ОБЩЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО
ЛИТЕРАТУРНО-МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

# ДОСТОЕВСКИЙ
# И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

АЛЬМАНАХ № 35

«СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК»
САНКТ–ПЕТЕРБУРГ
2017

**ББК 83.3(2Рос=Рус)**
**Д 70**

Тридцать пятый номер альманаха «Достоевский и мировая культура» включает новые статьи известных ученых из Санкт-Петербурга, Москвы, Перми, Магнитогорска, Уфы, Минска, Вероны, Рима, посвященные изучению различных аспектов духовного наследия Достоевского, перекличкам его произведений с творчеством отечественных и зарубежных писателей. Публикуются архивные материалы, среди которых тезисы доклада «Гоголевские отражения в романах Достоевского» выдающегося литературоведа последней трети XX в. — Р. Г. Назирова. На материалах из римского архива Вячеслава Иванова основана статья О. Л. Фетисенко и А. Б. Шишкина, посвященная взгляду поэта и философа на поэму Ивана Карамазова «Великий инквизитор». Впервые на русском языке печатаются в переводе с немецкого заметки о Достоевском известного исследователя первой волны эмиграции Д. И. Чижевского.

На обложке:
«Идет звонить в колокольчик».
Иллюстрация Д. А. Шмаринова
к роману «Преступление и наказание». 1936
Бумага, уголь.
*Петербургский Музей Достоевского*

Главный редактор
К. А. Степанян

Редакционный совет
Н. Т. Ашимбаева, В. И. Богданова, В. А. Викторович,
А. Г. Гачева, В. Н. Захаров, Т. А. Касаткина,
Л. И. Сараскина, Б. Н. Тихомиров

Составители, ответственные редакторы номера
Н. Т. Ашимбаева, Б. Н. Тихомиров

**ISSN 1561-2031**

© Литературно–мемориальный музей
Ф. М. Достоевского в Санкт–Петербурге.
Составление, 2017
© Коллектив авторов, 2017
© В. В. Уржумцев. Оформление, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

**От редакторов** ……..…… 5

**ХУДОЖНИК И МЫСЛИТЕЛЬ**

**Котельников В. А. (Санкт-Петербург)** ПРЕСТУПЛЕНИЕ
У ДОСТОЕВСКОГО ……..…...… 9

**Сараскина Л. И. (Москва)** МИРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ
О СУДЬБЕ РОДИОНА РАСКОЛЬНИКОВА ……...……...… 34

**Алоэ С. (Верона, Италия)** АГЛАЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ
К вопросу о типологии имени в творчестве Достоевского ……..…. 75

**Шараков С. Л. (Старая Русса)** МОТИВ
«РЫЦАРСКОЙ ПЛАТОНИЧЕСКОЙ ЛЮБВИ» В РОМАНЕ «ИДИОТ» …....… 96

**Ренанский А. Л. (Минск, Беларусь)** ПОЧЕМУ ГЕРОИ ДОСТОЕВСКОГО
«СТРАШНО БЛЕДНЕЮТ, КРАСНЕЮТ, РЫЖЕЮТ И ЗЕЛЕНЕЮТ»? …....…. 120

**Тихомиров Б. Н. (Санкт-Петербург)** ТЕКСТЫ СВЯТИТЕЛЯ
ТИХОНА ЗАДОНСКОГО В ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЕ ДОСТОЕВСКОГО …... 143

**Степанян К. А. (Москва)** ПРОБЛЕМЫ И ОСОБЕННОСТИ
КОММЕНТИРОВАНИЯ РОМАНА «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» ……...…… 164

**ПАРАЛЛЕЛИ**

**Ребель Г. М. (Пермь)** ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ РОМАНОВ ТУРГЕНЕВА,
ГОНЧАРОВА, ДОСТОЕВСКОГО ……..….. 187

**ДОКЛАДЫ**

**Боборыкина Т. А. (Санкт-Петербург)** «ГЛАГОЛЬНОСТЬ МЕТАФОРЫ»
Двойники в творчестве Достоевского, Эдгара По, Стивенсона и других ……... 203

**Чернова Н. В. (Санкт-Петербург)** ПОРФИРИЙ КАК ПРОРОК «ПОЧВЫ»:
МЕЖДУ РАСКОЛЬНИКОВЫМ И МИКОЛКОЙ ……..… 214

**Степанян-Румянцева Е. В. (Москва)** РИТУРНЕЛЬ ВОКРУГ КНЯЗЯ
Замечания о романе «Идиот» (в двух частях) ……... 226

**Власкин А. П. (Магнитогорск)** О ЖЕНСКОМ ВОЗДЕЙСТВИИ
НА МУЖЧИН В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО …… 235

**ИЗ АРХИВА / ПУБЛИКАЦИИ**

**Фетисенко О. Л. (Санкт-Петербург), Шишкин А. Б. (Рим, Италия)**
ЛЕКЦИЯ ВЯЧ. ИВАНОВА О ДОСТОЕВСКОМ В ЗАПИСЯХ
Л. В. ИВАНОВОЙ И О. Д. ШОР ….....……..… 253

**Назиров Р. Г.** ГОГОЛЕВСКИЕ ОТРАЖЕНИЯ В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО.
Тезисы доклада**.** Подгот. текста и вступ. заметка ***С. С. Шаулова*** (Уфа) ...…… 263

**Чижевский Д. И.** ЗАМЕТКИ О ПАРОДИЯХ И СТИХАХ ДОСТОЕВСКОГО
Перевод с немецкого М. Д. Кармановой; подгот. текста, примеч.
и послесловие ***А. В. Тоичкиной*** (Санкт-Петербург) ...…… 272

**ПРИГЛАШЕНИЕ К СПОРУ**

**Евлампиев И. И. (Санкт-Петербург)** О ФИЛОСОФСКИХ ОСНОВАНИЯХ РЕЛИГИОЗНЫХ ВОЗЗРЕНИЙ ДОСТОЕВСКОГО И ТОЛСТОГО ..... 289

**СОВРЕМЕННИКИ И ПРОДОЛЖАТЕЛИ**

**Фетисенко О. Л. (Санкт-Петербург)** ИЗ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО КОНТЕКСТА «ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ»
Статьи Кохановской (Н. С. Соханской) в газете «Русский мир» ……..……. 315

