

Ономастика и Парадокс: Достоевский и крушение онтологической целостности персонажа

Стефано Алоэ

Ономастика играет значительную роль в поэтике Достоевского: имена и фамилии большинства его героев (а иногда с ними и отчества, и прозвища) являются носителями внутреннего смысла, животворящей частью их личностных характеристик, при том, что этому смыслу не суждено полностью раскрыться – черты героев, как внешние, так и внутренние, передаются читателю не однозначным описанием в виде традиционных портретов, а напротив, они трактуются амбивалентно, что оставляет на них глубокую тень недосказанности¹. Интерес писателя к внешнему виду, жестам, мане-

¹ Примером может послужить первое описание персонажа Петра Трофимовича Верховенского в романе *Бесы*: «Это был молодой человек лет двадцати семи или около, немного повыше среднего роста, с жидкими белокурыми, довольно длинными волосами и с клочковатыми, едва обозначившимися усами и бородкой. Одетый чисто и даже по моде, но не щегольски; как будто с первого взгляда сутуловатый и мешковатый, но, однако ж, совсем не сутуловатый и даже развязный. Как будто какой-то чужак, и, однако же, все у нас находили потом его манеры весьма приличными, а разговор всегда идущим к делу. Никто не скажет, что он дурен собой, но лицо его никому не нравится. Голова его удлинена к затылку и как бы сплюснута с боков, так что лицо его кажется вострым. Лоб его высок и узок, но черты лица мелкие; глаз вострый, носик маленький и востренький, губы длинные и тонкие. Выражение лица словно болезненное, но это только кажется. У него какая-то сухая складка на щеках и около скул, что придает ему вид как бы выздоравливающего после тяжелой болезни. И, однако

Stefano Aloe, University of Verona, Italy, stefano.aloe@univr.it, 0000-0002-1117-4423

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Stefano Aloe, *Onomastics and Paradox: Dostoevsky and the Collapse of the Ontological Integrity of Character*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.07, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 65-80, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

рам персонажей отвечает скорее попытке их физиогномического анализа (Баршт 2016, 324-30), а так как их имена рождаются параллельно с их “личностями” и поступками, то есть в комплексном творческом процессе, будет уместно утверждать, что ономастические поиски Достоевского так же пропитаны духом физиогномики: если, согласно пользующимся в ту эпоху успехом теориям Ч. Ломброзо, форма черепа и черты лица воспринимаются как признаки характера и нравов человека, то и имя способно моделировать личность его носителя, придавая ему свою “ауру”: а это уже вполне укорененная в России концепция имени, которая вскоре после Достоевского получит философскую трактовку у о. Павла Флоренского и, среди прочих, у Алексея Лосева².

Естественно, значение ономастической системы персонажей Достоевского, и отдельных имен некоторых из них, давно стало привлекать активное внимание исследователей, начиная, пожалуй, со *Словаря личных имен у Достоевского* Альфреда Бёма еще в 30-х гг. XX века (Бем и др. 2007, 288-361). Основоположителем комплексной теории об ономастике в произведениях писателя был в середине 70-х гг. Моисей Альтман (Альтман 1975), за трудами которого последовало немало работ разных авторов, в России и за рубежом (среди них выделяются: Passage 1982; Бондаренко 1996; Скуридина 2007; Salmon 2015). В последние годы на помощь исследователям пришли и три энциклопедических словаря произведений Достоевского (Наседкин 2003; Щенников и Тихомиров 2008; Накамура 2011) и ценный *Словарь личных имен в художественных произведениях Ф.М. Достоевского* польского ксендза и ученого Генриха Попроцкого (Попроцки 2014). В целом литературная ономастика начала приобретать все большее значение в исследованиях как в России, так и за рубежом.

Развитие интереса вокруг ономастикона Достоевского не может вызывать удивления: его герменевтический потенциал очевиден, в то время

же, он совершенно здоров, силен и даже никогда не был болен. Он ходит и движется очень торопливо, но никуда не торопится»..., и т.д. (ПСС 10, 143). Многие другие портреты героев Достоевского сотканы из столь же противоречивых черт.

² Согласно П. Флоренскому, «Имя вещи есть субстанция вещи [...]. Вещь творится именем, вещь вступает во взаимодействие с именем, подражает имени. Имя есть метафизический принцип бытия и познания [...]. Имя – сгусток благодатных или оккультных сил, мистический корень, которым человек связан с иными мирами» (Флоренский 1984, 185). В свою очередь, А.Ф. Лосев утверждал, что: «Сущность есть имя, и в этом главная опора для всего, что случится потом с нею [...]. Если сущность – имя, слово, то, значит, и весь мир, вселенная есть имя и слово, или имена и слова. Все бытие есть то более мертвые, то более живые слова. Космос – лестница разной степени словесности. Человек – слово, животное – слово, неодушевленный предмет – слово. Ибо все это – смысл и его выражение. Мир – совокупность разной степени затверделости слова. Все живет словом и свидетельствует о нем» (Лосев 1990, 152-53). С точки зрения и на методологических основах современного литературоведения, языкознания и культурологии в начале 2000-х гг. выработала теорию о «семантической ауре имени» группа ученых под руководством В.Н. Топорова: см. Топоров 2004; Николаева 2007; Сазонова 2015.

