ТАТЬЯНА КАСАТКИНА

*

ПРОБЛЕМА ДОСТУПА К ФИЛОСОФИИ И БОГОСЛОВИЮ ПИСАТЕЛЯ

Неизбежность филологии.
Аполлон и мышь в «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского

О названии. Почему приходится использовать слово «доступ»?

Скажем сначала о слове «доступ», которое может показаться здесь проблематичным. Слово «доступ» сейчас существует как термин по крайней мере в двух областях. Прежде всего в компьютерной сфере — там это доступ к каким-то данным, который достигается некоей *совокупностью операций*, непременно проделываемых человеком, желающим получить к ним доступ. Однако этот же термин присутствует и в иерархически-управленческом языке, где есть выражение «уровень доступа»: на определенном уровне доступа для человека открываются те или иные документы, скрытые для любого, чей уровень доступа ниже означенного; и этот уровень доступа определяется *качествами, приобретенными/освоенными человеком* в процессе карьерного продвижения, позволяющими ему иметь дело с этими сведениями, в том числе *безопасно для себя*. Для нас при употреблении этого термина важно и то и другое значение: то есть доступ как ряд операций, который позволяет нам дойти до того, что говорит писатель и поэт, — и доступ как возможности/способности, профессиональные качества, приобретаемые именно в процессе работы филолога и отсутствующие на том уровне, на котором работают с текстами современный философ и богослов (естественно, речь здесь идет не о личностях, но лишь о профессиональных установках).

Означенный не-доступ философа и богослова к философии и богословию писателя тесным образом связан с тем, что сейчас говорят о возможности-невозможности понимания и нахождения в тексте авторской позиции. В настоящее время есть целое течение и в науке, и в преподавании, утверждающее, что задавать вопрос о том, что думал и имел в виду писатель, и научно, и педагогически необоснованно.

Это утверждение представлялось мне всегда очень странным, пока я с изумлением не обнаружила, что под словом «авторская позиция» в этом случае разумеется *прямое высказывание* автора или в тексте произведения, или за текстом произведения, в текстах другого рода, где автор прямо и непосредственно,

---

Касаткина Татьяна Александровна — философ, доктор филологических наук. Автор фундаментальных исследований творчества Ф. М. Достоевского. Постоянный автор «Нового мира». Живет в Москве.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432). This scientific investigation was carried outwith financial support of Russian Science Foundation (RSF, the project № 17-18-01432).

в прямом дискурсе, излагает свою собственную позицию. И вот при таком понимании авторской позиции *невозможность* (если прямых авторских высказываний нет) или *нежелание* (если таковые высказывания вроде бы есть, но они совсем не покрывают, с точки зрения исследователя/преподавателя, «объективные значения текста» — и исследователь начинает бороться с «авторитарностью автора», с его правом на «адекватную» дискурсивную формулировку его собственной мысли, выраженной в художественной форме[1]) — *отвечать на вопрос: «Что хотел сказать автор?»* — напрямую связаны с невозможностью для философа и богослова ответить на вопрос: «Что есть философия/богословие писателя?»

Философия и богословие поэта/писателя не равны философским и богословским пассажам в его текстах

Эта невозможность связана с тем, что философия и богословие писателя/поэта — это философия и богословие, изложенные принципиально другим способом. То есть — они никогда не присутствуют в текстах выраженные прямыми словами. И даже если мы нашли в тексте нечто похожее на прямое и развернутое философское или богословское рассуждение — это всегда рассуждение не авторского уровня, автор всегда будет иметь в виду нечто более сложное, чем любое возможное прямое высказывание.

Точно так же и авторская позиция — это не прямое высказывание автора в тексте или по поводу своего текста, авторская позиция — это то цельное «высказывание», которое формируется всей сложностью текста во всем многообразии переплетений его элементов. Соответственно этому существует в тексте и богословие, и философия писателя.

Один мой оппонент-философ как-то сказал, что я отвергаю «философскую составляющую» произведений Достоевского. Я ответила ему так: я, безусловно, считаю, что Достоевский — лучший русский философ и богослов. Но я отвергаю возможность вычленить из его произведений дискурсивную «философскую составляющую» и считать, что это — философия Достоевского. Философия Достоевского не есть «составляющая» его текстов — она их основа и художественный итог и в полноте содержится только в целом произведения и проясняется только в целом корпуса его сочинений.