**С.Алоэ**

# АГЛАЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ

## К вопросу о типологии имени в творчестве Достоевского

Семантика имени имеет в творчестве Достоевского существенную и часто загадочную роль, непрестанно привлекающую внимание исследователей. Давно и многими замечено, что имена собственные (включая фамилии и «структурные композиции» имен и отчеств с фамилиями) таят в себе ключевые и многослойные черты персонажей или не редко их «вуалируют», показывая только часть своей сложной и неоднозначной семантики. Не будет преувеличением считать эту тему одним из «лейтмотивов» достоевистики.[1]

Задача исследователя выглядит в таком случае похожей на «поиск сокровищ»: глубинное прочтение имен, построенное на тщательной работе по реконструкции ассоциативных, интертекстуальных и внутритекстовых связей, способствует проникновению в герменевтику произведений писателя. Само собой разумеется, в такой задаче, если не придерживаться строгой и осторожной деонтологии, таится большой риск. Русалки фантазии и завуалированные призраки вооб-

© С.Алоэ, 2017

[1] Ценный энциклопедический словарь имен персонажей Достоевского с этимологиями и библиографией был недавно создан (по материалам Словаря личных имен у Достоевского, подготовленного в семинаре А.Л.Бема, 1933) польским ксендзем Генрихом Папроцким (см.: *Папроцки Г.* Словарь личных имен в художественных произведениях Ф.М.Достоевского. Варшава, 2014). Проблема значения и функционирования имен в творческом мире Достоевского стоит в центре или чаще на периферии множества научных работ. Среди них достаточно упомянуть работы В.Е.Ветловской, В.Н.Топорова и монографию М.С.Альтмана (*Альтман М.С.* Достоевский: По вехам имен. Саратов, 1975). Специально об этой тематике в романе «Идиот» см. 1) статьи в изд.: Роман Ф.М.Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения: Сб. работ отечественных и зарубежных ученых / Под. ред. Т.А.Касаткиной. М., 2001; 2) *Курганов Е.* Роман Ф.М.Достоевского «Идиот»: Опыт прочтения. СПб., 2001 (с оговоркой, что метод и множество выводов этого исследователя довольно фантазийны и неубедительны); 3) *Крапивин Г.Н.* К чему приложил руку игумен Пафнутий? // Русская литература. 2014. № 4. С. 145–151; *Он же.* Штрихи к портрету «главного» героя // IV Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»: Избр. доклады и тезисы / Под общ. ред. И.Л.Волгина. М., 2014. С. 391–407.

ражения могут оказаться слишком заманчивыми и повлиять на выводы самого маститого исследователя, подсказывая ему, может быть, изящный, но ложный путь к интерпретации того или иного соответствия между планом художественной ономастики произведения и его творческим «прамиром», скрытым где-то в душе писателя.

Итак, в достоевистике уже давно решаются и частично решены вопросы интерпретации внутритекстовой семантики имен отдельных персонажей; выявлены системы персонажей, которые в контексте определенных произведений связаны в единой семантико-ономастической концепции; обнаружено множество интертекстуальных отсылок. Но, помимо конкретных ценных аналитических опытов, еще не получило достаточного развития исследование механизмов подбора и использования имен в творческом процессе писателя. Эти аспекты тесно связаны, с одной стороны, с онтологией имени, а с другой — с творческим методом писателя и с внутренними механизмами художественной разработки идей (например, с процессом «каллиграфического звучания»[2] некоторых имен).

Задача настоящего исследования — внести скромный, но сознательный вклад в дело систематизации вопроса о роли ономастики в творчестве Достоевского. Разделю работу на две части: первая из них послужит эскизом общего обзора методологии вопроса, с выделением главных функционально-типологических характеристик имен, встречающихся в творчестве писателя; вторая, на фоне первой, предоставит новые данные к интерпретации имени Аглая в контексте романа «Идиот».

**Несколько теоретических предпосылок**

Здесь, к сожалению, нет возможности сосредоточиться на теоретических основах изучения онтологии, значения и семантики имени в целом, а равно и в контексте творческого мира Достоевского. Литература вопроса свидетельствует, что в сплетении проблем, возникающих при любой попытке определения этих основ, взаимодействуют (и иногда и соперничают) разные дисциплины: лингвистика, философия, теология, литературоведение, культурология, даже если не упоминать важнейшие в этом смысле переходные дисциплины. Такая разносторонность требует построения специфической методо-

[2] По поводу «каллиграфического звучания» см.: *Алоэ С. Каллиграммы* Достоевского: таинство творческого замысла // Баршт К.А. Рисунки и каллиграфия Ф.М.Достоевского: От изображения к слову / Отв. ред. С.Алоэ. Bergamo: Lemma Press, 2016. С. III–XI.

логии исследования, которая должна быть в состоянии включить в себя элементы разных научных традиций и допускать сопоставимость разных подходов. Решение данной методологической задачи — важный шаг к созданию монографии о функциях имени в творчестве Достоевского.

Для ограничения поля действия возьмем во внимание следующие виды имен: личные имена (включая уменьшительные, ласкательные и т. п.); фамилии; сочетания фамилии, имени и отчества и, в обратной последовательности, имени, отчества и фамилии; прозвища; и — стоящие отдельно — топонимы.

Имена играют известную роль в художественной литературе, они участвуют в организации семантики текста, в его поэтике и часто являются носителями символических и иных дополнительных значений. В выборе имени собственного и гаммы его приложений автор сталкивается с традициями, отношение к которым во многом становится для него определяющим, так же как это происходит с вопросами стиля, жанра и т. п. По-разному реагируя на эти традиции, автор так или иначе позиционирует себя в культурном и художественно-литературном пространстве, определяя этим для своего произведения целый ряд решений в области поэтики и эстетики. Поэтому можно полностью согласиться с Л.И.Сазоновой, которая утверждает, что «имя, будучи формой, в которую отливается художественная мысль и содержание, является категорией теории литературы, составляет предмет ее изучения и соотносится с другими теоретическими категориями, такими, как: жанр, сюжет, мотив, образ, стиль (метафора, аллегория, анаграмма и др.)»[3].

Обращаясь к конкретике анализа, попробую перечислить главные слои структуры и семантики имени, которые необходимо принять во внимание в изучении вопросов ономастической системы персонажей художественного произведения.

В первую очередь необходимо считаться с лежащей в основе историко-культурной среды писателя ономастической традицией в разных ее аспектах.

А. Историко-культурная ономастическая традиция, это:

— Церковный календарь (в случае Достоевского как русского писателя XIX в., греческий и русский церковные календари) — религиозная традиция;

[3] [*Сазонова Л.И.*] Введение // Имя в литературном произведении: художественная семантика / Отв. ред. Л.И.Сазонова, М., 2015. С. 12.