как конкретная интерпретация тех или иных имен, возникающих в творческом мире писателя, – дело сложное и отнюдь не однозначное; в ряде случаев соблазн упрощения приводил ученых к спорным или даже безоговорочно ложным прочтениям (к более подробной их критике см.: Алоев 2017, 79-81). Даже такие на первый взгляд прозрачные по своей семантике имена и “ономастические ансамбли”, как, например, «Лев Мышкин», не приводят к легкому расшифрованию характеристик героя, а напротив, скрывают в себе амбивалентность, передающуюся и самому герою (ср. Salmon 2013, 681). Это значит, что ключ к ономастическому мотиву имени сам по себе не есть гарантия прямого тождества семантики имени и сущности героя, хотя бы по той простой причине, что линейных соотношений в творческом мире Достоевского не бывает: в нем любой творческий и мыслительный процесс состоит из расщепления и перераспределения привычных логических связей в новые смысловые цепочки, имеющие со своими основами уже многогранные, ступенчатые и неоднозначные соотношения (о сложном сплетении интертекстуальных составляющих в рукописях и текстах Достоевского, см. напр. Тарасова 2021, 116-29). Верно замечание Д.С. Лихачева о том, что «художественный термин Достоевского не констатирует явление, как бы до существования термина известное, а подчиняет себе явление, заставляет читателя увидеть явление в жизни, распространить художественный термин на все большее число объектов» (Лихачев 1976, 39).

В случае ономастики это свойство писателя и его поэтики проявляется особенно в сравнении с другим мастером литературной ономастики – Николаем Гоголем, тем более, что Гоголь и в этом отношении глубоко повлиял на формирование творческой личности Достоевского. У Гоголя встречаются ономастические ансамбли, созданные в основном по принципу гротескной амплификации ритмико-фонетических фигур – от тавтологического повторения (Акакий Акакиевич, Пётр Иванович Бобчинский и Пётр Иванович Добчинский, и т.п.) до секвенциальных смысловых сегментов имен («Вот это наказание, – проговорила старуха... Пусть бы еще Варадат или Варух, а то Трифилий и Варахасий»... – Гоголь 2009, 46). У Гоголя также встречаются знаменитые “говорящие фамилии”, происхождение которых восходит к традициям комедийного театра, но с той немаловажной разницей, что Гоголь доводит их семантику до абсурда.

У Достоевского обделены говорящими фамилиями только второстепенные, явно комедийные по своей сути и роли персонажи – такие как, например, Пралинский, Шипуленко и Пселдонимов из *Скверного анекдота*, Мизинчиков и Видоплясов из *Села Степанчикова*, Ползунков из одноименного рассказа и другие действующие лица, встречающиеся в особенности в раннем творчестве писателя; реже подобные примеры попадают в больших романах – это случай Заметова и Липпехель из *Преступления и наказания*, Фердыщенко из *Идиота*, Лямшина и Флибустьерова из *Бесов*, Нелюдова, Фетюковича и Снегирева из *Братьев Карамазовых*, и немногих других.

В основном, фамилии героев Достоевского – не говорящие, они – аллюзивные. Они действуют прямо противоположно театральной и голевской традиции: вместо того, чтобы показать “зрительно” портрет персонажа и его ключевые свойства, они вуалируют, скрывают, приглашая читателя к тайной и не вполне осознанной игре раскрытия смысла. Они привлекают своей двойственностью.

Уже самого первого героя Достоевского, Макара Алексеевича Девушкина (*Бедные люди*), в этом отношении можно противопоставить его явному предтече Башмачкину: если тот в буквальном смысле “происходил” от башмачков, – здесь не менее прозрачная этимологическая ассоциация, вызванная фамилией Девушкин, не приводит, однако, к однозначному расшифрованию (пусть абсурдному, как в случае Акакия Акакиевича); напротив, она наводит на сомнения, поскольку касается внутренних черт героя, неоднозначности его природы, соотнося с присущей ему “женственностью”. В целом, можно скорее всего сказать, что фамилии героев Достоевского – “звучащие” или “отзвучивающие” фамилии. Но они не говорят: Достоевский раскрыл ассоциативный пласт языка, связанный, как замечали в свое время Григорий Померанц и, недавно, Кандида Гидини, с уклончивостью, или даже с фигурами умолчания (Померанц 2013, 123-40; Ghidini 2017, 44)³. Угадывая только привкус скрывающейся семантики имени, читатель воспринимает его характеристики – и черты самого героя – как нечто потенциально жуткое.

Получается, прием у Гоголя и у Достоевского похож, а цели и эффекты расходятся.

Как правило, Достоевскому не было свойственно выражаться каламбурами. Тем не менее, играть словами он умел, делал это сознательно и в первую очередь, по всей видимости, делал это сам с собой, на уровне внутреннего творческого процесса: сплетение разных семантических уровней значения слов, в том числе и имен, нарушает стандартную оболочку языка и механизмы лексических связей, тем создавая другой мир, построенный на неожиданных связях⁴. Блестящим примером служат тетрадные страницы, сопровождающие первоначальный замысел о *Житии великого Грешника*. Там (Баршт 2016, 244-45), в поиске сюжета и портрета героя,

³ По мнению Г.С. Померанца, Достоевский, принадлежащий «не юридичной и не риторичной» русской культуре, «самые заветные, самые сокровенные свои мысли оставлял в семантическом поле слова, вне его ядра, вне прямого высказывания» (Померанц 2013, 130).

⁴ Ср. наблюдения К.А. Баршта: «Каллиграфическое искусство предполагает работу со словом, цель которой – создать совершенное, художественно оправданное значение, несущее новый, существенный смысл, выходящий за рамки семантики словаря. Но это вполне соответствует и цели поэта, его творческой задаче, мы не случайно называем литератора “художником слова”. Здесь есть элемент каламбура, однако он исчезает при более внимательном рассмотрении вопроса: каллиграф и поэт работают со словом, и лексическое значение его – лишь материал для работы, лишь основа для создания на его базе значения художественного» (Баршт 2016, 405).

Достоевский размышляет параллельно о названии романа и о фамилии его главного героя, в чем каллиграфические игры выполняют видную творческую роль посредством следующего логического порядка:

Житіе великаго грѣшника → Ж → Жи → Живоѣдовъ
Житіе → Ж → Живорѣзовъ

От ключевого слова из предварительного названия задуманного произведения – *Житіе* – по графическому “резонансу” первой буквы – «ж» – возникает говорящая фамилия *Живоедов*, явно созвучная с фамилией поэта Грибоедова (а может и с не менее значимой для Достоевского фамилией Добролюбов) и содержащая в себе напряженный смысловой потенциал (обещается «житие живоедова», т.е. пагубной, смертоносной личности); а в не менее говорящем варианте – *Живорезов* – фамилия вырисовывающегося в сознании автора героя, благодаря изменению суффикса от формы –*дов* к форме –*зов*, существенно приближается к фамилии *Карамазов*, которая далее и унаследует сюжетные интуиции данного замысла.