Я полагаю, что богословие и философия Достоевского, заключенные в идеальную художественную форму, для того чтобы быть поняты, должны быть проанализированы филологическими методами, поскольку содержатся не в дискурсе, не в «прямых словах», а в творимых словами образах или в сложной системе словесных опосредований. Иначе — если мы будем апеллировать к произнесенным словам — мы будем говорить не с Достоевским, а в лучшем случае с его героями. То есть — философия Достоевского не *выписывается* из его текстов посредством простого цитирования, а доступна лишь анализу и интерпретации, причем Достоевский постарался, чтобы то, что он сказал, было вполне доходчиво и верифицируемо.

Ведь Достоевский, напомню еще раз многократно цитированное мною его потрясающее высказывание, взрывающее сознание современных интерпретаторов, так определяет категорию художественности: «Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в *лицах и образах* романа свою мысль, что

---

[1] См., например, статью «Сексизм, лицемерие, нелюбовь: что не так с преподаванием литературы в школе» **<https://daily.afisha.ru/relationship/4797-seksizm-licemerie-nelyubov-chto-ne-tak-s-prepodavaniem-literatury-v-shkole>** — в которой учитель литературы, выпускник факультета журналистики, не обладающий навыками филологического анализа и, по-видимому, ничего не знающий о филологии как «науке понимания» — и, как следствие, занимающийся на уроках литературы социологией, объясняет, почему нельзя задавать вопрос: «Что хотел сказать автор?»

читатель, прочтя роман, *совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение*» (18, 80)[2].

Философы, приступая к Достоевскому без предварительного филологического анализа текста, не просто формировали неверные заключения о философии Достоевского — их заключения были гораздо более *тривиальны*, чем те выводы, к которым вел своих читателей Достоевский. И дело тут не только в том, что некоторые философы пытались читать художественный дискурс как собственно философский (или богословский), не осознавая, что умозаключения автора лежат в иной плоскости, чем прямо высказываемые в тексте умозаключения героев, — что, конечно, совершенно методологически недопустимо. Дело еще и в том, что сам язык, базовые понятия, используемые Достоевским, понимались по умолчанию тривиально. Умолчание здесь было естественным — художник, в отличие от философа, не определяет своих базовых терминов очевидным для всех образом. Латинское слово «trivium» означает «пересечение трех дорог», и его этимология нам здесь важна: слова *языка Достоевского*, его *личные* концепты понимались *расхожим* образом, определялись на стыке *чужих* пониманий, в них улавливался лишь «общепринятый» базовый смысл — или смысл, вкладываемый в концепт тем философом, с которым Достоевского в данный момент сопоставляли.

Два слова о богословии Достоевского

Кроме попытки исходить из того, что богословие Достоевского равно богословию его «положительного персонажа» (старца Зосимы, например), характерная ошибка интерпретации даже богословия персонажа связана с учитыванием лишь прямых слов этого персонажа, без предполагаемых им базовыми и потому не проговариваемых оснований его рассуждений.

Вообще, нужно отметить, что невнимание к исходным, базовым параметрам, закладываемым Достоевским в тот или другой текст, порождает большинство ошибок интерпретации. К этим ошибкам, например, относится прочтение «Братьев Карамазовых», особенно в части «бесед и поучений старца Зосимы», как «пелагианского» текста, т. е. текста, в котором у Достоевского человек спасается как бы «сам собой», своим собственным усилием, а не действием Божества[3].

Между тем все рассуждения старца Зосимы имеют своим истоком, своей отправной точкой событие, которое *уже* состоялось два тысячелетия назад: Бог прервал разобщенность между собой и человеком, сделав Свой шаг (Достоевский наглядно и почти навязчиво представляет эти исходные параметры текста в двух главах романа: «Кана Галилейская» и «Великий инквизитор»). Это *презумпция* рассуждений Зосимы, вследствие чего он, естественно, говорит в своих поучениях не о том, что *уже совершено*, но о том, что *требуется* совершить, — о *встречном* шаге человека, оставленном всецело на его волю, поскольку Бог — гарант его свободы. Если же мы упустим из виду, что шаг человека, о котором настойчиво говорит Зосима, *встречный* и *ответный*, его учение вполне может показаться нам пелагианским. Более того, предполагаемый встречный шаг человека на деле оказывается попросту *переменой зрения*, обретением человеком способности *увидеть* совершенный уже ему навстречу шаг Божества. Именно в момент такого изменения зрения и проявляется, согласно старцу Зосиме, райское состояние земли, обретается уже дарованное человеку и миру преображение.