— Культурологический аспект имен (например, театральные имена, имена известных людей и т. п.);

— Социальный аспект имен (жаргоны, идиолекты, ходячие прозвища и имена нарицательные, история престижа и распространения имен и проч.);

— Литературная история имен (мифопоэтическая традиция).

Во-вторых, необходимо уделить внимание лингвистической истории имен.

Б. Этимологические аспекты имени:

— Этимология имени;

— Варианты, эволюционные формы, уменьшительные и другие формы имени, производные имена, иноязычные формы имени.

Далее внимания заслуживают лингвистические аспекты имени и риторические функции, связанные с его фонетическими, морфологическими и семантическими качествами.

В. Лингвистические и риторические аспекты имени:

— Фоно-ритмические элементы имени: ассонанс, диссонанс, просодия, ударения, ритм и т. п.;

— Морфологические элементы (преимущественно морфологическая категория имени: существительное, прилагательное или причастие — и тип склонения или несклоняемость имени в данном языке);

— Риторические и семантические элементы имени (ассонансы и диссонансы, литота, метонимия, синекдоха, etc.)

Семантическую сторону, уже присущую культурно-историческим и некоторым риторическим чертам имени, следует так же выделить в отдельную категорию, значимую в плане соотношения имени с контекстом, в котором оно действует.

Г. Семантические связи имени:

— Синонимия и антонимия (ассоциативный пласт);

— Семантические ассонансы и диссонансы;

— Имена «говорящие» и имена «скрывающие», эвфемизмы и т. п.;

— Имена аллегорические и имена нарицательные, эпонимы, прозвища (их функции, соперничество с именами собственными).

Наконец, могут иметь значение графические аспекты имени, «импакт-фактор» его письменного и/или печатного вида, как это особенно заметно в записных тетрадях Достоевского.

Д. Графические аспекты имени:

— Азбучно-иконографическая и печатная традиция;

— Каллиграфическая традиция;

— Особенности почерка автора.

Используя терминологию семиотической школы, можно утверждать вслед за Вяч.Вс.Ивановым, Т.М.Николаевой и другими, что все языковые единицы, и в первую очередь имена, одарены некой «семантической аурой», сила которой особенно очевидна в случае имен собственных и мощно сказывается в создании художественных текстов.[4]

**Имена в творческом арсенале Достоевского**

Говоря о художественном мире произведений Достоевского, еще раз повторю, что великая и многозначная роль имен в его творческой системе не требует доказательств и давно влечет исследователей, притягивая их своими тайнами и разнообразными нюансами. Вероятно, можно проследить некоторую эволюцию в функционировании имен в творчестве писателя, который в своих первых произведениях, по известному набору приемов, мотивов и стилистических предпочтений, включая способы обращения к ономастике, оказывается под мощным влиянием Гоголя (и в равной степени под влиянием театральной традиции «говорящих» наименований персонажей). Позднее Достоевский использует совершенно самостоятельную технику разработки имен для своих героев (проследить эту эволюцию — задача, которая еще впереди и обещает привести к интересным результатам). С другой стороны, также уместно заметить, что уже в ранних произведениях писателя, в полном разрыве с гоголевским творческим отношением к ономастике, присутствуют явные черты его персональной техники в работе с именами, которые на протяжении всего его творческого пути постоянно остаются ключевым сюжетным и мотивным элементом текста.

Великое значение имен в поэтике Достоевского достаточно очевидно. Тем не менее это не означает, что раскрыть функции имен и ономастическую систему в произведениях писателя легко. Напротив, поскольку это крайне сложная система, перед исследователями на каждом шагу возникает определенный риск «переинтерпретирования» внутритекстовой семантики имен или их интертекстуальных связей. Самые типичные случаи связаны, пожалуй, с форсированной этимологизацией имен, то есть с искушением интерпретации имени-

[4] См.: Имя: внутренняя структура, семантическая аура, контекст / Под ред. Т.М.Николаевой, С.М.Толстой, Т.В.Цивьян: В 2 ч. М., 2001; Имя: Семантическая аура / Под ред. Т.М.Николаевой. М., 2007.

характера данного героя, напрямую исходя из этимологии имени или фамилии. Этимологический подход нередко приводит к верным и интересным результатам, так как история семантики слова является одним из тех информативных элементов, которые *могут* быть определяющими в семантическом «наполнении» имени. Дело в том, что это лишь возможность, ее нужно проверить на каждом конкретном случае: не обязательно и далеко не всегда этимология окажется семантически значимой в определении черт конкретного имени-образа. Писатель может иной раз игнорировать этимологию имени, может не придавать ей значения, может ее истолковывать неверно, и т. п.[5] Приведу недавний небольшой пример, когда риск подобной интерпретации дал негативный результат: в работе известной исследовательницы творчества Достоевского характер Маркела, брата Зосимы, был растолкован исходя из того, что его имя якобы связано этимологически с латинским глаголом marcere — «быть увядшим, вялым, немощным».[6] На это утверждение сразу возникают два вида возражений:

1. Можно ли утверждать, что Достоевскому такая этимология была знакома? Данная информация актуализируется лишь в том случае, если она известна автору, который, предположим, решил таким образом маркировать имя героя в своем произведении, или хотя бы в том случае, если есть традиция, действующая в этом направлении (автор может и не знать или не осознавать, что́ значит данное имя, но он следует традиции, в которой это имя ассоциируется с определенными семантическими данными). При отсутствии доказательств о том, что автор обладал таким знанием, такая этимологизация никакой реальной информации не несет и даже верная сама по себе этимология приводит к ложному толкованию интенций автора;

2. Второе возражение касается самой предложенной этимологии, поскольку она совсем неверна: латинское имя Marcellus, от которого происходит русское Маркел(л), является, с учетом уменьшительно-ласкательного суффикса -елл-, распространенным вариантом имени Marcus, этимология которого вероятно связана с богом Марсом

[5] Так же родители могут звать ребенка, предположим, Мария, исходя из разных соображений: в честь Богородицы, или в честь какой-то бабушки, или в честь уважаемой особы или героини любимого романа, и т. п. Что Мария — имя Богородицы, знает любой родитель, а сколько родителей девочек по имени Мария знают этимологию этого имени или даже из какого языка оно происходит?

[6] См.: *Касаткина Т.А.* К вопросу о функциях имен в произведениях Ф.М.Достоевского // Имя в литературном произведении: художественная семантика. С. 234.

и его месяцем (март), но никак не с глаголом marcere. Сему «увядшего воина» можно только искусственно сочинить.

