

## Дело об укушенном пальце: казус Достоевского

В. Мерлин  
ИЕРУСАЛИМ

У Раскольникова, совершившего убийство, нарывает палец: «Недостава-ло какой-нибудь повязки на руке или чехла из тафты на пальце для полного сходства с человеком, у которого, например, очень больно нарывает палец, или ушиблена рука» (5, 209)<sup>1</sup>.

Незадолго до преступления он подслушивает разговор о старухе: *Она намедни Лизавете палец со зла укусила; чуть-чуть не отрезали!* В. Пропп отмечает, что герой сказки, убегая от бабы Яги, часто теряет мизинец. «Можно вообще заметить, что герой иногда возвращается с подвигов без пальца»<sup>2</sup>. Может быть, травма Раскольникова – след его подвига?

Об этой травме писали: Л. Карасев понимает ее как символ обезглавливания, Б. Гарсия как «знак соединения между тем, кто кусает, и тем, кого укусили»<sup>3</sup>. Обе трактовки могут быть верными, но им не хватает уважительного отношения к пальчикам. Палец как символ может означать все что угодно. Покусение на палец означает скандал – вторжение реального в пространство символического. Это скандал-сигнатура – отметка автора на теле знака. Способом скандала заявляет о себе «оперативная поэтика»:

В отличие от собственно поэтики, формирующей автономный универсум произведения искусства, ...оперативная поэтика ответственна за некие структуры произведения, остающиеся разомкнутыми и

---

<sup>1</sup> Ссылки на произведения Достоевского даются по изданию: *Достоевский Ф.* Собр. соч.: В 15 т. Л., 1988–1996. Номер тома и страницы указаны в скобках в тексте работы.

<sup>2</sup> *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Русская сказка. М., 2000. С. 71.

<sup>3</sup> *Карасев Л.* Вещество литературы. М., 2001. С. 368; *Гарсия Б.* Символика пальца в некоторых произведениях русской литературы 19 века // Семиозис и культура. Сборник научных статей. Сыктывкар, 2005. С. 68.

соответственно выходящими за пределы «вторичной реальности» в «реальность первичную». Очевидно, что эти структуры явлены нам в произведениях искусства в виде элементов, необъяснимых с точки зрения поэтики, «лишних», «избыточных», «висящих», раздражающих критиков и приводящих в недоумение исследователей<sup>1</sup>.

Не находя разрешения в тексте, повисающая деталь не только выходит в реальность, но и, выражаясь по-гоголевски, *прыгает в сознание* – «раздражает критиков, приводит в недоумение исследователей». Оперативная поэтика работает с *нашим* сознанием – в этом главное указание пальца.

В работе, посвященной семиотическому статусу пальца в «Братьях Карамазовых», Р. Николози обращает внимание на связь пальца-указателя (Index) с пальцем-уликой (Indiz)<sup>2</sup>. То, что он называет *abnorm Index*, соответствует избыточному элементу Т. Касаткиной: это немотивированный знак, сомнительная улика, подброшенная читателю.

Разумеется, вязался и прокурор. Он попросил Алешу еще раз описать, как это все было, и несколько раз настаивал спрашивая: точно ли подсудимый, бия себя в грудь, как бы на что-то указывал? Может быть просто бил себя кулаком по груди? – Да и не кулаком! – восклицал Алеша, – а именно указывал пальцами и указывал сюда, очень высоко (10, 188).

Указательный жест Мити, всплывающий в памяти Алеши, не имеет авторитетного смысла – он опосредован признанием Мити и свидетельством Алеши. Палец не уличает Митю, потому что пальца не было: в разговоре с Алешей Митя бил себя кулаком в грудь, а не указывал пальцем. «Говоря “вот тут”, Дмитрий Федорович ударял себя кулаком по груди и с таким странным видом, как будто бесчестие лежало и сохранялось именно тут на груди его, в каком-то месте, в кармане может быть, или на шее висело зашитое» (9, 177).

«На что указывает этот отсутствующий палец?» – завершает свою статью Николози. На этот вопрос можно ответить. Митя пытается указать на ладанку, спрятанную на груди, но по какой-то причине не может этого сделать. *Бесчестие зашитое на груди* – это крипт, «зона бессознательного в самом центре сознательного Я» (Н. Абрахам). В ладанке спрятаны деньги, но Митя не знает, есть у него деньги или нет – примет ли он подачку от невесты или откажется,

<sup>1</sup> Касаткина Т. После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф.М. Достоевского «Идиот». // Новый мир. 2006. № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2006/2/kasa10.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/2/kasa10.html).

<sup>2</sup> Nicolosi R. Abnorme Indizes. Anmerkungen zu den Finger-Zeichen in den Brüdern Karamazov // Wiener Slawistischer Almanach. 2007. № 59. S. 487–495. (Автор не учитывает публикаций Карасева и Гарсия. Впрочем и Карасев, повторно обращаясь к открытой им теме («Порча пальцев» у Достоевского // Человек как слово. Сборник в честь В. Айрапетяна. М., 2008), не указывает на пополнение библиографии).

так же как Аркадий в «Подростке» не знает, воспользуется ли он письмом, зашитым в подкладке сюртука, пока не обнаруживает, что подкладка пуста – письмо украдено. Митин секрет – пустота крипта, отсутствие *внутреннего ядра*, равнозначное импотенции.

Герой ранней повести Достоевского «Слабое сердце» накануне свадьбы неожиданно вспоминает, что он забыл переписать важный документ, но ему мешает «скверное перо». Провал указательного жеста намекает на ту же проблему. Митиной любви к Груше постоянно что-то препятствует, но больше всего он боится, что препятствия отпадут. «Именно, в случае, если она скажет ему “Я твоя, увези меня”, то как он ее увезет? Где у него средства, деньги?» (9, 409). В момент, когда Митю одолевает «странное физическое бессилие», ему снится сон: «черные-пречерные избы, ...костлявая баба, а на руках у нее плачет ребенок, и груди-то, должно быть, у нее такие иссохшие, и ни капли в них молока» (9, 565). Погорелая деревня – образ внутреннего бессилия. Жест самоуказания направлен в глубину субъекта: скрытое означаемое жеста – иссохшая грудь и слабое сердце.

Своим жестом Митя пытается доказать, что он «подлец, но не вор». Импотенция – бесчестие, доказывающее невиновность: это сама невинность. Митя не мог ревновать к отцу: сцены ревности – это попытка скрыть свою неконкурентоспособность, и не мог убить отца из-за денег: если бы у него были деньги, ему пришлось бы увезти Грушу (поэтому когда они у него появляются, он торопится их прокутить).

Фантомный палец Мити преследует Алешу. Улика уликает сознание: это индекс интенции. В качестве ключа к тайне брата улика волнует Алешу, становится инкриптированным центром *его* сознания. Палец Мити западает в сознание Алеши – как если бы Алеша укусил Митю за палец. Интрапсихический секрет превращается в искусственную травму: в центре сознания – немотивированный индекс, улика вытеснения. Обозначая несимволизируемое в субъекте – то, на что можно только указать, палец обозначает *самого* субъекта.