Процитированный пример из рукописных тетрадей Достоевского позволяет таким образом угадать один из излюбленных творческих приемов писателя, состоящий в комплексном сплетении языковых, понятийных и графических составляющих. Так, одна ремарка повествователя *Преступления и наказания* о Свидригайлове может так же показать что-то очень похожее на мыслительный процесс, свойственный самому автору: «Холод и сырость прохватывали всё его тело, и его стало знобить. *Изредка он натыкался на лавочные и овощные вывески и каждую тщательно прочитывал...*» (ПСС 6, 394; курсив мой, СА).

Межлингвистические, фонетические, мелодичные и ритмические созвучия получают в этой игре принципиально важную роль. Для базового примера: рифмование имен, как в детских шутках и прибаутках – самый примитивный прием, уже в детских играх способный активизировать воображение в сторону фантастического восприятия мира. Это творческое раскрытие мира, которое Баршт, опираясь на теории Л.С. Выготского, уподобляет механизмам создания “внутренней речи” ребенка:

[А]ссоциативные формы мышления писателя и его «внутренняя речь» очень близки по своей главной сути к мышлению ребенка («эгоцентрической речи»). Главное же, что роднит «эгоцентрическую речь» ребенка и внутренний монолог писателя в его творческом процессе, – это склонность к эллипсам и коренной переделке объекта наблюдения (Баршт 2016, 411).

Разумеется, в ономастических играх Достоевского мы наблюдаем сознательную потребность осложнения, цель которой – добраться до неожиданной и оригинально многозначной творческой материи, чьи истоки не предполагают выявления извне. Вот почему так сложно улавливать изначальные интенции писателя в выборе имен его персонажам. В плане смешения подсознания и осознанности творческий метод писателя схож

с парадоксальной логикой героя из подполья, чей монолог представляется как своего рода “поток сознания”: но только на первый взгляд этот “поток сознания” соответствует ожидаемой спонтанности, стихийности подсознания, так как герой руководит этим потоком в состоянии яркого, бдительного сознания, непрестанно контролируя его. Так, в образе подпольного героя сочетаются спонтанность и контроль, поток из неведомых глубин души и рационализирующий взгляд со стороны: примерно так же Достоевский работает с потоком воображаемых имен, в странном компромиссе между рассеянностью и бдением⁵.

Имена, таким образом, играют стратегическую, но завуалированную роль в творческих процессах и в поэтике писателя. К тому же следует добавить факт, только на первый взгляд противоречащий этому утверждению: как было отмечено Лаурой Сальмон (Salmon 2015), в ряде случаев самые ключевые герои у Достоевского лишены собственного имени, они *безымянные*: смысловое напряжение возникает непосредственно от этого отсутствия, которое, однако, не приводит к стиранию их личностных характеристик, а, напротив, усугубляет их исходную подвижную природу: невозможность “клеить” героя каким-либо именем лишает читателя возможности определить его черты вербальной ономастической символикой, т.е. фиксировать их в рамках портрета. Портрет таких героев остается заштрихованным – так же, как это происходит и с графическими набросками портретов, населяющими страницы записных тетрадей писателя. Неслучайно “безымянные” – самые парадоксальные и загадочные персонажи художественного мира Достоевского: человек из подполья, смешной человек, кроткая, ее муж, мечтатель из *Белых ночей*...

О значении статуса “безымянника” в упомянутых произведениях написала две значительные статьи уже упомянутая Лаура Сальмон (Salmon 2015; 2021)⁶. Она предлагает читать анонимность этих героев как парадоксальное «наложение анонимности и антономазии» («sovrapposizione di anonimato ad antonomasia» – Salmon 2021, 494): отсутствие имени усиливает эффект таких ярлыков, как подпольный человек, смешной человек, мечтатель и т.п., делая их именами нарицательными: «Герои монологов в Имени не нуждаются, поскольку они представляют собой не индивидов, а *типы*, парадоксальные анонимные *прототипы*» («I protagonisti dei monologhi non hanno bisogno del Nome poiché non rappresentano individui, ma *tipi*, paradossali *prototipi* anonimi» – Salmon 2021, 493)⁷.

⁵ То же наблюдаем в описании потока мыслей многих его героев, таких как Раскольников, Свидригайлов, Мышкин, Митя Карамазов...

⁶ Распространению тезисов Сальмон в международном сообществе достоевсковедов мешало то, что обе статьи написаны по-итальянски: желательно бы было получить их перевод на русском или английском языке. К теме ономастических стратегий в творчестве Достоевского Сальмон возвращается в статье, написанной для настоящего сборника.

⁷ Переводы с итальянского яз. мои – СА.

На мой взгляд, в такой перспективе следует уточнить, что, если считать их «типами», то это типы совершенно нового уровня, поскольку они, будучи универсальными, как подобает типам, все же характеризуются ярко выраженной субъективностью (что типу в традиционном смысле не свойственно). Эта субъективность настолько мощна, что «диалогичные монологи» данных персонажей непременно опираются на противопоставление *себя* (т.е. анонимного «Я»-героя, вербально доминирующего в повествовании) и *всех* других («Вы», «Они»...)». В этом отношении самым последовательным является человек из подполья:

Мучило меня тогда еще одно обстоятельство: именно то, что на меня никто не похож и я ни на кого не похож. «Я-то один, а они-то все», – думал я и – задумывался (ПСС 5, 125).