Подобную ошибку, также связанную с «искушением» латинской этимологизации, совершила другая известная исследовательница, истолковавшая происхождение фамилии Ордынов от латинского глагола «ordino» («веду в порядок») и связавшая исходное значение имени героя с его склонностью располагать свои мысли в научном порядке.[7] Это тоже ложный путь: латинский глагол несовместим с фамилией Ордынов как фонетически, так и ввиду принципиального отличия в месте ударения. Фонетически на латыни нет звука «ы», и путать его со звуком «и» можно только при наличии прозрачной языковой логики (а по какой же логике, исходя из латинского глагола, Достоевский мог бы выбрать фамилию Ордынов вместо Ординов?). Вдобавок мешает и ударение: латинский глагол «ordĭno» имеет регулярное ударение на первом слоге («óрдино»), в то время, как второй слог является слабым и атоническим, в прямой противоположности тому, что происходит с фамилией Ордынов. Этимологическая связь с «ordĭno» — неестественна. В результате исследовательницей была упущена истинная этимология фамилии героя, ведущая к словам *орда* и *ордынец*, то есть к социо-историческому «татарскому мотиву», скрытым образом присутствующему в повести «Хозяйка».[8]

Такие довольно невинные сами по себе ошибки могут стать началом построения «интерпретативного зáмка» на песке и ввести в заблуждение проницательных исследователей. Они явно обнаруживают, к какому риску ведет чрезмерное доверие к этимологиям, тем более что их реконструкции часто являются только гипотетическими опытами.

Риск «переэтимологизации» семантики имен Достоевского — не единственный, с которым можно столкнуться в работах последних лет. В любом случае необходимо считаться с большой долей неопределенности, поскольку творческий метод писателя предполагает чрезвычайно сложное обращение к разным интертекстуальным пластам как личного, автобиографического, так и литературного и обще-

---

[7] См.: *Ветловская В.Е.* Фольклорно-христианские мотивы раннего творчества Ф.М.Достоевского // Средневековая и новая Россия. СПб., 1996. С. 592.

[8] См.: *Алоэ С.* 1) «Татарский мотив» в повести «Хозяйка» // Поэтика Достоевского. Статьи и заметки. Riga, 2007. С. 14–21; 2) Внутреннее пространство Ордынова: (из наблюдений над повестью «Хозяйка») // Достоевский и мировая культура. 2007. № 23. С. 9–15.

образовательного характера.[9] Это особенно видно по записным тетрадям писателя, отражающим историю создания его произведений, начиная с фазы первичного замысла. В записных тетрадях наблюдается и то, что можно назвать«каллиграфическим звучанием» знаковых имен, — «каллиграфическое эхо» их многосторонних ассоциативных черт...

При создании образов своих персонажей, Достоевский черпает их внутреннюю физиогномику из глубин воображения, в том числе из «эманаций», исходящих из их имен, из ассоциаций, которые эти имена вызывают в его воображении и жизненном опыте. В этом процессе есть коренное отличие от использования приема «говорящих имен», хотя бы и частично позаимствованного писателем из театральной традиции, от Карамзина, Пушкина, Гоголя и других любимых авторов. Достоевский как правило избегает всего «говорящего», он вуалирует все источники, если не старается их полностью скрывать, он прячет свой интертекст посредством цепи ассоциативных разработок первичного материала, одна из функций которых — сделать трудноузнаваемыми первоисточники и посредствующие звенья.

**По поводу Аглаи**

Прекрасный пример такого мощного по художественной «энергетике» смешения в семантике имени персонажа — случай Аглаи Ивановны Епанчиной.

Есть в кратком, плавном имени *Аглая* сложнейшее средоточие реминисценций и иных семантических сигналов. Некоторые исследователи пытались раскрывать его внутреннюю семантику (то есть внутренние связи семантики имени с отличительными чертами героини и мотивами романа «Идиот») через канонический православный календарь, что в случае других персонажей Достоевского нередко приводило к ценным результатам.[10] В случае Аглаи такой путь как

[9] См.: *Тамарченко Н.Д.* Скрытая цитата как отсылка к жанровой традиции («Преступление и наказание») // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов / Под ред. К.Кроо, Т.Сабо и Г.Ш.Хорвата. СПб., 2011. С. 22–31 (Dostoevsky Monographs: A Series of the International Dostoevsky Society. Vol. 2).

[10] Так, например, В.Е.Ветловской убедительно доказана глубинная связь имени младшего из братьев Карамазовых со святым юродивым Алексеем (см.: *Ветловская В.Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. С. 162–183), а соотношение Ильи Мурина из «Хозяйки» со святым-разбойником Моисеем Муриным отмечено в академическом комментарии к повести в *ПСС* (см.: 1; 507).

минимум затруднителен, поскольку это имя отсутствует в русских святцах.[11] К этому стоит прибавить, что триада Александра – Аделаида – Аглая является чуть ли не самым ярким проявлением ономастического таланта Достоевского, создавшего тут своего рода ономастическую систему: исследовать качества и подтекст любого из троих имен без учета их вереницы, их троичного единства — значит уже само по себе искажать творческий замысел писателя и его цели, что вряд ли приведет к достоверным результатам. Против значимости православного календаря для ономастических решений родителей Епанчиных говорит тот факт, что имена двух из сестер — Аделаида и Аглая — отсутствуют в русских святцах, хотя чисто теоретически можно настаивать на их некоторой «каноничности»: бургундскую святую Аделаиду (или Адельгейду, в зависимости от того, какой вариант ее имени мы берем — французский или немецкий) «теоретически» можно считать общехристианской, поскольку она жила до раскола церквей, а святая Аглая/Аглаида из рода римских патрициев жила еще раньше, во времена императора Диоклетиана. Но только святая Александра, также из ранних общехристианских святых, и тоже, как две остальные, из западных, входит в ономастикон русского православного календаря. Такой оригинальный, совершенно необычный для эпохи подбор имен для дочерей сам по себе находится на грани фантастики, в том смысле, что он довольно неправдоподобен для российского общества времен Льва Николаевича Мышкина и его автора. Супруги Епанчины выбирали эти имена, придерживаясь общего принципа инициального «А», — и это самая очевидная черта триады сестер. Второй, менее очевидный, но бесспорный принцип именования Епанчиными дочерей — выбор *не* по церковному календарю, напротив, стремление к оригинальности. Сложнее определить, был ли у них третий принцип выбора, но подошел момент напомнить, что супруги Епанчины — лишь персонажи романа, а не реальные люди и что эти принципы выбора имен их дочерей существуют не в реальной жизни, а в голове писателя, руководствующегося художественными соображениями, и являются частью длительного творческого процесса. Другими словами, третье основание для именования сестер Епанчиных — работа, совершающаяся в творческой лаборатории Достоевского

[11] Имя Аглая (Αγλαΐα, чаще в варианте Αγλαΐδα — Аглаида) до сих пор присутствует в греческом православном календаре и относится к малоизвестной раннехристианской святой.