В других контекстах, приводимых Николози, палец – либо нарцисстический центр (*на среднем пальце красовался массивный золотой перстень*), либо травматическое ядро сознания (*палец был больно прокушен, у самого ногтя, глубоко, до кости*), при том что возможна нарцисстическая травма (зубная боль человека из подполья). В одном из эпизодов романа Алешу кусает за палец мальчик Илюша, обиженный Митей. Палец нарывает: Алеша вынашивает травму своего брата<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Если трактовать нарыв как неразрешившуюся беременность, то нарывающий палец – образ крипофорного субъекта. Н. Абрахам определяет крипт как незаконное захоронение: сознание, не сумевшее переработать травматический объект, хоронит его внутри себя. Нарывающий палец Раскольников – непристроенный труп. Ср. похороны пальца в стихотворении Михала Гробмана: *Случайно я свой палец откусил / Три дня его в кармане проносил / Все собирался я к врачу-хирургу / Чтоб починил испорченную руку / Мой палец постепенно стал покойник / Я положил его на подоконник / В ту пору пролетала мимо утка / Она подумала что палец это шутка / И унесла его к своей воде / С тех пор я не видал его нигде* (Военные тетради. Тель-Авив, 1992. С. 175).

Если «доминанта героев Достоевского – самосознание» (Бахтин), то над сознанием героев доминирует палец. И не только над собственным сознанием. Указательный жест адресован собеседнику. Палец *тыкает*, вторгается в субъективное пространство Другого. Укус – операция обратная указанию: палец укушенного импортируется сознанием того, кто укусил. Знак выворачивается наизнанку, меняет направление означивания. Фактически это самоукушение, *bitterness*, уязвленность чужой травмой (*и так жалко ему стало этот бедный пальчик...*). Даже жест уличения присваивается сознанием – превращается в жест самолюбования (*Все меня обступят и будут показывать на меня пальцами, а я буду на всех смотреть. Это очень приятно*). В той мере, в какой объект отождествляется с уликой, он уже захватил сознание. Улика преследует сыщика, но критик, уличающий сыщика в «уликовой парадигме» (К. Гинзбург), находится внутри той же парадигмы – он тоже цепляется за улику и зацеплен уликой. Палец всегда уже укушен. Неукушенных пальцев не бывает.

«Философия подчиняется пальцу и глазу», говорит Деррида – и ставит знак вопроса, дистанцируясь от *желания присутствия*, руководящего философской мыслью<sup>1</sup>. Речь идет о гаптическом пальце, о прикосновении как захвате. Палец – универсальный указатель, он позволяет схватить далекое, но палец в отличие от глаза способен к самоощущению: пальцем можно потрогать другой палец. Автоэротизм пальца, заменяющего младенцу материнскую грудь, отражается фразеологией – *пальчики оближешь, высосать из пальца*. Отсюда возможность покушения – *палец в рот не клади*.

Лакановская стадия зеркала дает ребенку образ своего тела, но зеркало не позволяет *схватить* свой образ. Оральная инкорпорация покрывает дефицит субъекта в самоощущении. Постоянный симптом в текстах Достоевского – «скрежет зубовой»: его герои стискивают зубы и скрипят зубами – они хотят убедиться в своем присутствии, поймать зубами самих себя. Во время эпилептического припадка больному, чтобы он не прикусил себе язык, вкладывают в рот черенок ложки или другой подобный предмет – заместитель того виртуального объекта, который он пытается схватить (слово *эпилепсия* и означает «захват»). Палец – такой же внутренний стержень, позволяющий субъекту *собрать себя*.

## 2

Палец несет отметку волчьих зубов – отпечаток оральной травмы человека-волка. Как уже приходилось писать, Сергей Панкев строил свою психодра-

---

Смысл стихотворения, очевидно, в том, что палец – *disjectum membrum poetae*, а поэтический текст – место его захоронения: утка роняет яйцо со смертью Кощея-Орфея на дно моря. Рассеяние плоти Орфея – это и есть незаконное захоронение: ср. сетевой «банк органов», содержащий тексты на тему «аутоампутации, кастрации, урезания, усекновения» ([http://community.livejournal.com/organ\\_bank/](http://community.livejournal.com/organ_bank/)).

<sup>1</sup> Derrida J. Le toucher, Jean-Luc Nancy. Paris, 2000. P. 139.

му по образцам Достоевского, и Фрейд поощрял эту симуляцию<sup>1</sup>. На одном из сеансов он вместе со своим пациентом анализировал сон Раскольникова, а в статье о Достоевском сформулировал тот же диагноз, что и «Детском неврозе». Случай Панкеева Фрейд анализирует с оглядкой на Достоевского. Было бы естественно читая Достоевского, оглянуться на Фрейда.

Итак, пальчики:

Когда мне было пять лет, я играл в саду рядом с няней и срезал перочинным ножом кору дуба (этот же дуб появляется в моем сне). Вдруг к своему ужасу я заметил, что поранил ножом мизинец, и он висит на одной коже. Я не чувствовал боли, а только страх. <...> В конце концов я успокоился, посмотрел на свой палец и заметил, что он абсолютно цел<sup>2</sup>.

Панкеев ссылается на свой «первичный» сон: ему приснилось, что на ветках дуба сидят белые волчата и пристально на него смотрят. Волчата – дети человека-волка, и если пальцы руки символизируют ветки дерева, то отрезать палец значит родить ребенка. Фрейд находит здесь комплекс кастрации, но по другому поводу замечает: «ребенок и penis образуют единство, бессознательное понятие “малютки” (Kleine), которого можно отделить от своего тела».<sup>3</sup> Если «ребенок и penis образуют единство», то кастрация – это способ *сделать ребенка*.

Резюмируя русский случай, Фрейд диагностирует у своего пациента *фантазии перерождения* – «желание вернуться в утробу, чтобы встретиться с фаллосом отца, получить сексуальное удовлетворение и родить ему ребенка». В этом диагнозе есть некая избыточность: если мальчик хочет переродиться от отца, то зачем рожать *еще одного* ребенка? Но Фрейд подсказывает и другую возможность: кастрирован не мальчик, а отец – мальчик *помогает* отцу<sup>4</sup>. Подарить отцу ребенка значит восстановить полноту отца; ребенок – знак того, что не хватает отцу. Это совсем не обязательно фаллос. Может быть, ущербность отца как раз в том, что он не может произвести избыток, и пока отец не родил ребенка, сын не родился от отца. Добывая себе братца, сын производит на свет самого себя: Панкеев был младшим ребенком в семье.

Мальчик грезит о раненом пальчике. Его галлюцинация – реминисценция. Герой русской сказки – младший сын, и его жизненная сила заключена в мизинце: «Наточил из мизинца в стакан крови, подает братьям и говорит: “Ежели в стакане кровь почернеет, не ждите меня: значит – я умру!”»<sup>5</sup>. В «Братьях Карамазовых» Лиза рассказывает Алеше о четырехлетнем мальчике, которому “жид все пальчики обрезае на обеих ручках” и тут же ущемляет соб-

<sup>1</sup> Мерлин В. Производство удовлетворения. Очерки симптомологии русского тела. М., 2006. С. 102–103.

<sup>2</sup> Freud S. From the History of an Infantile Neurosis // The Standard Edition of the complete psychological works. London, 1955. V. 17. P. 85.

<sup>3</sup> Ibid. P. 84.

<sup>4</sup> Ibid. P. 87, 101.

<sup>5</sup> Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1984–1985. N 156.

ственный пальчик: “Высвободив руку, она тихо, медленно прошла на свое кресло, села, вся выпрямившись, и стала пристально смотреть на свой *почерневший пальчик и на выдавившуюся из-под ногтя кровь*”» (10, 85).

Жертвуя пальчиком, Лиза искупает кровь невинного младенца и таким образом *приобретает* младенца: «За вас выйду, а вы станьте мужиком, настоящим мужиком, у нас жеребеночек, хотите?» (10, 80). Панкеев адресует свой фантазм Фрейду, Лиза – Алеше: оба дарят ребенка отцу и добывают для ребенка отца – меняют ребенка на отца.

