 года,

сделанных у гроба жены. Достоевский разворачивает здесь идеи, которые, на первый взгляд (ср.: Достоевский 12, 1975: 352), во многом предваряют прозрения Князя (из подготовительных материалов к «Бесам») о посмертном перерождении человека: «...человек есть на земле существо только развивающееся, след<овательно>, не оконченное, а переходное» (Достоевский 20, 1980: 173). Но если Князя будет занимать индивидуальная, одинокая судьба человека, который должен облечься по ту сторону земной жизни в ангельскую или в бесовскую природу, то Достоевский решает при этом совсем другую основную задачу. Опять-таки в отличие от Князя он не пытается угадать, какой в точности окажется «будущая, райская жизнь»: «Какая она, где она, на какой планете, в каком центре, в окончательном ли центре, то есть в лоне всеобщего синтеза, то есть Бога? — мы не знаем» (Там же: 173). Но главное не в этом. «Переходное» состояние именуется таковым как раз потому, что оно опосредует достижение подлинного братства: «Это будет, но будет после достижения цели, когда человек переродится по законам природы окончательно в другую натуру, которая не женится и не посягает...» (Там же: 173). Достоевский особо настаивает в своей записной книжке на исчезновении гендерной асимметрии, поскольку она явно выступает для него архетипом всех асимметрий человеческого бытия, препятствующих воцарению братского равенства. И, отказываясь от визионерства, от рисовки потустороннего грядущего, Достоевский с пророческой уверенностью записывает, однако, что в этом «общем Синтезе» не потеряется ни одно воскресшее человеческое «я»: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь...» (Там же: 174). Коллизия противостояния «закона я» и «закона гуманизма», к истолкованию которой Достоевский будет возвращаться на протяжении всего своего творчества, разрешается, согласно этим записям, только за пределами земного — переходного — существования человечества. Без перерождения природы человека и обращения его в существо, которое «вряд ли будет и называться... человеком» (Там же: 173), обретение братства — как длящегося состояния, а не как минутного предчувствия — объявляется невозможным.

ЛИТЕРАТУРА

- Богачев Владимир. «Игра природы и творческая сила земли: Взгляды на происхождение окаменелостей в древности, в средние века и в XVIII столетии». *Сборник Учено-Литературного общества при Императорском Юрьевском университете*. Том XVIII (1911): 82–138.
- Гончаров Иван. *Полное собрание сочинений и писем*. В 20 т. Т. 3. Санкт-Петербург: Наука, 2000.
- Даль Владимир. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 2. Москва: Русский язык, 1981.
- Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений*. В 30 т. Ленинград: Наука, 1972–1990.
- Ковалевская Татьяна. «‘Я желал бы называться князем де Монбаром’: к проблеме определения отсылки». *Достоевский и мировая культура* 3 (2020): 91–116.

- Минаев Дмитрий. *Людоеды, или Люди шестидесятих годов*. Санкт-Петербург: Типография и Хромолитография А. Граншела, 1881.
- Потапова Галина. «О тараканах, пауках, ‘мухоедстве’ и антропофагии, или К вопросу о литературных отношениях Ф. М. Достоевского и В. Ф. Одоевского». Григорьева Елена, Гуськов Николай, Карпов Николай, Матвеев Евгений (ред.). *Carpe diem: профессору Александру Анатольевичу Карпову ко дню семидесятилетия*. Санкт-Петербург: Росток, 2021: 220–235.
- Ростоичина Евдокия. *Повести, рассказы и новейшие мелкие стихотворения*. Санкт-Петербург: В печатне В. Головина, 1866.
- Сенковский Осип (Барон Брамбеус). *Собрание сочинений*. Т. 2. Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, 1858.
- Серман Илья. “Стихи капитана Лебядкина и поэзия XX века”. *Revue des études slaves* 53/4 (1981): 597–605.
- Тихомиров Борис. «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: Статьи и эссе о Достоевском. Санкт-Петербург: Серебряный век, 2012.
- Тихомиров Борис. “‘Кто же это так смеется над человеком?’ Мотив ‘онтологической насмешки’ в творчестве Достоевского”. *Dostoevsky Studies, New Series XVII* (2013): 73–97.
- Тихомиров Борис. “Басня капитана Картузова / Лебядкина ‘Жил на свете таракан...’ (контексты интерпретации)”. *Мир науки, культуры, образования* 6 (67) (2017): 600–603.
- Фаустов Андрей. «Двойник и друг: по следам ‘Двойника’ Ф. М. Достоевского». Де Ла Фортель Анастасия, Мних Роман (ред.). *Литературоведения очарованная даль. Фестшриффт в честь 74-летия профессора Леонида Геллера*. Т. 1. Lausanne; Siedlce: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań Literackich, 2019: 105–132.
- Фаустов Андрей. “О повествовательной дисперсии: роман Ф. М. Достоевского ‘Идиот’”. *Культура и текст* 4 (39) (2019): 6–24.
- Фаустов Андрей. “Вопрос о сходстве и семиотика двойничества: в окрестностях романа Ф. М. Достоевского ‘Идиот’”. *Новый филологический вестник* 1 (52) (2020): 71–83.
- Фойер Миллер Робин “‘Сон смешного человека’ Достоевского. Попытка определения жанра”. *Достоевский и мировая культура* 20 (2004): 148–169.
- Эткинд Александр. *Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах*. Москва: Новое литературное обозрение, 2001.
- Adamowsky Natascha, Böhme Hartmut, Felfe Robert (Hrsg.). *LUDINATURAE. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2011.
- Knapp Liza. *The annihilation of inertia: Dostoevsky and metaphysics*. Evanston (Illinois): Northwestern University Press, 1996.