Знаю, что вы, может быть, на меня за это рассердитесь, закричите, ногами затопаете: «Говорите, дескать, про себя одного и про ваши мизеры в подполье, а не смейте говорить: “все мы”». Позвольте, господа, ведь не оправдываюсь же я этим всемирством. Что же собственно до меня касается, то ведь я только доводил в моей жизни до крайности то, что вы не осмеливались доводить и до половины, да еще трусость свою принимали за благоразумие, и тем утешались, обманывая сами себя (там же, 178; курсив автора).

Согласно точке зрения подпольного человека, то есть согласно чрезмерному самосознанию, которое деформирует отношения с внешним миром (но и со внутренним тоже), имена есть и должны быть у других персонажей, ведь им имена нужны, чтобы в глазах героя выделяться из общего неразборчивого фона «всемирства»; но это крайне обыкновенные, незначительные имена. Есть какая-то *Лиза*, есть какие-то товарищи с говорящими но малоинформативными именами и фамилиями вроде Антона Антоныча Сеточкина, Симонова, Зверкова, Ферфичкина и Трудюлова. Сам подпольный человек не назван, а русский язык четко формулирует наименование как действие *извне* – по-русски говорят «меня зовут», т.е. остальные зовут меня, окликают меня, а не «я зовусь», ведь никакой «Я» самого себя не зовет, ему это не нужно, чтобы себя идентифицировать. Получается, что имя якобы тождественно личности, и тем не менее, когда утверждается исключительно внутренняя

⁸ Достоин внимания в этом отношении мнение А.Л. Криницына, который, дистанцируясь от общеизвестных позиций М.М. Бахтина о диалогизме в творчестве Достоевского, наблюдает, как «построение внешнего диалога по принципам внутреннего (когда герои получают именно те возражения, которые они сами заранее имеют в виду) скорее свидетельствует о его условности и монологахизации. Герои настолько погружены в бесконечную диалектику своего сознания, что не слышат и не принимают голосов со стороны, превращая таким образом всякий внешний диалог обратно во внутренний. Складывается причудливая конstellация монолога и диалога, взаимно отрицающих друг друга» (Криницын 2016, 349).

точка зрения, то оно теряет свою функцию, поскольку Я – это и есть Я, и это всё; утверждается центральность Я, как будто единственного и не нуждающегося в именах. Значит – есть «Я» и есть «другие», а у других есть имена, чтобы их различать (и *клеимить*). Человек из подполья таким образом достигает своей сомнительной (субъективной) безымянной универсальности: применительно к нему любое имя нарушило бы эту абсолютную изолированность. Тут автор с читателем могут узнать себя (до какой-то степени, в сфере субъективности повествователя), а универсальность подпольного человека становится новым первазивным типом, действующим прямо изнутри нас, со свободой безымянного субъекта, которым каждый читатель может стать наряду с подпольным героем. Это даже не настолько процесс привычной идентификации читателя с героем, сколько “попытка” проникновения героя в сознание читателя путем поглощения и ассимиляции. Другими словами: не имея имени, которым нам его называть (т.е. отличать от нас), герой возникает изнутри нас как часть нашего (под)сознания.

К безымянникам по ряду причин можно отчасти приравнять и «Идиота» (или «Князя», как он назван в подготовительных тетрадах к одноименному роману). А как заметили Н.А. Тарасова и Т.В. Панюкова, в тетрадах полное имя героя – *Князь Лев Николаевич Мышкин* – указан Достоевским только каллиграфически:

единственный случай, когда Достоевский записывает полное имя своего главного героя – князя Льва Николаевича Мышкина, – это каллиграфическая пропись в последней тетради, содержащей подготовительные материалы к роману «Идиот» (РГАЛИ. Ф. 212.1.7). Во всех остальных случаях в записных тетрадах это имя не упоминается, а герой именуется Идиотом и, в более поздних записях, Князем (при этом сохраняются варианты «идиот» и «Идиот») (Тарасова и Панюкова 2020, 274).

Фигура загадочного, якобы «положительно прекрасного» героя образуется в “мастерской” писателя в ходе длительного и нелинейного процесса сочетания противоречивых аспектов, некоторые из которых в воплощенном сюжете романа подчеркиваются, в то время как другие скрываются или вуалируются, оставляя лишь малозаметные, но нагруженные смыслом следы. Возможно, наделение идиота именем-оксюмором «Лев Мышкин» – знак недоразрешенности изначального колебания по поводу природы персонажа. Само слово «идиот», дающее название роману, косвенно относится к теме *идентичности*, оно в своих корнях указывает на чрезмерную обособленность, на разобщенное самоосознание мальчика, выросшего в условиях максимального уединения: среди высоких гор, в недуге и далеко от родины; в отсутствии крепких социальных связей оно-матические указатели стираются, а в романе их заменяют эпитеты вроде «князь» или даже «идиот»: князь Лев Николаевич Мышкин в повествовании становится просто и устойчиво «Князем» – изолированной и аб-

страгированной, не до конца обществом принятой и по сути таинственной личностью. Это особенно заметно, учитывая ту настойчивость, с которой повествователь называет остальных героев по имени (Аглая, Ипполит, Ганя...), по имени и отчеству (Настасья Филипповна, Аглая Ивановна...) или по фамилии (Рогожин...).

Имя и его латентность являются переходной точкой, границей между самоосознанием и забвением, умом и идиотизмом, сознанием и бессознательностью. На такой “пограничной линии” возникают герои Достоевского.

“Стабилизация” героев отнюдь не является целью творческого процесса писателя. Разными способами он стремится разрушить их внутреннюю целостность, их тождество, для того, чтобы в них проявилась живая, самостоятельная и противоречивая личность, способная бороться с литературными и социо-психологическими штампами.