В другой раз Панкеев рассказал, что у его родственников родилась девочка с шестью пальцами, и сразу же после рождения ей отрубили топором лишний палец<sup>1</sup>. Эта «семейная история», по-видимому, также восходит к Достоевскому: у слуги Федора Карамазова Григория рождается шестипалый младенец. Мальчик умирает, и в день его похорон Григорий усыновляет Смердякова – побочного сына Карамазова: избыточный элемент возвращается.

Нечаянный излишек можно посчитать спекулятивной прибавкой. Бездетная старуха-процентщица кусает за палец «поминутно беременную» Лизавету – откусывает прибыль. В «Бесах» Кириллов, уверенный в том, что человек «должен перестать родить», кусает за палец своего духовного отца Петра Верховенского. Он рождает не тужась: прибавка происходит от отца. Ставрогин ранен на дуэли в мизинец правой руки – «вышла ничтожная царапина». На его пальце проступает *маленький красненький паучок* – кровинка замученного ребенка. Это не только обнажение вины, но и ее возмещение. Гаганов вызвал Ставрогина за оскорбление отца: дуэлянт с третьей попытки извлекает из бесплодного тела отцовскую каплю<sup>2</sup>.

В сущности Панкеев цитирует саму идею «Братьев Карамазовых», где четверо братьев (включая незаконнорожденного Смердякова) – четыре пальца руки. Пятый палец – *нерожденный* сын, обездоленный мизинчик. Пятый палец все равно, что шестой, отрубленный при рождении – затравленный собаками крепостной мальчик, пятилетняя *девченокка*, истязаемая родителями, блудный сын Ришар – *чей-то незаконнорожденный*, которому *оттяпали голову* на гильотине. Сущность младшего брата в том, что он забыт, поэтому никогда нельзя быть уверенным, что не было еще одного ребенка и что считающийся не забыл посчитать самого себя – «а может быть, нас было не четыре, а пять?».

Младший Карамазов – Алеша: именно ему рассказывает Иван о замученных малолетках. На него ложится задача воскрешения братика и реставрации отца. Алеша – ответчик за травму бесплодия: он должен *накормить дитя*. Возвращаясь из отцовского дома, Алеша встречает группу школьников. Один из них – «слабый и малорослый» – схватив его руку, кусает его за средний палец. Это больной чахоткой Илюша Снегирев. Вскоре Алеша приходит

<sup>1</sup> Freud S. From the History of an Infantile Neurosis. P. 86.

<sup>2</sup> В кабале источником божественных эманаций является Голова (*галъгата*). Мизинец – точка, через которую в мир выходит энергия Милости (*ор хасади*). К мизинцу присасываются *клипот* – шелуха, нечистые силы тьмы. В «Бесах» складывается аналогичная иерархия: Ставрогин кусает губернатора за ухо – он питается эманацией Головы, тогда как *бесам* доступна только ослабленная энергия нижних миров.

на похороны мальчика: Илюша заранее компенсирует отцовский убыток. При этом непонятно кому он его компенсирует: именно Алеша в речи над камнем *принимает в себя* мертвого мальчика.

В семье штабс-капитана Снегирева пять человек – две дочери, слабоумная жена, малолетний Илюша и глава семьи – сам Снегирев. Он наибольший среди них, то есть средний палец: *«один как перст, ибо умри я – и что со всеми этими недрами станется»* (9, 229). Илюша – мизинчик, но он хватается за коренной палец отца. Своим укусом Илюша мстит за обиду отца: палец Алеши возмещает ущерб, нанесенный рукой его брата. Средний палец это также *недра* отца: кусая Алешу за палец, Илюша внедряется в отца.

Мизинец – самый интимный палец отца. В русских крестьянских семьях была принята майоратная форма наследования: «младший сын с отцовского корня никогда не сходит». Отец готов *оттяпать* себе четыре пальца, чтобы не *сечь* Илюшу. Избыточное дороже необходимого:

Жалею, сударь, о вашем пальчике, но не хотите ли – я, прежде чем Илюшечку сечь, свои четыре пальца, сейчас же на ваших глазах, для вашего справедливого удовлетворения, вот этим самым ножом оттяпаю. *Четырех-то пальцев, я думаю, вам будет довольно-с для утоления жажды мщения-с, пятого не потребуете?* (9, 225).

Отец – корень семейства, но у самого отца нет корня, он должен его вырастить. Младший сын – отцовский отросток, с его помощью отец укореняется на земле. Поэтому отец хватается за мизинец сына так же, как сын за коренной палец отца:

«Папа, – кричит, – папа!» *Хватается за меня*, обнимает меня, хочет меня вырвать, кричит моему обидчику: «Пустите, пустите, это папа мой, папа, простите его», – так ведь и кричит: «простите»; *ручонками-то тоже его схватил, да руку-то ему, эту самую-то руку его, и целует-с...* (9,229).

Отец такой же сирота, как и сын, и свое сиротство он компенсирует тем же способом:

Но в это самое мгновение увидел он пред постелькой Илюши, в уголку, Илюшины сапожки... старенькие, порыжевшие, заскорузлые сапожки, с заплатками. Увидав их, он поднял руки и так и бросился к ним, пал на колени, *схватил один сапожок и, прильнув к нему губами, начал жадно целовать его* (10, 290).

Целуя заскорузлый сапожок Илюши, отец пытается зачать от мертвого сына – воскрешает сына в качестве отца. «У него была привычка, еще когда Илюша был в живых, говорить ему ласкаючи: “батюшка, милый батюшка!”» (10, 287).

Герои Достоевского постоянно за что-то хватаются – за пестик, за топор, за пуговицу, за палец: они хватаются за палец как за точку воскрешения. Если

фаллос – это место нехватки, то хватаясь за палец, они приобретают место фаллоса и территорию Другого: дефицит объекта перекрывается избытком схваченных мест. Фаллос – диалогичекая, то есть оперативная сущность, а диалог – машина схватывания: диалогизирующий субъект стремится заковычить чужое слово – *прихватить зубами* означающее и укорениться в дискурсе.

Перерождение через отца – функция Эдипа. Сюжет «отцеубийства» начался с того, что у Лая долго не было детей, и когда у него появился наследник, Лай приказал умертвить его. Эдип убивает *детоубийцу* и производит потомство вместо отца – возмещает отца, восстанавливает его место. Тем самым он регенерирует самого себя. У Эдипа было четверо детей. Пятый сын Иокасты – сам Эдип.

Число пять значимо в фиванском цикле: пятеро детей было у Кадма, пятеро помощников помогали ему строить город, пятеро спутников сопровождали Лая в роковой поездке. Эдип убивает четырех слуг: в живых остается пятый – тот, кто знает тайну убийцы. Уцелел последний палец руки, но это не мизинец, а большой палец. Слово *oidipous*, ‘пухлоногий’, можно понимать также как толстопалый: *daktylous* – ‘подушечка пальца’, пухлая нога руки. Инд.-евр. \*persn ‘пятка’ – когнат \*perst ‘палец’. От корня \*rouс русское *пухлый* (ср. англ. *pad*, ‘подушечка’, ‘тампон’ и ниже-герм. *pad*, ‘подошва ноги’)<sup>1</sup>.

Леви-Стросс связывает Эдипа одновременно с автохтонностью и ее отрицанием<sup>2</sup>. Одноногий Эдип вырастает из земли как гриб, но убивая хтоническое чудовище, он отрицает свою связь с матерью-землей. Палец – это отросток руки и это *одинокий перст*, растущий «сам по себе». Эдип – распухший палец: перенимая материнскую плодовитость, он расширяет территорию отцовского производства – автохтонность превращается в автопоэзис.