с его собственной культурой, знаниями, воспоминаниями и оригинальными мыслями. На каких ассоциативных основаниях возникли в его планах имена Аглаи, Александры и Аделаиды? Два из этих имен — Александра и Аделаида — ведут к римской и средневековой истории, в то время как имя младшей сестры — мифологическое (анализ происхождения имени естественным образом приводит к Харитам, так как вряд ли Достоевскому была известна такая второстепенная историческая фигура, как римская святая Аглая). Все три имени в той или иной степени могут быть связаны с литературными, и не только с историко-культурными познаниями писателя. Но любое более точное определение рискованно и требует предъявления солидных аргументов.

В этой статье я буду ограничиваться случаем Аглаи, которая, впрочем, как постараюсь показать дальше, занимает и в этом, ономастическом плане центральное место среди сестер, так что расшифровку внутренней, художественной семантики ее имени можно считать ключевым звеном для интерпретации ономастической системы романа «Идиот» в целом.

Были сделаны разные попытки истолковать имя *Аглая* этимологически, исходя из семантики греческого слова, обозначающего «блеск, красу».[12] Такие попытки по-своему интересны, но лишены фактологического материала для их подтверждения и поэтому как максимум достойны быть приняты в качестве малообоснованных гипотез. Проблема не в самой этимологии имени Аглая, поскольку она не подвергается сомнениям, а в том, знал ли ее Достоевский и, если знал, хотел ли он опираться на понятии «красы, блеска» в раскрытии глубины своей героини. Ответить на такой вопрос затруднительно. В придачу попытка связать характер Аглаи Епанчиной с «блеском» ее непритворной красоты и свежести дает не много более того, что открыто существует на прозрачном уровне текста. Другими словами: если этимологический путь интерпретации верен, это означает, что выбор писателем такого имени героини характеризуется самым

[12] См.: *ПСС.* 9; 453, примеч.; *Альтман М.С.* Достоевский: По вехам имен. С. 65. Исходя из этой же этимологии, Т.А.Касаткина предлагает иную интерпретацию имени героини, противоположную: имя Аглая означает «внешний блеск» и «ложный свет» (*Касаткина Т.А.* Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М.Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М.Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. С. 65). Также см.: *Сапельников А.В.* Имена героев романа Ф.М.Достоевского «Идиот» // Вестник Новгородского гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. 2005. № 33. С. 69–72.

тавтологическим образом: раз героиня яркая красавица, то ономастически она такая же, или наоборот.

Возможно, мы имеем дело с «говорящим именем» (то, что принято называть латинским каламбуром *nomen omen*). Такой прием обычно предполагает наличие элитного читателя, способного уловить этимологический намек (на такого читателя, например, рассчитывали Карамзин и Пушкин, именуя своих героев Эрастом и Евгением). Если ключевая черта Аглаи Епанчиной — яркая красота, то имя может служить намеком на эту черту. Тем не менее образ Аглаи, как большинства героев Достоевского, чужд типологизации, ее черты сугубо индивиуализированы и оригинальны. И читатель эпохи Достоевского отличается от публики XVIII — начала XIX в., привыкшей различать дневнегреческую и латинскую этимологии, на которых основаны имена многих героев русской классической поэзии, прозы и театра. Мы могли бы предполагать, что Достоевский прибегает к этимологии не для упрощения интерпретации героини, а напротив, для того чтобы ее скрыть (как он делает с только на первый взгляд ясной этимологической игрой в отношении главного героя романа — Льва Мышкина: простота приема проблематизирует, а не разъясняет качества героя, поскольку предлагает парадоксальное сочетание *льва* и *мыши*). Это действительно очень характерный для писателя прием, но трудно его обнаружить в случае Аглаи, поскольку этимология не приводит к двусмысленности, она слишком прямолинейная. Тавтологическое определение героини этимологией имени ведет, таким образом, к фактическому устранению многомерности и неоднозначности ее личности. А это для серьезного исследователя неудовлетворительно: не стоит забывать, что Аглая Ивановна — «чрезвычайная красавица», а «красота — загадка» (8; 66).

Попытка этимологического подхода заводит, на мой взгляд, в тупик, даже без пояснений, что такая гипотеза имеет смысл лишь при условии знакомства Достоевского с данной этимологией, что, впрочем, не исключено, но вряд ли доказуемо (и я бы добавил, маловероятно).

Намного перспективнее разрабатывать другие пути — те, которые документированно актуализируют культурную и литературную базу писателя, известный или хотя бы вероятный интертекстуальный контекст романа «Идиот».

Начнем рассуждение с начала. Редчайшее имя Аглая не только неканоническое в русской ономастической традиции (и мало распро-

странено в греческой традиции, единственной, в которой оно встречается в современных святцах), но оно вовсе не принадлежит ономастическому обиходу реальной действительности русского XIX века, а полностью ограничено миром литературы[13], откуда и исходит, как большинство имен из античных мифов.

Изначальная Аглая — одна из трех греческих Харит (по-латински — Граций), рядом с сестрами Евфросиной и Талией. В культуре, на которой формировался автор «Идиота», эта ассоциация неизбежна: не мог образованный русский человек эпохи Достоевского не держать такую информацию в своем «багаже» знаний, притом на уровне самых базовых, скорее всего дошкольных культурных навыков. Следовательно, выбирая для романа имя Аглая, писатель впрямую или косвенно актуализировал ассоциативный пласт мифологии с Харитами и их символикой в античной культуре и общеевропейском искусстве. Однако такое бесспорное наблюдение недостаточно для того, чтобы определить функцию имени Аглая в романе «Идиот». В связи с ним возникают новые вопросы: в каком отношении находится героиня романа со своим именем, то есть — с персонажем мифологии, от которого оно позаимствовано? И до какой степени это имя может обозначать некую интенцию автора обновить миф о ликующей богине, связанной в символике древних и новых времен с разнородными качествами (с орнаментом, блеском, изяществом в искусствах, с целомудрием в любви и т. п.)?