В этом проявляется парадокс ономастики у Достоевского: он заключается в том, что имя, первая функция которого – установить прочную идентичность, оказывается неспособным уловить многослойную сущность субъекта, которая, напротив, продолжает жить в сфере субъективной “договоренности” между самоутверждающим «Я» и мнимой анонимностью безымянности. Парадокс заключается еще в том, что именно на уровне безымянного, субъективно-индивидуального «Я», которое противопоставляется «другим» и «всемству», максимально стираются границы между субъектами: противопоставляя себя коллективу, «Я» принимает в себе каждое другое «Я» почти на уровне полного тождества. Именно почти, поскольку безымянность позволяет разъединить «Я» как субъект «сам по себе» (гр. αὐτός), не нуждающийся в ономастических клеймах, от «Я» как идентичности, требующей указательно-сравнительных подтверждений (*id-, гр. ίδιός, лат. ille: «тот, тот самый»).

Таким образом, силой литературных приемов Достоевский с одной стороны вызывает у читателя сознание зависимости каждого «Я» от других (идентичность как признание и освоение другими), отчего прорастает и образ двойника (Голядкин младший – фигура немислимая без наличия фамилии у героя, ведь двойничество – это в каком-то смысле “ономастическое заболевание”, т.е. портретность и удвоение тех внешних черт, которые делают «Я» узнаваемым другими, а это именно имя и внешность); а с другой стороны он делает возможным признание той неуловимости личности, которая позволяет сочетать сугубо субъективное и универсально-человеческое воедино: как и герои романов Достоевского, так и их читатели переживают противоречивое чувство несовпадения самих себя со своим портретом, т.е. невозможность определить раз и навсегда контуры и черты собственной личности. Беспокойный и неприятный, нарочито чужой нам человек из подполья выдвигается прямо из недр нашего сознания, не совпадая, но опасным образом сливаясь с нами...

Родственно этому сознанию и одно размышление, оброненное Достоевским в известной записи *Маша лежит на столе*:

Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, – невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал [...]. [В]ысочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, – это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье (ПСС 20, 172).

Сила безымянности разъедает изнутри даже персонажей, одаренных писателем полноценной именной идентичностью, как это происходит в случае Ивана Федоровича Карамазова. Безысходность личного кризиса Ивана проявляется в момент возникновения его своеобразного двойничества, т.е. при встрече со своим безымянным «чертом». Гость Ивана – «[...] не сатана, это он лжет. Он самозванец, просто черт, дрянной мелкий черт» (ПСС 15, 86), как о нем отзывается сам Иван в разговоре с братом Алешей. На самом деле, его черт – не самозванец: он себя никаким именем не обозначает, тем более не уравнивает себя с Сатаной⁹. Напротив, его самоопределение исключает любую возможность ономастического идентифицирования: «Я икс в неопределенном уравнении. Я какой-то призрак жизни, который потерял все концы и начала, и даже сам позабыл наконец, как и назвать себя» (там же, 77; курсив мой). Первое, что бросается в глаза в этом самоопределении – ироничное парафразирование слов фаустовского Мефистофеля («Ich bin der Geist der stets verneint! / Und das mit Recht; denn alles was entsteht / Ist werth daß es zu Grunde geht; / Drum besser wär's daß nichts entstünde» – Goethe 2005, 98¹⁰). Заметим, что уже у Гете звучит мотив нецельности человеческой природы («both Goethe and Dostoevsky [...] believe that God's creation is not finished, that human nature is not fully determined by God or any other force, that human beings should strive

⁹ Таким образом черт лишает Ивана оружием современного скептика, склонного к насмешке над народными суеверными изображениями дьявола. Ср. в романе *Идиот* возражение Лукьяна Тимофеевича Лебедева Евгению Павловичу Радомскому, молодому западнику и материалисту, о том, что «Вы смеетесь? Вы не верите в дьявола? Неверие в дьявола есть французская мысль, есть легкая мысль. Вы знаете ли, кто есть дьявол? Знаете ли, как ему имя? И не зная даже имени его, вы смеетесь над формой его, по примеру Вольтеру, над копытами, хвостом и рогами его, вами же изобретенными; ибо нечистый дух есть великий и грозный дух, а не с копытами и с рогами, вами ему изобретенными» (ПСС 8, 311; курсив мой, СА). Иван Карамазов сталкивается с чертом, не зная ему имя, за что и без защиты против него (см. также Casari e Pesenti 2021, 64-5).

¹⁰ В переводе Бориса Пастернака: «Я дух, всегда привыкший отрицать. / И с основанием: ничего не надо / Нет в мире вещи, стоящей пощады. / Творенье не годится никуда»... (Гете 1969, 76) А дальше еще: «Bescheidne Wahrheit sprech' ich dir. / Wenn sich der Mensch, die kleine Narrenwelt, / Gewöhnlich für ein Ganzes hält; / Ich bin ein Theil des Theils, der Anfangs alles war, / Ein Theil der Finsterniß, die sich das Licht gebär»... («Я верен скромной правде. Только спесь / Людская ваша с самомнением смелым / Себя считает вместо части целым. / Я – части часть, которая была / Когда-то всем и свет произвела. / Свет этот – порожденье тьмы ночной»... (Goethe 2005, 98; Гете 1969, 76).