Если понимать Эдипа как автономное порождающее тело, то самый эдипальный персонаж «Братьев Карамазовых» – отец Карамазов, названный в романе Эзопом. Эдип проклял своих детей, Эзоп их *спровадил*. Хромоногий Эдип – потомок Кадма, посеявшего зубы дракона. От союза Эзоп с хромоножкой рождается Смердяков – «дракон» как называет его приемный отец («смещение природы произошло»). Эдип пухлоногий, Эзоп пухлоротый: «К острому подбородку его подвешивался еще *большой кадык, мясистый и про-*

<sup>1</sup> О связи пальца и стопы свидетельствует терминология античного стихосложения. Ср. «Дактили» Ходасевича: *Был мой отец шестипалым. Бывало, в сороку-ворону / Станем играть вечерком, сев на любимый диван. / Вот, на отцовской руке старательно я загибаю / Пальцы один за другим – пять. А шестой – это я. / Шестеро было детей. И вправду: он тяжелой работой / Тех пятерых прокормил – только меня не успел* (Цит. по: Айрапетян В. Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски. М., 2001. С. 257).

«Тяжкая работа» отца намекает на эпический гекзаметр. Стихотворение написано сыновним размером гекзаметра – элегическим дистихом: его четные строки усечены на одну стопу, то есть на один дактиль: размер хромает и зияет обрубок пальца. По аналогии можно объяснить ортопедическую травму Эдипа тем, что он родился шестипалым и ему отрезали лишний палец.

<sup>2</sup> *Леви-Стросс К. Структура мифа // Структурная антропология. М., 1983. С. 192.*



*долговатый как кошелек*, что придавало ему какой-то отвратительно-сладострастный вид. Прибавьте к тому *плотоядный, длинный рот, с пухлыми губами*, из-под которых виднелись маленькие обломки черных, почти истлевших зубов». Сумчатая болезнь – знак беременности, а плотоядный рот намекает на пир Фиеста. Сыновья Эдипа не выделены из отцовского тела: чадородный отец, в сущности, бесплоден.

В келье Зосимы Эзоп рассказывает две притчи. Первая – скептическая, она «подрывает веру»:

Справедливо ли, отец великий, то, что в Четьи-Минеи повествуется где-то о каком-то святом чудотворце, которого мучили за веру и, когда отрубили ему под конец голову, то он встал, поднял свою голову, и «любезно ее лобызаше», и долго шел, неся ее в руках и «любезно ее лобызаше» (9, 51).

Можно предположить, что это намек на Канта, с которым Достоевский полемизирует в романе<sup>1</sup>. Обезглавленный чудотворец – чистый разум, разделяющий себя с рассудком и созерцающий себя в этом разделении.

Вторая притча, наоборот, душеспасительная:

Известно ли вам, святейший отец, как Дидерот-философ явился к митрополиту Платону при императрице Екатерине. Входит и прямо сразу: «Нет бога». На что великий святитель подымает перст и твечает: «Рече безумец в сердце своем несть бог!» Тот как был, так и в ноги: «Верую, кричит, и крещение принимаю». Так его и окрестили тут же (9, 47–48).

Здесь действительно подразумевается Платон, но не митрополит, а философ – тот, который на пальцах объясняет идею чистого бытия: «Душа большинства людей не бывает вынуждена обращаться к мышлению с вопросом: “А что это собственно такое – палец?”», потому что зрение никогда не показывало ей, что палец одновременно есть и нечто противоположное пальцу» («Государство», 523e). Палец раздваивается: созерцание единицы ведет к познанию Единого. Подобным образом Гегель, начиная с *первого и простого нечего*, демонстрирует «отсылку от отдельного конечного бытия к бытию, как таковому, взятому в его совершенно абстрактной всеобщности»: поднятый палец упирается в небо. Результат не изменится, если начинать с ничто: «ради этого не стоило бы и пальцем шевельнуть, ибо раньше, чем мы шевельнули бы им, это ничто точно так же превратилось бы в бытие»<sup>2</sup>.

Можно понять, почему Достоевский устроил randevу философских систем в келье русского старца. Менее понятно, почему он превратил эту келью в сцену эдипального конфликта («Через платок!»). Миф об Эдипе решает вопрос

<sup>1</sup> См.: *Голосовкер Я.* Достоевский и Кант. М., 1963.

<sup>2</sup> *Гегель Г.В.Ф.* Наука логики: В 3 т. М., 1970. Т. 1. С. 147–160

«человек родился от одного существа или от двух?»<sup>1</sup>, и поскольку Эдип – производитель своего происхождения, это также миф о раздвоении единого.

Укус как попытка отделить кусок отца – это своего рода вегетативное размножение или мужской паретногенез – способ родиться от отца без помощи матери. Это не двойничество, а близнечность – разделение единого на двое, а не война двух «неделимых»<sup>2</sup>. Фамилию Раскольников связывают обычно с расколом и отщепенством. Следует связать ее с расщеплением: «Удар пришелся прямо по черепу, острием, и сразу прорубил всю верхнюю часть лба, почти до темени» (5, 79). Лизавета «поминутно беременна», но у нее нет мужа: Раскольников расчленяет хтоническую мать пополам. Согласно библейскому апокрифу, Адам и Ева были созданы со сросшимися спинами – наподобие сиамских близнецов. Чтобы сделать возможным супружеский союз, была необходима операция разрезания – *несура*. Родион Раскольников – *раскальывающий родитель*, такой же как отец Подростка, мастерским ударом раскальывающий икону матери пополам: «Образ раскололся ровно на два куска». Убивая *двух* сестер, он реализует прокреативный фантазм. Он *убивает* сестер, потому что цель деления на два – размножение без женщины, ликвидация женщины. (Существенно и то, что это сводные сестры, их связывает общность отца: они, как и братья Карамазовы, *происходят от отца*).

Незадолго до преступления Раскольников «спас из огня двух малюток». Стоя наверху лестницы, он слышит как внизу возятся Митька и Миколой. «*Как малые ребята... лежат друг на друге, визжат, дерутся и хохочут, ... и один другого догонять, точно дети, на улице выбежали*» (5, 134). Раскольников *слышит* возню близнецов: «и настало время ей родить, и вот – близнецы в чреве ее» (Быт. 25: 24)<sup>3</sup>.

Подарить отцу ребенка можно двумя способами – сделать отца матерью и заменить отцу мать. С укусом пальца связана *кувада* – мужская имитация бе-

<sup>1</sup> *Леви-Стросс К.* Структура мифа. С. 193

<sup>2</sup> Рождение близнецов – проявление избыточности, реализация множественности. В сне Панкеева Делез подчеркивает серийность «деток» в противоположность бинарности «папы с мамой» (иллюстрируя свой сон, Панкеев нарисовал пять волчат – по числу пальцев на руке). У Достоевского серийность проявляется в лексических и фонетических повторах, в обилии числительных, в интересе к детям и животным. Голядкин первый и Голядкин второй в «Двойнике» – это тоже элементы серии, а не замкнутая пара.