Изящные обнаженные Хариты являются общепризнанным, распространенным иконографическим знаком культуры XVIII–XIX вв. Достоевский вполне мог быть знаком с многочисленными и прославленными изображениями Харит, например со скульптурной группой Антонио Кановы, хранящейся в Эрмитаже, настоящей «иконой» культуры начала XIX в., или с картиной его любимого художника

[13] Существующие исторические прецеденты подтверждают неканоничность имени Аглая: до XX в. это могли быть почти исключительно псевдонимы и nommes de plume, как в случае итальянской поэтессы Аглаи Анассилиде (настоящее имя Анджела Веронезе, 1778–1847) или венгерской оперной певицы Аглаи Оргени (Aglaja Orgény, настоящее имя Anna Maria von Görger St. Jörgen, 1841–1926). Кстати, что касается Аглаи Оргени, она была ученицей Полины Виардо по Баден-Бадену и хорошо знакома Тургеневу в 1860-е гг. Поскольку эти годы, предшествующие созданию романа «Идиот», — пик карьеры Оргени, не исключено, что и Достоевский мог ее видеть в театре или знать о ней в период своего посещения Баден-Бадена.

Рафаэля, изображающей «Три Грации».[14] Так же была известна писателю, по всей вероятности, знаменитая картина Сандро Боттичелли «Весна», которую он мог видеть в музее Уффици во Флоренции в начале 1860-х гг. или чуть позже, в период, когда он писал роман «Идиот»: на картине три изящные, в полупрозрачных одеяниях Хариты танцуют в стороне от идущей на первом плане персонифицированной Весны. Красота наготы и изящность, помимо глубинной символики, присвоенной Харитам многовековой традицией, являлись базовым иконографическим ориентиром для среднеобразованного человека времен Достоевского при встрече с изображениями этих трех сестер.

Обращение к предшествующей Достоевскому русской словесности обнаруживает живучесть этой традиции, позаимствованной у европейского классицизма, — в первую очередь в плане использования имен Харит во взаимодействии с высокой символикой изящного (имена Талии, Аглаи и Евфросины воспринимались как нарицательные); с другой стороны, эта же традиция распространена в трансформированном (часто сниженном) плане, то есть в сфере эротики. Хариты-Грации как переосмысленный символ любви встречаются изначально в культуре неоплатонизма, согласно которому они символизируют совокупность трех качеств любви — Castitas, Voluptas и Pulchritudo, то есть Целомудрие, Чувственность и Красоту. Вряд ли эта символика, развивающаяся в эпоху Ренессанса, была еще активна и узнаваема в эпоху Достоевского. Но от нее унаследованы дальнейшие культурные сдвиги, иной раз снижающие первоначальную символику — от платонической философии любви к эротизму, и далее — от фривольного понимания эротического изящества к комической пикантности комедии и эпиграммы. При изучении интертекстуального поля, с которым связаны героиня романа «Идиот» и ее имя, все эти аспекты культурной и художественной (в том числе литературной) традиции по отношению к трем Харитам нужно иметь в виду и оценивать как чрезвычайно важные.

Удивительно поэтому, что достоевистика до сих пор не обратила внимания на довольно очевидный факт: в сфере русской лирической поэзии имя Аглая встречается относительно часто: мы его найдем, например, у М.Н.Карамзина (альманах «Аглая» и <посвяще-

[14] Картина находится в музее Конде в Шантильи, во Франции, а гравюры и иные копии картины могли встречаться в изобилии в журналах, книгах, репродукциях и т. п.

ние к «Аглае»>[15]), у М.Н.Муравьева («Видали ль вы небесную Аглаю...»)[16], у Е.А.Баратынского («Аглае»[17]) и др.

В 1820 г. в фантасмагории «Видение на горе Парнас», опубликованной анонимно в «Невском зрителе» и принадлежащей перу Вильгельма Кюхельбекера, автор иронизировал над литературной модой, в том числе и над сонмом этих любовных Аглай:

«...я увидел множество старых писчих перьев. „Что это?“ — „Это лиры — и по большей части золотые. Слышите ли, как они поют?“, — сказал старик и показал мне на кипы бумаг, которые лежали в углу комнаты. <…> „<...> вот щиты и шлемы новейших героев <…>. С вами желают познакомиться Иваны, Петры, Васильи, произведенные в Дионы, Дафнисы, Эрасты! Взгляните по крайней мере на Фекл, на Татьян, переименованных в Дориды, **Аглаи**, Темиры, в Хариты, в Венеры <...>“»[18].

Но специальным внутрилитературным знаком имя Аглая стало в России после появления двух одноименных публикаций — прославленного альманаха М.Н.Карамзина «Аглая» (1794–1796) и многими высмеянного его продолжения П.И.Шаликова (1808–1812), эпиграммы на который не сосчитать.

С частью этой литературы прошлого Достоевский вероятно был знаком.

Если обратиться к творчеству выдающихся, второстепенных и третьестепенных поэтов XVIII и первой половины XIX в., имя Аглая может встретиться относительно часто, оно входит в небольшой список высоколитературных имен, за которыми обычно подразумеваются те или иные возлюбленные поэтами девы, облагороженные античностью с одновременной гарантией соблюдения благопристойной ано-

---

[15] «Тебе, любезная, посвящаю мою „Аглаю“, тебе, единственному другу моего сердца!...» (*Карамзин Н.М.* <Посвящение к «Аглае»> // Карамзин Н.М. Стихотворения. Л., 1966. С. 135).

[16] «Видали ль вы небесную Аглаю, / Когда, спустясь Авророиным путем, / Сестер своих оставив легку стаю, / Является в подлунном мире сем / С улыбкою, что небо отверзает, / Со взорами, где кротость и любовь» (*Муравьев М.Н.* Стихотворения. Л., 1967. С. 202).

[17] Под таким заглавием Баратынский впервые опубликовал в «Полярной звезде» (1824) свое стихотворение «О своенравная София!» (см.: *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. М., 1983. С. 604, примеч.).

[18] [*Кюхельбекер В.К.*] Видение на горе Парнас // Невский зритель. 1820 № 3 (март). С. 48. Авторство Кюхельбекера установлено Р.Г.Назарьяном (см.: *Назарьян Р.Г.* Кюхельбекер — автор «Видения на горе Парнас» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1990. Т. 49. № 3. С. 268–278).