REFERENCES

- Adamowsky Natascha, Böhme Hartmut, Felfe Robert (Hrsg.). *LUDINATURAE. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2011.
- Bogachev Vladimir. “Igra prirody i tvorcheskaya sila zemli: Vzglyady na proiskhozhdeniye okamenelostey v drevnosti, v sredniye veka i v XVIII stoletii”. *Sbornik Ucheno-Literaturnogo obshchestva pri Imperatorskom Yur'yevskom universitete XVIII* (1911): 82–138.
- Dal' Vladimir. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka*. Т. 2. Moskva: Russkiy yazyk, 1981.
- Dostoyevskiy Fedor. *Polnoye sobraniye sochineniy*. V 30 t. Leningrad: Nauka, 1972–1990.
- Etkind Aleksandr. *Tolkovaniye puteshestviy. Rossiya i Amerika v travelogakh i intertekstakh*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2001.
- Faustov Andrey. “Dvoynik i drug: po sledam ‘Dvoynika’ F. M. Dostoyevskogo”. De La Fortel' Anastasiya, Mnikh Roman (red.). *Literaturovedeniya ocharovannaya dal'. Festshrift v chest' 74-letiya professora Leonida Gellera*. Т. 1. Lausanne; Siedlce: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań Literackich, 2019: 105–132.

- Faustov Andrey. "O povestvovatel'noy dispersii: roman F. M. Dostoyevskogo 'Idiot'". *Kul'tura i tekst* 4 (39) (2019): 6–24.
- Faustov Andrey. "Vopros o skhodstve i semiotika dvoynichestva: v okrestnostyakh romana F. M. Dostoyevskogo 'Idiot'". *Novyy filologicheskiy vestnik* 1 (52) (2020): 71–83.
- Feuer Miller Robin. "Son smeshnogo cheloveka' Dostoyevskogo. Popytka opredeleniya zhanra". *Dostoyevskiy i mirovaya kul'tura* 20 (2004): 148–169.
- Goncharov Ivan. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem*. V 20 t. T. 3. Sankt-Peterburg: Nauka, 2000.
- Knapp Liza. *The annihilation of inertia: Dostoevsky and metaphysics*. Evanston (Illinois): Northwestern University Press, 1996.
- Kovalevskaya Tat'yana. "Ya zhelal by nazyvati'sya knyazem de Monbarom': k probleme opredeleniya otsylki". *Dostoyevskiy i mirovaya kul'tura* 3 (2020): 91–116.
- Minayev Dmitriy. *Lyudoyedy, ili Lyudi shestidesyatykh godov*. Sankt-Peterburg: Tipografiya i Khromolitografiya A. Transhela, 1881.
- Potapova Galina. "O tarakanakh, paukakh, 'mukhoyedstve' i antropofagii, ili K voprosu o literaturnykh otnosheniyakh F. M. Dostoyevskogo i V. F. Odoyevskogo". Grigor'yeva Elena, Gus'kov Nikolay, Karpov Nikolay, Matveyev Evgeniy (red.). *Carpe diem: professoru Aleksandru Anatol'yevichu Karpovu ko dnyu semidesyatiletiya*. Sankt-Peterburg: Rostok, 2021: 220–235.
- Rostopchina Evdokiya. *Povesti, rasskazy i noveyshiye melkiye stikhotvoreniya*. Sankt-Peterburg: V pechatne V. Golovina, 1866.
- Senkovskiy Osip (Baron Brambeus). *Sobraniye sochineniy*. T. 2. Sankt-Peterburg: Tipo-grafiya Imperatorskoy Akademii nauk, 1858.
- Serman P'ya. "Stikhi kapitana Lebyadkina i poeziya XX veka". *Revue des études slaves* 53/4 (1981): 597–605.
- Tikhomirov Boris. «...Ya zanimayus' etoy taynoy, ibo khochu byt' chelovekom»: *Stat'i i esse o Dostoyevskom*. Sankt-Peterburg: Serebryanyy vek, 2012.
- Tikhomirov Boris. "Kto zhe eto tak smeyetsya nad chelovekom?". Motiv 'ontologicheskoy nasmeshki' v tvorchestve Dostoyevskogo". *Dostoevsky Studies. New Series* XVII (2013): 73–97.
- Tikhomirov Boris. "Basnya kapitana Kartuzova / Lebyadkina 'Zhil na svete tarakan...' (konteksty interpretatsii)". *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* 6 (67) (2017): 600–603.

Андреј Фаустов

ИГРА ПРИРОДЕ И КАПЕТАН ЛЕБЈАТКИН

Резиме

У раду се испитује како се принцип сличности манифестује у случају капетана Лебјаткина — јунака роман Достојевског *Зли гуси*. Кључ за схватање тог семиотичког сценарија јесте категорија „игра природе“ која се код Достојевског среће два пута — у материјалима за повест *Двојник* и у роману *Зли гуси*, као и у пишчевим раним редакцијским списима. Према семантичкој генеалогiji „игра природе“ („*lusus / ludus naturae*“) јесте познати генеалогски термин који у лексикону културе XIX века улази у круг представа о катастрофама у развоју Земље и поновном рађању живих бића. За разлику од Гољаткина који се среће са двојником и признаје његово погубно постојање, Лебјаткин примарно себе сматра лошом копијом пожељних прототипова. Такво одбацивање сопственог идентитета уклапа се код Достојевског на социјално-политичком нивоу у круг идеја које су у вези са супротстављањем стада и братства, а на нивоу поезике са сукобом хомонимије и семантичке расејаности (дисперзије).

Кључне речи: игра природе, сличност, Достојевски, Лебјаткин, природа, закон, поновно рађање, идентитет.