<sup>3</sup> Еще в 1930-е гг. немецкий невролог Клаус Конрад обратил внимание на один «любопытный факт – в эпилептических семьях чаще, чем где-либо рождаются дизиготные (разнойцевые) близнецы. Действительно, в роду Достоевских на 161 роды от поколения родителей Федора Михайловича до его правнука – Дмитрия Андреевича Достоевского – приходится 6 пар близнецов (из них 4 – разнополых, т.е. однозначно – дизиготных). Это составляет около 3,7 %, в то время как в России и странах Европы на рубеже XIX–XX веков близнецов (причем, как дизиготных, так и монозиготных) рождалось всего около 1 %.» (*Богданов Н.* Михаил Волоцкий и его «Хроника рода Достоевского». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.hrono.ru/text/2007/bogd0108.html>).

ременности. Раскольников прячет топор в петле под мышкой, Подросток зашивает компрометирующий документ в подкладку сюртука – вынашивает отцовский капитал. С помощью своего оружия он может сделать Версилова наследником – превратить отца в сына. Разумихин приносит Раскольникову новые сапоги и вынимает из кармана «старый, заскорузлый, весь облепленный засохшею грязью, дырявый сапог Раскольникова» (5, 125). Непонятно, как сапог поместился в кармане, очевидно однако, что Разумихин пришел в каморку Раскольникова, чтобы *воскресить* друга. Он рождает друга из бедра, как Зевс Диониса.

Ребенок – залог отца в матери, но форму залога можно изменить, и это может быть фальшивый залог. Изготавливая свой «заклад» Раскольников увертывает его – пеленает как младенца, чтобы передать сверток бездетной старухе (Ср. действия повитухи в «Бесах»: – Мальчишка! – крикнула та в ответ, *увертывая* ребенка. На мгновение, когда она уже *увертела* его, ... она передала его подержать Шатову ... – Усыновляете? – Он и есть мой сын – 7,552). Укушенный Алеша «около минуты» перевязывает свой палец. Раскольников находит топор в дворницкой между двумя поленьями: это тоже фальшивый заклад – железка между двумя дощечками. Топор вынимается и прячется, закладывается и перезакладывается. Пачка денег всегда завернута – в бумагу или конверт (который может оказаться пустым). Раскольников приносит старухе *куклу*, чтобы выкупить нерожденного братика и восстановить полноту отца.

Вряд ли стоит искать здесь гомосексуальную составляющую. Эдип не может *встретиться* с отцом, поскольку он производитель отца и его продукт. Если здесь есть «комплекс», то это комплекс Буратино. Пиноккио перерождается с помощью доброй феи, Буратино вырублен из полена рукой отца. Это кусок отца, его цель – вернуться к отцу. Буратино недоделан отцом, поэтому он делает отца – приносит папе Карло золотой ключик, чтобы войти в потайную дверь и сквозь подземелье выйти на волю – вручает отцу ключ от утробы. Длинный нос Буратино не соперничает с фаллосом – скорее это пролонгированный пальчик. У Буратино острые зубы: он кусает за лапу кота Базилио, повисает зубами на ветке дерева («вырастает на дереве», как волчата Панкеева). Кусая, он прячет внутрь: во рту деревянного мальчика созревают золотые монеты. «Их было пять – столько, сколько пальцев на руке»<sup>1</sup>.

Фрейд никогда не отождествлял Достоевского с Эдипом во *фрейдистском* смысле. В статье «Достоевский и отцеубийство» он полемизирует с фрейдизмом понимаемым через «эдипов комплекс». Достоевского характеризует не желание убить отца и жениться на матери, а тенденция «поставить себя на место матери и перенять ее роль как объекта любви отца». Делез упрекает Фрейда в том, что он кастрировал бессознательное, подчинил его логике или-или. На самом деле Фрейд говорил, что бессознательное *не* подчиняется закону противоречия. Достоевский амбивалентен – он идентифицирует себя с отцом в качестве матери. «Ребенок понимает, что он должен взять на себя и кастрирование, если он хочет быть любимым отцом, как женщина»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Толстой А. Золотой ключик, или Приключения Буратино // Толстой А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. С. 198.

<sup>2</sup> Freud S. Dostoevsky and parricide // Standard Edition. V. 21. P. 183, 184.

Эдип – тот кто *понимает*: его тайна не в бессознательном и не в сознании, а в осознании – в том, что сознание делает само с собой. Эдип *принимает* на себя кастрирование – не осознает, что он кастрирован, а в своем решении становится кастрированным, то есть жертвенным. Не «самосознание», а самО сознание приносит жертву: понимающее приятие это и есть кастрация. Кастрировать *себя* сознание не может: кастрация – символический, точнее репрезентированный акт, но этот акт и *есть* жертва. Лиза пристально смотрит на раненый пальчик, Алеша долго его перевязывает. Сознание интроецирует рану: кастрация это *внутренний* акт.

«Бессознательное, пишет Делез, это изначальный сирота, нечто порождающее само себя»<sup>1</sup>. Но это и есть автогенный Эдип – хотя бы потому что он на самом деле сирота: Эдип – тот, кто познает себя и в самопознании себя порождает.

Эдип не замыкается в семейном треугольнике, он производит четвертого – братика, и пятого – самого себя, и остается при этом круглым сиротой, поскольку становясь производителем, он заменяет отца и не нуждается в матери. Главное свойство Эдипа – монотонная множественность. Поток производства замыкается на «тело без органов», «план совместности», «глобального субъекта»: производство производит имманентность. Эдип не воспроизводит себя, он всегда производит *больше*, но тем самым приобретает пространство, за границы которого выйти невозможно – территорию бессмертия. В пространстве производства не существует убытка: кастрация – это разделение внутри имманентности: разрезание пуповины, рождение нового.

Делез перекодировал Эдипа – переименовал в Антиэдипа, и детерриторализировал его, направил поток производства на территорию письма – в пространство своей *монографии*. У сыновей Эдипа нет другого выбора: они должны выделиться из отцовских недр, родить себя *сами* – продолжить отцовское производство, построив новое пространство имманентности. Иван предлагает Мите бежать в Америку, но Митя выбирает другое пространство спасения – каторгу. Эвакуируясь из жизни, он приобретает территорию автономного самонасыщенного сознания. Жертва не теряет себя, поскольку она *сама* себя жертвует: жертвователю обладает всей своей полнотой. Иван эмигрирует в пространство чистого разума, в котором отец допустим только в качестве идеи.

Ближе всех к отцу Алеша. Он идет путем Эдипа – создает семью. В ней тоже пять братьев – Алеша и четверо мальчиков: Коля Красоткин, Смуров, Карташов и мертвый мальчик Илюша – младший брат, воскрешенный Алешей, и тотемический предок семьи. Семья вырастает из укушенного пальца Алеши: детерриторализованный орган возвращается в лоно сознания в качестве бессмертного тотема. Питаясь телом тотема, сознание само приобретает бессмертие: «Вечная память мертвому мальчику!».

<sup>1</sup> Deleuz G. L'anti-Oedipe. Paris, 1972. P. 57.

Существует теология пальца, и даже не одна теология. Теологический смысл имеет не только поднятый перст, но и указательный палец. В «Бытии и времени» Хайдеггер соотносит бытие в мире со знаками-индексами – подручными указателями сподручности (Vor- und Zuhandenheit). Его интересуют дорожные указатели, межевые камни, сигналы, знамена, но что может быть более подручным, чем палец? Указывая пальцем на предмет, человек хватается рукой за мир. Палец – якорь присутствия. В якоре нуждается тот, кто не имеет корня, или чей корень не здесь. Бытие в мире характеризует заброшенность и падшесть: с точки зрения Хайдеггера ненормален любой индекс – он всегда указывает вверх.