нимности, во вкусе классицизма и соответственно нравам общества тех времен.[19] Такого рода примерами являются вышеупомянутые стихотворения Карамзина и Баратынского. У последнего мы встречаем подобный, сам по себе интересный очерк изящной дамы («Аглаи» или «Софии», в зависимости от редакции), характеристики которой могут быть взяты во внимание для сопоставления с «нашей» Аглаей Епанчиной:

О своенравная Аглая!
От всей души я вас люблю,
Хотя, другим не подражая,
Довольно редко вас хвалю.
На ваших ужинах веселых,
Где любят смех, и даже шум,
Где не кладут оков тяжелых
Ни на уменье, ни на ум,
Где для глупца или невежды
Слов не размериваем мы
Браним указы и псалмы,
Я основал свои надежды
И счастье нынешней зимы.
Ни в чем не следуя пристрастью,
Даёте цену вы всему:
Рассудку, шалости, уму,
И удовольствию, и счастью;
Свет пренебрегши в добрый час
И притеснительную моду,
Всему и всем забавить вас
Вы дали полную свободу;
И потому далеко прочь
От вас бежит причудниц мука,
Жеманства пасмурная дочь,
Всегда зевающая скука.
Иной порою, знаю сам,
Я вас браню по пустякам.
Простите мне мои укоры:
Не ум один дивится вам,
Опасны сердцу ваши взоры;
Они лукавы, я слыхал,

[19] Ср.: «Любовны подлипалы, / Смотрите, как смешно: / Алкид у ног Омфалы / Крутит веретено; / Но Нисы томны взоры, / И Хлои нежна трель, / **Аглаи разговоры**...» (*Муравьев М.Н.* Нравоучитель // Муравьев М.Н. Стихотворения. С. 214–215).

Самолюбивее другого
От упоения слепого
Спасти рассудок я желал.
Я в нём теперь едва ли волен,
И часто, пасмурный душой,
За то я вами не доволен,
Что не доволен сам собой.[20]

Вряд ли можно усмотреть прямую параллель между дамой из стихотворения Боратынского и героиней романа Достоевского. В то же время существует в отношении их некий общий культурный фон: обе активно участвуют в жизни высшего общества, обе оказываются в центре домашних мероприятий, «где любят смех, и даже шум», обе своенравны и далеки от жеманства и скуки.

Повторяю, такое поверхностное сходство не позволяет даже гипотетически настаивать на прямой связи между адресатом стихотворения и образом романа; они указывают — что ценнее — на существование общекультурного ориентира, в сфере которого имя Аглая действует как звено, актуализирующее в коллективной памяти ассоциации между действительностью и литературной (или шире — художественно-мифологической) вечностью. При известной разнице эпохи, вкуса и менталитета имя Аглая действовало на культурную память Достоевского примерно так же, как оно действовало на Боратынского за пятьдесят четыре года до появления романа «Идиот». Выбирая это имя, Достоевский не мог обойти характерные черты той из Граций, которая олицетворяет изящество, красу и блеск. Более того, писатель думал о Грациях вполне сознательно — доказательством чего служит тот факт, что сестры Епанчины так же составляют троицу прекрасных девиц. Мощным гармонизирующим элементом, сопрягающих «систему» сестер Епанчиных с символикой изящества в античной мифологии, оказывается инициал «А» в их именах. Имя центральной из трех прямо связует их с Грациями, в то время как имена Александра и Аделаида призваны устранить возможность банального совпадения, то есть однозначного отождествления сестер Епанчиных с Грациями. Дочери Лизаветы Прокофьевны не Грации или Хариты, хоть они частично и одарены их чертами. Для Достоевского любая типологизация является противоположностью его методу создания литературных образов. Связи, аллюзии, совпадения, для того чтобы участвовать в создании многомерной вымышленной лич-

[20] *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. С. 85–86 и 416, варианты.

ности, должны всегда держаться на заднем плане и не должны стать «ярлыком» для персонажа. В создание каждого персонажа у Достоевского вносят свой вклад разнородные, часто несовместимые образцы, сочетание которых составляет не их механическую сумму, а амальгаму их черт в новом оригинальном целом. Говоря о качестве слова у Достоевского в целом, Т.А.Касаткина пришла к схожему выводу: «Особенность художественного языка Достоевского состоит в том, что он использует деталь-вещь „не по назначению“, не для создания того, что называют „вторичной реальностью“ — то есть, вернее, и для этого тоже, но это не есть его окончательная цель, ибо, создав словом вещь, он затем пользуется вещью как словом»[21]. Не могу не согласиться с этим выводом: под пером Достоевского каждая вещь — и это касается также имен, символов, понятий — подвергается существенному преображению посредством художественного мышления, обогащающего ее новым смыслом (делая ее новой «вещью-словом», если воспользоваться терминологией исследовательницы), так что художественная подача этой «вещи-слова» требует активной интерпретации.

Стоит заметить, что уровень «ассоциативной активности» имени Аглая (и мифологического персонажа, за ним стоящего) в 1860-х гг. был значительно слабее, чем во времена Карамзина и Пушкина. Имя исчезает из литературного быта вместе со всеми подобными античными именами после 1830-х гг. Достоевский, что важнее, писал для более обширной публики, лишь относительно небольшая часть которой могла припоминать Харит при встрече с именем Аглая на страницах современного романа. Но поскольку у Достоевского не было цели отождествлять героиню с мифологическим персонажем, эта ассоциация при чтении романа «Идиот» оказывается ненужной, и эрудированный читатель тоже сразу оставит Харит в стороне. Значит ли это, что не было у Достоевского интенции скрывать некий подтекст? Это маловероятно. Но Достоевский создавал подобные подтексты для себя, в плоскости творческого создания сюжетов и образов своих произведений, а не для того, чтобы вовлечь читателя в ассоциативную игру.[22] Для того чтобы включить Аглаю как персонаж в нарра-

[21] *Касаткина Т.А.* Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М.Достоевского «Идиот». С. 63.

[22] О мифологическом мышлении у Достоевского и его значении для структуры произведений писателя см. классическую работу: *Топоров В.Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 193–258.

тивную систему сложного романа, надо было прежде всего ее придумать, вообразить. Для этого писателю нужны были ассоциативные игры, в которых сюрпризы ономастики должны иметь самую существенную и животворящую роль. Получается таким образом некий парадокс: ассоциативные прообразы имеют мало общего с персонажем, до такой степени, что их часто можно исключить из анализа образа без риска упустить какие-то его основные черты. В то же время они становятся чрезвычайно важными для герменевтики произведения, поскольку история создания персонажа есть значимая часть истории создания сюжета в целом, с ведущими интуициями и идеями, благодаря которым писатель прошел путь создания подобного художественного текста.