to complete their own development» – Сісoвaцкi 2010, 161). И все же Достоевский обрисовывает свой отрицательный персонаж не как товарища-антагониста героя (как это происходит между Мефистофелем и Фаустом), а как его alter ego, доводя таким образом до осуществления мефистофелевское утверждение – «Я – части часть». Для этого Достоевский целесообразно доводит до нулевого градуса ономастический потенциал самоопределения персонажа, зная, что любое имя составило бы четкую разграничительную черту между чертом и Иваном. А черт действует одновременно и вне, и внутри совести Ивана: он *часть части*, и этим доказывает Ивану его нецельность, ложность его «спеси» и «смелого самомнения» (если опираться еще на слова Мефистофеля). Чёрта Ивана различает от гетевского Мефистофеля в первую очередь та безымянность, посредством которой он уклоняется от тревожных вопросов своего собеседника, желающего установить, настоящий ли он – или это плод его воображения. Для этого Достоевский прибегает к тонкостям русского языка в категориях определенности/неопределенности: «Я *какой-то* призрак» (существенна разница с категоричным утверждением Мефистофеля: «Ich bin der Geist»...), таким же образом сея семя сомнительной неопределенности, которая, кстати, последовательно соответствует именно сути и духу отрицательного персонажа и нигилистическому «недугу» Ивана. Эта черта чёрта выявляется при первом же упоминании о нем повествователем: «Там вдруг оказался сидящим *некто*, бог знает как вошедший [...]. Это был *какой-то* господин или, лучше сказать, известного сорта русский джентльмен»... (ПСС 15, 70; курсив мой). Как уже было замечено (Алоэ 2012, 213-15), редко употребляемое и книжное местоимение *некто* приводит не только к семантике неопределенности, оно обычно подразумевает тревожный или табуированный контекст: «некто» обозначает очень конкретное и хорошо известное говорящему лицу, имя которого есть причины скрывать. Согласно *Словарю русского языка XVIII в.*, *некто* употребляется «при имени собственном или нарицательном», и самый интересный приведенный пример – из Радищева: «Сей дворянин нѣкто, всѣх крестьян, жен их и дѣтей заставил во всѣ дни года работать на себя. Рдщв *Пут.* 273»; а еще, *некто* это «Кто-то, кого не хотят называть» (Сорокин 2004, 384).

Иван сталкивается с той же метафизической сферой, которую он сам прежде вызывал в своем наброске «поэмы» о Великом Инквизиторе и существа которой настолько сакральны, что нельзя легкомысленно произносить их имена. Как правило, в «поэме» умалчиваются имена Иисуса, Инквизитора и самого противника Бога. Персонаж, который молча смотрит на Инквизитора, назван «пленником» и «узником», или местоимениями «он» и «ты»:

У меня на сцене является он; правда, он ничего и не говорит в поэме, а только появляется и проходит (ПСС 15, 225).

Это ты? ты? – Но, не получая ответа, быстро прибавляет: – Не отвечай, молчи. Да и что бы ты мог сказать? Я слишком знаю, что ты скажешь (там же, 228).

[...] когда инквизитор умолк, то некоторое время ждет, что пленник его ему ответит. Ему тяжело его молчание. Он видел, как узник всё время слушал его проникновенно и тихо... (там же, 239)¹¹.

Что касается противника Бога, как Иван, действующий в роли повествователя, так и Инквизитор упорно умалчивают имена дьявола. На него намекает, и неоднократно, лишь Инквизитор, заменяя имя оборотами: «страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия»; «великий дух»; «страшно-го духа»; «могучим и умным духом»; «тот»; «он»; «дух земли»; «зверь»; «страшный и премудрый дух»; «умный дух, искушавший тебя» ...

Иван четко осознает сакральную силу имени. Третья заповедь «Не произноси имени Господа, Бога твоего, всуе» в традиции народного христианства сплетается с суеверным опасением вызвать Нечистого одним лишь актом его наименования. Другими словами, называть Бога или его противника уже значит конкретизировать их присутствие рядом, призывать их. Но разумеется, контекст умолчания этих имен в произведениях Достоевского (а как правило, в его произведениях эти имена чаще всего не произносятся) связан скорее с сознанием глубокой философской обоснованности Имени, чем с простым суеверием. Этим же сознанием писатель наделяет и своего героя-философа Ивана. Но перед конкретизируемым безымянным чертом Иван теряет все свои защиты. И если сила Карамазовых – семейная, пресловутая *карамазовщина*, и ассоциируется с их фамилией, как утверждают по очереди все члены семьи, то в разговоре со своим анонимным гостем Иван как-то лишается своей этой силы, своего гордого самосознания, поглощаемый в поле безымянности, предверие небытия. Кажется, наличие имени нас спасает от пучин метафизической бесконечности, к которой мы не готовы (как к тому не готов и герой из подполья, конвульсивно утверждающий свое «Я» как экстренную защиту от слияния с социумом (*всемством*) с одной стороны, но и с *nihil* с другой).

Имя и его отсутствие, или умалчивание, играют в поэтике Достоевского значимую роль, с ономастикой связаны личности и судьбы его героев.

О том, насколько сознательно писатель воспринимал семантику этих двух полюсов – имени и безымянности, – свидетельствует ряд его ономастических решений, повторяющихся в разных произведениях определенную тенденцию, до такой степени, что можно смело говорить о существовании ономастической системы героев. Самые очевидные примеры состоят в том, что в другой работе мы предложили назвать «ономастическими ансамблями» (Алоэ 2017): триптих трех сестер Епанчиных, чьи имена обвенчаны буквой А (Аглая, Александра, Аделаида) в романе *Идиот*; в том же произведении – хиастическая пара генералов – Йволгин и ЕпанчИн; птичьи фамилии и прочий “бестиарий” в разных романах, и так далее...

¹¹ Этот текстологический факт позволяет Л. Сальмон продвигать интересное, хоть и спорное мнение, согласно которому в «поэме» действует не Иисус, а самозванец (Salmon 2015, 372).

Не так заметно, но не менее существенно противопоставление имен на *A* с именами на *H*, букву, которая встречается с особой частотой и в каллиграфических пробах Достоевского: здесь он обычно выделяет *N* латинского алфавита, как правило в связи с именами разрушительных личностей (*Napoléon, Nero* – ср. Баршт 2016, 152-53, 184). *H/N* – это буква отрицания бытия (*Nihil, не(m)*, т.е. *не есть*), буква ничего и нигилизма, в то время как *A* – первая буква всех западных алфавитов – обозначает начало, целостность, открытость, родовитость (о сакральном смысле греческой буквы альфа и еврейской буквы алеф – ср. Аверинцев 1977, 201). Именно в сторону антитез бытие/небытие и принадлежность к роду/оторванность ориентировано ономастическое напряжение в ряде произведений Достоевского. От этого, например, страдает Павел Смердяков, внебрачный сын Федора Павловича, совершенно не принятый его кровными братьями (о жестком отношении к нему «смирненного» Алеши см. Киносита 2012). Зато Смердяков – единственный из братьев, который от отца получил имя деда, что отсылает к совершенному сцеплению судеб Федора Павловича и Павла Федоровича.