Гуссерль связывает самоощущение пальца с превращением духовной личности в психическую, то есть с актом воплощения. Деррида комментирует: «Речь идет о милостивой руке Отца, то есть, по смыслу воплощения, о руке Сына». Поскольку прикосновение пальца контролируется «пожирающим» глазом,<sup>1</sup> то можно говорить также о прикосновении-причащении, но здесь нужна еще одна оговорка, задевающая самого Деррида: это не прикосновение к бес-телесному, а причащение телесности – попытка души воплотиться в тело.

Конспект этой попытки – «Мужик Марей». Гуляя по лесу, мальчик испугался волков, но его успокоил мужик, пашущий на своей «кобыленке»:

Он протянул тихонько свой толстый, с черным ногтем, запачканный в земле палец и тихонько дотронулся до вспрыгивавших моих губ. – Ишь ведь, ай, – улыбнулся он мне какою-то материнскою и длинною улыбкой, – господи, да что это, ишь ведь, ай, ай! Я понял наконец, что волка нет и что мне крик: «Волк бежит» – померещился (13, 54–55).

Утешительный палец Марей спасает мальчика от грез и возвращает писателя к народной почве. Такую же заземляющую функцию имеет сцена последнего причастия в «Идиоте»: приговоренный к казни целует крестик не для того, чтобы приобщиться к другому миру, а чтобы задержаться в этом мире.

Священник поскорей, скорым таким жестом и молча, ему крест к самым губам вдруг подставлял, маленький такой крест, серебряный, четырехконечный, – часто подставлял, поминутно. И как только крест касался губ, он глаза открывал, и опять на несколько секунд как бы оживлялся, и ноги шли. Крест он с жадностью целовал, спешил целовать, точно спешил не забыть захватить что-то про запас, на всякий случай (6, 68).

Толкуя сон Панкеева, Фрейд отождествляет волка с кастрирующим отцом. Марей как будто бы защищает от волка, но мальчик не видел волка – он только боялся его увидеть. Сцену занимает материнская улыбка и толстый па-

---

<sup>1</sup> Derrida J. Le toucher. P. 208, 347.

лец мужика: «Припомнилась эта нежная, материнская улыбка бедного крепостного мужика... и особенно этот толстый его, запачканный в земле палец, которым он тихо и с робкою нежностью прикоснулся к вздрагивавшим губам моим».

В статье о Леонардо Фрейд приводит мемуарную заметку художника:

Мне приходит в голову как будто очень раннее воспоминание, что, когда я лежал еще в колыбели, прилетел ко мне коршун, открыл мне своим хвостом рот и много раз толкнулся хвостом в мои губы.

«Под этой фантазией скрывается не что иное, как реминисценция о сосании груди матери»<sup>1</sup>. «Отзвук наслаждения, полученного младенцем у материнской груди» Фрейд находит в улыбке Моны Лизы. Не эта ли «материнская и длинная» улыбка запечатлелась на лице Марея? Если Марей не Мона Лиза, то мадонну с младенцем узнать в нем можно. Кормление имеет посвященный характер: Марей – муза, вкладывающая в уста ребенка дар слова.

Материнская грудь – первый объект наслаждения, однако *первичным* психическим объектом Фрейд считает фаллос. Хвост коршуна – заместитель отсутствующего фаллоса матери, и таким же заместителем может быть палец. С фетишизмом пальчика можно связать импотенцию Алеши: «У Грушеньки, шельмы, есть такой один изгиб тела, он и на ножке у ней отразился, даже в пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался. *Видал и целовал, но и только – клянусь!*» (9, 135). Любовь к «деткам», общая у Достоевского с Леонардо, возможно, проявление того же фетишизма.

Проблема в том, что палец Марея меньше всего похож на мизинчик Грушеньки. Скорее это отрицание мизинчика или его преодоление: у матери *нет* фаллоса, от мизинчика родиться нельзя. Запачканный в земле палец подсказывает другую возможность перерождения – союз отца с матерью-землей. Палец растет из ладони, как росток из земли, но это ладонь землеша и палец Эдипа<sup>2</sup>. Палец обозначает возможность произрасти из отца: он замещает не фаллос матери, а утробу отца. Телеологическая перспектива перерождения связана не с матерью, а с отцом. Именно поэтому отец перенимает функции материнского тела.

Главное качество осенней сцены – отчетливая ясность: «день сухой и ясный ...припомнил всю эту встречу с такою ясностью, до самой последней черты». В «Идиоте» описана последняя минута приговоренного к казни: «Он помнил все с необыкновенною ясностью ... вот этот глядит – у него: бородавка на лбу, вот у палача одна нижняя пуговица заржавела» (6, 68) и *оконча-*

<sup>1</sup> Freud S. Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood // Standard Edition. V. 11. P. 82, 87.

<sup>2</sup> Можно воспринять фигуру пашущего Марея как реализацию загадки: «двое с третьим четырех погоняют» (мужик, плуг и лошадь), аналогичную загадке Сфинги («утром на четырех, днем на двух, вечером на трех»). Странник с посохом, стоящий перед четырехлапым чудовищем – вариант той же загадки. Палец Марея, прогнавший чудовище – отгадка: человек, познавший сам себя, хромым (то есть одноногий) Эдип.

тельная секунда перед эпилептическим припадком: «Ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом». Молния высшего самосознания вспыхивает перед падением во мрак. Расплата за молнию – сгущение мрака: «отупение, душевный мрак, идиотизм стояли пред ним ярким последствием этих “высочайших минут”» (6, 227–228).

Фрейд связывает фетишизм с травматической амнезией: последнее впечатление перед травмой удерживается в качестве фетиша<sup>1</sup>. Но почему отсутствие фаллоса у матери должно травмировать? Потому что «отец может кастрировать и меня» или потому что *пустое место* может поглотить и отца?

В тибетской «Книге мертвых» душа, ослепленная Ясным Светом нирваны, теряет устойчивость и падает в сансару. У Платона души в заоблачном царстве не могут вынести сияние Блага, и низвергаются в земной мир: ослепленный лучами солнца, пленник возвращается в пещеру утробы. Остаток небесного оперения души – пальцы руки: в каждом пальце явлен Перст, сквозь множественное созерцается Единое.

В связи с платоновским анамнезисом Лев Шестов пишет о «двойном зрении» Достоевского, дарованном ангелом смерти. Вспоминает он и другого ангела:

Когда человек рождается на свет – это я уже не от Платона узнал, – с неба слетает ангел и прикасается указательным пальцем к его верхней губе, и тогда он сразу забывает все, что знал в прежней жизни. На верхней губе человека и след остается от пальца ангела<sup>2</sup>.

Шестов не упоминает о пальце Марeya, и не называет свой «неплатоновский» источник<sup>3</sup>, и это забвение не случайно. Мужик Марей не стокий ангел и не шестикрылый серафим. Он не «открывает глаза» мальчику – они у него и так широко открыты, а спасает его от невозможного видения. Марей – муза молчания: вкладывая дар в уста, он накладывает на них печать. Материнская нежность мужика передается как тайное знание. Улыбка Моны Лизы – тайна собой себя, но по той же причине она сопоставима с улыбкой Сфинги.

Прикосновение пальца – самостирающееся воспоминание. Заполняя собой весь кругозор, палец заслоняет бездну утробы. Заслоняя утробу, он ее заменяет. Толстый палец Марeya страшен: это не волшебная палочка феи, а «похожий на сардельку» палец Карабаса-Барабаса. Черный палец несет на себе след темноты, которую он заслоняет. Палец – замещающее представление непредставимого: «то, что может съесть». В материнской улыбке мужика Достоевский видит тайну народной души, но забывает задать вопрос: «А почему у тебя такой большой палец?», потому что ответом может быть «Чтобы тебя изнасиловать».