Если вернуться к имени Аглая, в виду вышесказанного нужно принимать его интертекстуальную составляющую в качестве важного элемента для глубинного истолкования романа «Идиот». В результате проведенного анализа были выявлены следующие интертекстуальные слои:

— Аглая как одна из Харит, с соответствующими качествами и символикой (мифологический первоисточник);

— художественная «деривативная» (производная) традиция, связанная с образами трех Граций и с мифологическим мотивом (в античной, европейской и русской литературе, живописи и скульптуре);

— культурный фон, связанный с мифологической и художественной традициями.

Первый, мифологический образец — единственный интертекстуальный слой, который позволяет говорить о прямой и несомненной связи с героиней романа Достоевского. В рамках живописи и литературы интертекстуальные нити становятся менее ощутимыми, у нас нет документальных подтверждений, хотел ли Достоевский заимствовать черты того или другого произведения искусства в творческом акте образного воплощения своей героини. Тем не менее изучение литературной и социальной истории имени Аглая может служить ключом к пониманию «ономастической ауры» младшей и загадочнейшей из сестер Епанчиных.

Ономастический мотив *Аглаи* имел пик своего развития в русской словесности между концом XVIII и началом XIX в. в связи с популярностью вышеупомянутого одноименного альманаха Карамзина. Имя Аглая стало в тот период обиходным в среде литературной элиты. Следствием этого явился один пикантный эпизод, связанный

с литературным бытом и с подчеркиванием иконографического мотива прелести обнаженной Хариты и ее эротического истолкования. Предпосылкой к этому служила именно популярность карамзинского альманаха «Аглая», просуществовавшего весьма недолго, с 1794 по 1796 г.,[23] но оставившего заметный след в литературной среде. Престиж этого издания был неизменным, когда через двенадцать лет (в 1808 г.) князь П.И.Шаликов решил его возобновить, вызвав критические комментарии и беспощадные сопоставления с «Аглаей» Карамзина, до уровня которой одноименный шаликовский альманах не дотягивал.

Именно альманах Шаликова вызвал у молодого В.А.Жуковского красноречивую эпиграмму, во многом определяющую семантическое поле резонанса имени Аглая в русской литературной традиции в рамках салонной, не совсем пристойной поэзии:

Аглая грация, в России потаскушка —
О Шаликов Петрушка![24]

Аглая классической традиции становится таким образом не только жертвой перемен в литературном вкусе, но еще и ключевым именем для намеков эротически-шутовского характера в связи со злобой дня в образованной среде.[25]

Снижение тона в противовес чрезвычайной возвышенности прототипа характеризует употребление имени Аглая также и в комедийном контексте, вплоть до времен Достоевского. Например, среди главных персонажей некогда популярной легкой комедии Н.И.Хмельницкого «Воздушные замки» (1818) есть «молодая вдова Аглаева». Фамилия придумана по деривативного принципу, с намеком на пикантность

[23] С учетом того, с каким интересом Достоевский с детства относился к творчеству Карамзина, становится достойным внимания тот факт, что альманах «Аглая» был оригинальным образцом «моно-альманаха», в котором помещались почти исключительно произведения самого Карамзина, являющегося таким образом издателем, редактором и чуть ни единственным автором альманаха (см.: *Акчурина А.Р.* Авторы и культура анонимности в альманахах Н.М.Карамзина «Аглая» и «Аониды» // Меди@льманах. 2013. № 3. С. 64–71). Вероятность, что Достоевский мог читать или хотя бы знать это отдаленное по времени издание, не очень велика, но бросается в глаза типологическое сходство карамзинского альманаха с «Дневником писателя».

[24] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2: Стихотворения 1815–1852 годов. С. 370.

[25] См. комментарий А.С.Янушкевича к приведенной эпиграмме: Там же. С. 764–765.

положения персонажа (вдова, но молодая...). Резонанс такой традиции встречаем у самого Достоевского в «Дядушкином сне», где впервые писатель употребляет имя Аглая: тут упоминается мимоходом «тетушка Аглая Михайловна», персонаж, о котором сказано очень мало и который не выходит из рамок театральных штампов:

«— Ей-Богу, не знаю, Марья Александровна, как и чем я родня ему: кажется, седьмая вода, может быть, даже и не на киселе, а на чем-нибудь другом. Я тут не виноват нисколько; а виновата во всем этом тетушка Аглая Михайловна. Впрочем, тетушке Аглае Михайловне больше и делать нечего, как пересчитывать по пальцам родню; она-то и протурила меня ехать к нему, прошлого лета, в Духаново. Съездила бы сама! Просто-запросто я называю его дядюшкой; он откликается. Вот вам и всё наше родство, на сегодняшний день по крайней мере... (2; 306).

Тетушка Аглая Михайловна очень далека от образа Аглаи Ивановны, но тем не менее может нам служить посредствующим звеном между героиней романа «Идиот» и театральной традицией, с которой Достоевский, видимо, считался. Еще пример бытования имени Аглая в русском комедийном театре находим в пьесе А.Н.Островского «Трудовой хлеб», где один из главных героев, учитель-педант Карпелов, называет Аглаей кухарку, чье настоящее имя Маланья. Этот факт отражает специфику Карпелова, который в своей речи часто использует слова и выражения античного происхождения без всякого отношения к действительности (примерно как в «Мертвых душах» Манилов назвал детей Фемистоклюс и Алкид).[26]

Вряд ли можно предположить незнание Достоевским, хотя бы в опосредованной форме, этой культурной базы, то есть театрального клише, так долго сопровождавшего имя Аглая и возникшего, по всей вероятности, в связи со сниженной и шутливой эротизацией другого клише, поэтического характера.

**Предварительные итоги**

Ограничиться одним аспектом семантики одного имени у Достоевского значит потерять перспективу многослойности этой же семантики. Могут и должны существовать еще и другие аспекты, веро-

[26] Впрочем, комедия Островского была написана в 1874 г., то есть шестью годами позже романа «Идиот». Не исключено, что присутствие этого имени в пьесе связано именно с успехом романа Достоевского.

ятно не менее значимые и также влияющие на выбор имени, в данном случае для одной из двух ключевых героинь романа «Идиот».

Например, зная страсть писателя к античным именам и их «резонансу» (созвучиям), страсть, которая отражается в его каллиграфических экспромтах, можно угадать систему ассонансов, возникающих вокруг имени Аглая, в тексте и вне текста. В виду вышесказанного об иконографии и символике Харит, может быть не лишенным значения ассонанс «Аглая — нагая»; а в связи с характером персонажа также возможно исследовать не менее интересный ассонанс «Аглая — наглая». Однако проверка подобных механизмов требует иного подхода, тесно связанного с каллиграфической системой творческого записывания Достоевского и с его методом творческой работой. Это задача для новых исследований.