Но мы обратимся к двум примерам, указывающим конкретно на ономастическую антитезу *A* – *H*. Первый пример – из *Идиота* и касается противопоставления девушек Епанчиных, с одной стороны, и Настасьи Филипповны Барашковой, с другой. Если ограничиваться только персонажами Аглаи Ивановны и Настасьи Филипповны, противопоставление составляет одну из главных сюжетных осей романа и касается преимущественно отношения обеих героинь к князю Мышкину и вспышек характера обеих женщин. Тем не менее, принадлежность Аглаи к счастливому, родовитому семейству, в противовес плебейскому и незavidному происхождению сироты-недевственницы Настасьи Филипповны, подчеркивается автором именно гармоничной триадой сестер с именами на *A*, а имя Аглая, в частности, еще прибавляет триаде ассоциативную связь с тремя мифологическими Грациями (Аглая, Талия и Эвфросина). Это позволяет распространить антитезу с Барашковой на всю триаду сестер Епанчиных, что заметно именно на основе ономастики:

Аглая >
 Александра > Настасья [*А/настасия]
 Аделаида >

Имя *Настасья* – народный вариант церковного имени *Анастасия*, и в том, что деревенское происхождение героини вполне оправдывает эту форму, не может быть сомнения, тем более, что в период сочинения романа форма «Анастасия» редко встречалась в русском обществе даже в городском контексте (Суперанская 2010, 50). Тем не менее, Достоевский нарочито противопоставляет «народность» Настасьи и «аристократизм» Епанчиных, о чем свидетельствует выбор для троих сестер не только созвучных, но и особо благородных имен, два из которых – Аглая и Аделаида – представляются куда более редкими. Они проблематичны даже с точки зрения церковного православного календаря (ср. Алоэ 2017, 82-3).

Таким образом, отсечение исконного, благородного А от имени Настасья можно относить к характеризующему ее образ мотиву распада и разращения. Больше, чем на народное происхождение (примечательно, что в романе ее никто никогда не зовет Настя или Настенька), имя Настасьи Филипповны указывает на тень ее трагической судьбы, к чему, как было многократно указано комментаторами, намек содержится еще и в ее фамилии, Барашкова, связанной с идеей агнца (барашка) ритуализированного отпущения, т.е. с убийством ее ножом. В этом имени на *Н* угадывается жертва грехопадения и тень отрицания¹².

Что Достоевский сознательно размышлял над этими чертами имени, способными влиять на судьбу героев, докажет второй пример, относящийся к произведению, предшествующему *Идиоту*: роман *Неточка Незванова*.

Именно в имени героини встречается тот самый феномен, который мы только что наблюдали в случае Настасьи Филипповны: уменьшительно-ласкательное *Неточка* отсылает к календарному имени *Анна*, но героиню романа никто не называет по имени. Она как раз является сиротой, дочерью неизвестных родителей. К этому факту приводит и выбор фамилии – *Незванова*, открыто указывающей на отсутствие имени (не «названная», т.е. не получившая имени):

*Анна Незванова: (А)Не(-точка) + Не-зван-

Анна Незванова – это «дочь *NN*», если прибегнуть к латинской формуле (*Nomen nescio* – не знаю имени), традиционно используемой в Европе для регистрации выброшенных новорожденных; а *Н* – знак утраченной семейной идентичности, генетической анонимности героини¹³. Как в случае с Настасьей Филипповной, Достоевский строит ономастическую антитезу *A versus N*, и в обоих случаях мы наблюдаем, как безымянность скрывается в самом ядре имени, что является очередным ономастическим парадоксом в художественном мире писателя. В нем имя – одновременно сущность и *persona* (т.е., по-латински, «маска»), оно определяет, но не ограничивает контуры персонажей, предугадывает их судьбы, но не решает их, так как в его семантике разнообразные пласты сливаются в концептуальном напряжении; имя и оставляет в их личностях широкое пространство для безымянного подсознания. Поэтому ономастические решения являются одними из самых значимых средств, используемых Достоевским для сотворения своих строптивых и неконтролируемых, свободных от ярлыков и непредсказуемых героев.

¹² Этимология греческого имени *Ἀναστασία* – ‘воскресение’ – усиливает ассоциативную сферу отпущения ‘агнца Божья’, – ‘невинной грешницы’ Настасьи Барашковой. Ср. Бондаренко 1996.

¹³ Частично это случай также и Нелли из романа *Униженные и оскорбленные*: внебрачная дочь князя Петра Валковского и «Смитихи», Нелли не упоминается по своему полному имени (вероятно, Елена); фигурирует лишь это уменьшительное на *Н*, будто героиня не имеет права на полноценные корни.