<sup>1</sup> Freud S. Fetishism // Standard Edition. V. 21. P. 155.

<sup>2</sup> Шестов Л. На весах Иова. М., 2001.

<sup>3</sup> Скорее всего это Талмуд: «Ребенок в чреве матери знает Тору от начала и до конца, но в тот момент, когда он появляется на свет, ангел слегка ударяет его по губам, и он забывает всё, что знал» (Niddah 30b).

Но еще страшнее насилия Ясный Свет невоплощенного сознания. Поставляя сознанию минимальное содержание, палец заслоняет сознание от самого себя. Указывая на присутствие, палец успокаивает: ты уже здесь, ты воплотился. Утешительный палец Маррея не спасает мальчика от припадка: сам припадок – это попытка утешиться пальцем – ухватиться за корень отца<sup>1</sup>.

Фрейд связывает эпилепсию Достоевского с желанием наказать себя за смерть отца<sup>2</sup>. Если это наказание, то оно совпадает с преступлением: момент высшего самосознания – это момент смерти отца. Вспышка сознания освещает убийство старухи, вспышка света – умирающего Мармеладова:

На земле лежал только что раздавленный лошадыми человек, без чувств по-видимому, очень худо одетый, но в «благородном» платье, весь в крови. С лица, с головы текла кровь; лицо было все избито, ободрано, исковеркано. Видно было, что раздавили не на шутку. *Вдруг фонарик ярко осветил лицо несчастного; он узнал его.*

– Я его знаю, знаю! – закричал он, протискиваясь совсем вперед, – это чиновник, отставной, титулярный советник, Мармеладов! (5, 167)

Сцена выхвачена из темноты, как если бы это была запретная или предсмертная сцена – как выхвачен профиль отца за секунду перед его убийством:

Митя припоминал потом сам, что ум его был в ту минуту *ясен необыкновенно и соображал все до последней подробности, схватывал каждую черточку...* Весь столь противный ему профиль старика, весь отвисший кадык его, нос крючком, улыбающийся в сладостном ожидании, губы его, все это *ярко было освещено* косым светом лампы слева из комнаты (9, 439).

Преступление сына не убийство, а свидетельство – обнажение наготы отца, и если пятно света обозначает *светлое поле сознания*, то отца убивает сам акт сознания. Анальная витальность старика парадоксальным образом переключается с «тлетворным духом» Зосимы. Мертвец, дающий жизнь – это абсурд или недоразумение – недоработка разума.

Митя отшатнулся от окна, Раскольников спешит отнести Мармеладова с улицы домой – вынести его за пределы освещенного пространства. Он

<sup>1</sup> По предположению James Rice, «Мужик Марей» отражает стратегию выживания Достоевского на каторге – с помощью припадков добиться сочувствия окружающих его людей из народа (Rice J.L. *Psychoanalyses of «Peasant Marej»: Some residual problems // Russian Literature and psychoanalysis / Ed. Rancour-Lafertiere. Amsterdam, 1989. P. 251*). Автор не учитывает, что палец Маррея не только несет утешение, но и воплощает принцип реальности, и поскольку припадок всегда кончается возвращением в реальность, сам «отлет» сознания – это попытка *плотнее воплотиться*. Но воплощение на земле – это забвение небесной родины: анамнезис нацелен на амнезию.

<sup>2</sup> Freud S. *Dostoevsky and parricide*. P. 185.



хлопочет «как будто дело шло о родном отце». Дело идет о мертвом отце. Сын торопится похоронить отца – прикрыть его наготу.

В «Бесах» Кириллов выбивает из рук Ставрогина свечку и тут же кусает его за палец:

Затем произошло нечто до того безобразное и быстрое, что Петр Степанович никак не мог потом уладить свои воспоминания в каком-нибудь порядке. Едва он дотронулся до Кириллова, как тот быстро нагнул голову и головой же выбил из рук его свечку; подсвечник полетел со звоном на пол, и свеча потухла. В то же мгновение он почувствовал ужасную боль в мизинце своей левой руки (7, 581).

На сцену опущен занавес, и это заставляет предположить, что перед нами первичная сцена. Причину своего рождения наблюдать невозможно, но под покровом темноты можно совершить ненаблюдаемое – переродиться от Причины. Сходный эпизод в «Подростке», но здесь Аркадий не кусает, а целует руку отца:

Мы уже дошли до выходной двери, а я все шел за ним. Он отворил дверь; быстро ворвавшийся ветер потушил мою свечу. Тут я вдруг схватил его за руку; была совершенная темнота. Он вздрогнул, но молчал. Я припал к руке его и вдруг жадно стал ее целовать, несколько раз, много раз (8, 339).

Аркадий *припадает к руке* отца, то есть избегает его взгляда. Для Достоевского характерен слепой поцелуй – «поцелуй рук, ног, поцелуй в лоб, мы даже встречаемся с двумя поцелуями в плечо»<sup>1</sup>. В «Преступлении и наказании» девочка-сирота плачет, прижавшись к плечу Раскольникова – *зарывается в отца*, превращает отца в мать, оставляя при этом след на его плече. Спасаясь от наготы отца, она прячется в отца.

Почему девочка боится взглянуть на отца? Она боится увидеть отца и умереть или увидеть и убить? Потому что Эдип все-таки отцеубийца. Бесконечно воспроизводя отца, Эдип его убивает: он воспроизводит только мертвого отца.

Палец центрирует сознание, но в центре сознания не палец, а *грязный ноготь*. Грязь – субстанция, лежащие за пределами означения – элемент материи, из которой состоит мир форм – чернила, без которых невозможно письмо, но которые не обозначаются на письме (оставляют в нем кляксы).

Черный ноготь Марья и Мармеладова («Особенно руки были грязны, жирные, красные, с черными ногтями»), гнилые зубы Карамазова, заржавелая пуговица палача, *закорюзлый* сапог Раскольникова и *заскорюзлый* сапожок Илюши – феномены одного порядка: они обозначают болезнь смерти. Прототипические сцены этой болезни – тлетворный дух старца в «Братьях Карама-

<sup>1</sup> Гарсия Б. Трансцендентность поцелуя в произведениях Ф.М.Достоевского: псевдо-телесное приближение к всеобщему счастью // Достоевский и мировая культура. М., 2009. Вып. 25. С. 187.

зовых» и картина Гольбейна «Мертвый Христос», описанная в «Идиоте». Ужас этих сцен не в том, что отец умер, а в том, что он подпорчен гнильцой. Смерть отца обнажает устройство сансарного бытия: *Мы пьем наваждение причин. / Касаемся крючьями малых, / Как легкая смерть величин* (О. Мандельштам). Внутри этого наваждения ребенок и мать – ребенок, потому что самим своим рождением он заброшен в мир, а мать потому что она находится в одной причинной связке с ребенком. Виновник их связанности и заброшенности отец: «Он вспомнил вдруг, что, когда она лежала уже на столе, он заметил у ней один бог знает от чего *почерневший в болезни пальчик*; это так его поразило тогда, и так жалко ему стало этот бедный пальчик, что тут и вошло ему тогда в голову, в первый раз, отыскать сейчас же и *убить Павла Павловича*» («Вечный муж» – 8, 76).

Здесь уже присутствует бунт Ивана Карамазова под знаменем слезинки ребенка: Павел Павлович – протоним Федора Павловича. Но если отец виноват в смерти сына, значит, смерть коренится в отце: сознание *хватается за корень*.

Кант различает естественную причинность как форму опыта и свободную причинность – идею чистого разума<sup>1</sup>. Мать – пассивная и несвободная причина, она принадлежит «порядку вещей». Смерть женщины заурядна, она обнажает *наваждение причин*: стаканчик крови у виска Кроткой, жужжащая муха над постелью Настасьи Филипповны. Субъект созерцает свой способ созерцания, и эта картинка не оставляет места самому субъекту, поскольку он включен в ту же сеть причинности.

Мать принадлежит феноменальному миру, отец ноуменальному. Это значит, что отца можно обнажить только в уме – в акте самосознания или «критики». Обнаженность отца не в том, что он открыт внешним мертвящим факторам, а в том, что гнилость живет в нем самом (иначе бы он не «протух»). Отец – вещь в себе: равенство субъекта отцу в том, что он обнажен изнутри.

Внутренняя порча отца – проблема *чистого* разума: в ней разум узнает свою проблему. Знаки порчи всплывают на теле сына. Их обнаруживает на своем теле Митя после смерти отца: «Он сам не любил свои ноги, почему-то всю жизнь находил свои большие пальцы на обеих ногах уродливыми, особенно один *грубый, плоский, как-то загнувшийся вниз ноготь на правой ноге, и вот теперь все они увидят*» (9, 539). Знаки проступают на теле Илюши, больного отцом: «На правом сапоге, *на носке, где большой палец*, [была] большая дырка, видно, что сильно *замазанная чернилами*» (9, 200).

Стыдное место тела обнажает стыдное место сознания – безобразие отца. Если мизинец руки – отросток сына на теле отца, то большой палец ноги – корень отца на теле сына. Фаллос и пенис ничего не говорят об отце и сыне – важна их взаимная топология: сын феноменологизирует идею отца, отец насыщает феномен сына. Большой и безобразный палец ноги – это и есть пухлый палец Эдипа, тайный плод, который он вынашивает – мертвое тело отца.

<sup>1</sup> Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Собр. соч.: В 8 т. М., 1994. Т. 3. С. 409.

Если отец и мать принадлежат разным мирам, то каким образом возможна их встреча? В «Метафизике нравов» обозначена неканоническая антиномия кантовской критики – возможно ли «порождение посредством физического акта существа, наделенного свободой»<sup>1</sup>. Кант решает эту проблему с помощью странной гипотезы – допустив, что акт зачатия совершается вне времени (можно объяснить это тем, что для субъекта, пока он не родился, времени не существует). Он не оговаривает условие пространства – видимо, по той причине, что вещь в себе внепространственна по определению. Как и Фрейд, Кант табуирует первичную сцену: увидеть наготу отца значит его убить – забросить свободную причину в пространство детерминированного опыта.

Невозможно увидеть (живого) отца, но чистая идея отца тоже невозможно: «Невозможно и то, что Бог сотворил свободные существа: ведь тогда... все будущие поступки этих существ, будучи predeterminedены этим первым актом, были бы вписаны в цепь естественной необходимости, следовательно, не были бы свободными»<sup>2</sup>. Невозможность заключена в идее Бога-творца – в отце, рождающем сына: *порочна сама идея*.

Двойной невозможностью отца мучается Иван Карамазов. Он не может допустить, что он, свободный человек, родился от «гадины», и не может совместить идею Бога со слезинкой ребенка. Черт подсказывает Ивану кантовское решение этой проблемы – кастрацию отца:

Известна забава деревенских девок: на тридцатиградусном морозе предлагают новичку лизнуть топор; язык мгновенно примерзает, и олух в кровь сдирает с него кожу; так ведь это только на тридцати градусах, а на ста-то пятидесяти, *да тут только палец, я думаю, приложить к топору, и его как не бывало* (10, 145).

Проблема возникает потому что разум принимает априорную идею за категорию опыта. Чтобы избежать смещения, нужно изгнать свободную причину из мира – вернуть Богу билет и отослать его в пространство чистого разума. В космическую пустоту брошены палец и топор – орудие кастрирующей аналитики.

Кантовскому трансцендентализму противостоит карпорреализм – схватывание реальности и реальность схватывания – стремление «перевернуть мир», «ухватиться за колесо истории», «овладеть средствами производства». Эдип хватается за скипетр отца, Митя Карамазов – за медный пестик и желтый перстень: «Мите же вдруг, он помнил это, ужасно любопытны стали его большие перстни, один аметистовый, а другой какой-то яркожелтый, прозрачный и такого прекрасного блеска». Перстом Бога написаны скрижали Моисея. Пестик и перстень – фетишистские замещения перста, подобия медного змея и золотого тельца.

Кантовскую проблему можно решить, если допустить, что человек приходит в мир по собственной воле. «Не вы меня зачали, я сам родился», говорит Эдип. Его доказательство – анамнезис, воспоминание души о воплощении в

<sup>1</sup> Кант И. Собр. соч. Т. 6. С. 308.

<sup>2</sup> Там же. С. 309.

тело. Он мог бы сослаться на Кьеркегора и Хайдеггера, но самый надежный свидетель его свободы – Гуссерль. Палец Марья, видимый *до последней черты*, дан в ясности сознания и неотделим от этой ясности. В знаках смерти на теле отца сознание узнает *свое* содержание – феномен сознания. Сознание феноменологизирует смерть, редуцируя ее к этимологическому корню – *морока, марево*. Имена отцов – Марей, Карамазов, Мармеладов – производные того же корня: лики Мары.

Рождение человека, падение в материальный мир – ошибка, результат замутнения сознания, но это ошибка самого сознания, за ней не стоит никакой Причины: сама причинность – это категория суженного сознания, утратившего данность.

В буддийской иконографии сансару олицетворяет слепая старуха – символ бесконечной цепи перерождений. Чтобы родиться *самому*, Раскольников должен убить старуху. Может быть, он для того и родился, чтобы освободить заложников сансары<sup>1</sup>. Его ошибка в том, что он пытается убить ее топором. В конце концов он только хочет проснуться, воюет с ветхой материей сна, но поскольку он верит в реальность того, с чем воюет, он внутри сна.

Убивать сон топором можно бесконечно, но коснуться его пальцем невозможно: «Он было хотел пощупать пальцем, но отдернул руку; да и без того было видно. Крови между тем натекла уже целая лужа» (5, 77). Если бы палец коснулся пустоты, спящий бы проснулся. Раскольников отдернул руку, но ему не удалось не замараться: «В эту минуту луч солнца осветил его левый сапог: на носке, который выглядывал из сапога, как будто показались знаки. Он сбросил сапог: “действительно знаки! Весь кончик носка пропитан кровью”» (5, 88). Душа поверила, что может запачкаться. Сознание приобрело тело. Феномен приклеился к наблюдателю – превратился в улику.

Орест, убивший мать, в припадке безумия откусил себя палец руки и этим откупился от фурий. Раскольников пострадал серьезнее – увяз отцовским корнем, но он сохранил феноменологический глаз и поэтому не потерялся в присутствии – отрезал себя от пальца<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Только что он пошевелил это тряпье, как вдруг, из-под шубки, выскользнули золотые часы. Он бросился все перевертывать. Действительно, между тряпьем были перемешаны золотые вещи – вероятно, все заклады, выкупленные и невыкупленные» (5, 79).

<sup>2</sup> В минуту, когда рассеивается петербургский мираж, Раскольников «будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего», и сходным образом он расстается с «проклятой мечтой»: «Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался». Если вспомнить о нарывающем пальце Раскольникова, то вырисовывается теневой сюжет его преступления: герой отрубает себе топором палец, чтобы убежать от бабы Яги – избавиться от наваждения сансары.