Цитируемая литература

- Cicovacki, Predrag. 2010. "The Role of Goethe's *Faust* in Dostoevsky's Opus." *Dostoevsky Studies*. New Series 14: 153-63.
- Casari, Rosanna, e Maria Chiara Pesenti. 2021. "Iconografia popolare e testo letterario: intersezioni nell'opera di F.M. Dostoevskij." In *Нина М. Каухчишвили: научное наследие, культурное завещание, воспоминания = Nina M. Kauchtschischwili: eredità scientifica, lascito culturale, ricordi*, под ред./a cura di Ugo Persi, Andrei V. Polonskiy, 62-84. Белгород-Bergamo: Политерра.
- Ghidini, Maria Candida. 2017. *Dostoevskij*. Roma: Salerno ed.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 2005. *Faust*. Milano: BUR.
- Passage, Charles E. 1982. *Character Names in Dostoevsky's Fiction*, Ann Arbor, Mich.: Ardis Publishers.
- Salmon, Laura. 2013. "Dostoevskij e *L'idiota*: i principi del paradosso." In *Fëdor Dostoevskij, L'idiota*, trad., postfaz. e nota di Laura Salmon, 677-757. Milano: Rizzoli.
- Salmon, Laura. 2015. "Il significato del 'nome non-detto' del 'Prigioniero' nella narrazione del Grande Inquisitore dostoevskiano." *Il Nome nel testo* 17: 369-86.
- Salmon, Laura. 2021. "Sulla coesione dei 'monologhi polifonici' dostoevskiani. Tipologia, anonimato e antonomasia dei ridicoli sognatori del sottosuolo." In *LinalaukaR: lino e porro. Scritti in onore di Rita Caprini*, a cura di Rosa Ronzitti e Caterina Saracco, 481-97. Arenzano: VirtuosaMente.
- Аверинцев, Сергей С. 1977. *Поэтика ранневизантийской литературы*. Москва: Наука.
- Алоэ, Стефано. 2012. "Иванов Черт, Великий Инквизитор и «Агасвер» Кюхельбекера: об одном вероятном источнике «Братьев Карамазовых»." В кн. *Достоевский: философское мышление, взгляд писателя*, под ред. Стефано Алоэ (= Dostoevsky Monographs, vol. III), 191-220. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Алоэ, Стефано. 2017. "Аглая интертекстуальная: к вопросу о типологии имени в творчестве Достоевского." В кн. *Достоевский и мировая культура*. Альманах № 35, 75-95. Санкт-Петербург: Серебряный Век.
- Альтман, Моисей С. 1975. *Достоевский. По векам имен*. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та.
- Баршт, Константин А. 2016. *Рисунки и каллиграфия Ф.М. Достоевского. От изображения к слову*. Bergamo: Lemma Press.
- Бем, Альфред Л., Плетнев, Ростислав В., Чижевский, Дмитрий И., и Сергей В. Завадский, сост. 2007 (1933). "Словарь личных имен у Достоевского." В кн. *О Достоевском*. Сб. статей под ред. Альфреда Л. Бема, 288-361. Москва: Русский путь.
- Бондаренко, Ольга В. 1996. "Имя «Анастасия» в контексте романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (проблема воскресения как синтеза мифопоэтического, христианского и личностного начал в романе)." В кн. *Достоевский и современность*. Материалы межрег. науч. конференции, 73-7. Кемерово: Кузбассвузиздат.
- Гете, Иоган Вольфганг. 1969. *Фауст*, пер. Бориса Л. Пастернака, Москва: Художественная литература.
- Гоголь, Николай В. 2009. *Собрание сочинений в 3 тт.*, т. 2. Москва: Время.
- Киносита, Тойофуса. 2012. "Вина Алеши Карамазова перед Смердяковым в отцеубийстве." В кн. *Достоевский: философское мышление, взгляд писателя*,

- под ред. Стефано Алоэ, 327-34 (= *Dostoevsky Monographs*, vol. III). Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Криницын, Александр Б. 2016. *Сюжетология романов Ф.М. Достоевского*. Москва: Макс Пресс.
- Лихачев, Дмитрий С. 1976. "Небрежение словом у Достоевского." В кн. *Достоевский: Материалы и исследования*, т. 2, 30-41. Ленинград: Наука.
- Лосев, Алексей Ф. 1990 (1927). *Философия имени*. Москва: Изд-во МГУ.
- Накамура, Кэнносукэ. 2011. *Словарь персонажей произведений Ф.М. Достоевского*. Санкт-Петербург: Гиперион.
- Наседкин, Николай. 2003. *Достоевский. Энциклопедия*. Москва: Алгоритм.
- Николаева, Татьяна М., отв. ред. 2007. *Имя. Семантическая аура*. Москва: Языки славянских культур.
- Померанц, Григорий С. 2013. *Открытость бездне*. Москва – Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив.
- Попроцки, Генрих. 2014. *Словарь личных имен в художественных произведениях Ф.М. Достоевского*, Варшава, самоизд.
- Сазонова, Лидия И., сост. и ред. 2015. *Имя в литературном произведении: Художественная семантика*. Москва: ИМЛИ РАН.
- Скуридина, Светлана А. 2007. *Поэтика имени у Ф.М. Достоевского (на материале романов «Подросток» и «Братья Карамазовы»)*. Воронеж: Воронежский ГУ, Научная книга.
- Сорокин, Юрий С., гл. ред. 2004. *Словарь русского языка XVIII в.*, вып. 14: *Напролет – Непоцелование*. Санкт-Петербург: Наука.
- Суперанская, Александра В. 2010. *Имя – через века и страны*. Москва: КомКнига.
- Тарасова, Наталья А. 2012. "Интертекстуальные связи в рукописном тексте Достоевского: постановка вопроса." В кн. *Достоевский: философское мышление, взгляд писателя*, под ред. Стефано Алоэ (= *Dostoevsky Monographs*, vol. III), 99-129. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Тарасова, Наталья А., и Татьяна В. Панюкова. 2020. "Семантика и идеография рукописного текста Достоевского: от почерка к смыслу." *Неизвестный Достоевский* 4. <https://doi.org/10.15393/j10.art.2020.5081>
- Топоров, Владимир Н. 2004. "Имя." В кн. Владимир Н. Топоров, *Исследования по этимологии и семантике. Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения*, 362-82. Москва: Языки славянской культуры.
- Флоренский, Павел. 1984. "Общечеловеческие корни идеализма." *Символ* 11: 171-93.
- Щенников, Гурий К., и Борис Н. Тихомиров, под ред. 2008. *Достоевский: Сочинения, письма, документы*. Словарь-справочник. Санкт-Петербург: Пушкинский Дом.