---

[2] Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Л., «Наука», 1972 — 1990. Здесь и далее том и страница указываются в тексте в скобках после цитаты. В цитатах выделения курсивом принадлежат мне, выделения полужирным шрифтом — цитируемому автору.

[3] См. об этом работы прот. Павла Ходзинского «Достоевский как „учитель Церкви”» **<http://www.runivers.ru/philosophy/logosphere/450438>** и «„Чистая любовь” в поучениях старца Зосимы». — «Достоевский и мировая культура», альманах № 30, часть I. М., Издатель Корнеев С. Т., 2013, стр. 423 — 440.

Но для того, чтобы это увидеть, нужно подойти к тексту Достоевского без набора философских теорий или богословских учений, без измерительного прибора в виде уже имеющегося знания, с которым можно только *сравнить* и *сопоставить*, невольно подогнав под него то, что делает писатель в своем тексте. Нужно подойти к тексту с теми гибкими инструментами филологического анализа, которые позволяют увидеть то, что сказано именно здесь — и, возможно, нигде более.

Достоевский богословствует, не *воспроизводя* в своем тексте нечто уже сказанное прежде, он богословствует образами, и я сейчас попробую показать, как он это делает.

Евангельские и ветхозаветные цитаты и аллюзии, «говорящие» имена и прочие отсылки к библейскому тексту и христианской истории играют важную роль в структуре текстов Достоевского. Это, кажется, уже безоговорочно признают все. Проблемы начинаются, когда нужно определить, *какую именно* роль они играют. Если сформулировать мой тезис кратко, он будет заключаться в следующем: Достоевский не только использует библейский текст для создания и проявления значений собственного художественного текста — он также и одновременно использует свой текст для экзегезы текста библейского. И если первое есть действие именно писателя, то второе — это действие богослова. Елена Новикова писала о том, что соединение, совмещение в авторском тексте Достоевского далеко отстоящих друг от друга в исходном тексте библейских цитат есть способ экзегетического толкования Библии Достоевским[4]. Однако то, что я хочу выразить, далеко не сводимо к этому утверждению. На мой взгляд, Достоевский, «соединяя» свой текст с библейским текстом или христианской историей цитатой или аллюзией, далее в самом «теле» художественного текста, в его сюжете и структуре вскрывает неожиданные смыслы источника, сообщает нам нечто не только о персонаже — но и о сопоставленном с ним участнике истории Боговоплощения. Иными словами, он сначала использует аллюзию для того, чтобы сообщить дополнительные смыслы тексту, в который он вводит аллюзию, а затем — чтобы сообщить нам некоторые дополнительные смыслы о том тексте, к которому аллюзия отсылает. Именно поэтому совершенно бессмысленно пытаться приложить к произведениям Достоевского уже известное нам богословие, как это происходит в большинстве случаев при попытках их богословского прочтения. Текст Достоевского легко позволяет произвести эту операцию (как правило, она легче всего производится путем уклонения в морализм — и все такие попытки неизменно маркированы морализмом, судом исследователя над героями) — и мы, удовлетворенные подтверждением знакомого нам тезиса, уже никогда не увидим, что именно говорит здесь сам Достоевский.

Я попытаюсь показать, как богословствует Достоевский с помощью *имени* героя — потому что далее в этой статье мы увидим, как он с помощью *имени* героя философствует.

Рассказ «Мужик Марей» (маленький текст, входящий в состав «Дневника писателя», важнейший для понимания и теории творчества, и мировоззрения Достоевского, рассказывающий о встрече испуганного до смерти ребенка с крепостным мужиком Мареем, внушившим мальчику уверенность в его защищенности и в ценности его бытия) почти в самом конце содержит следующие строки: «...припомнилась эта *нежная, материнская улыбка* бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой: „Ишь ведь, испужался, малец!" И особенно этот толстый его, запачканный в земле палец, которым он тихо и с *робкою нежностью* прикоснулся к вздрагивавшим губам моим. Конечно, всякий бы ободрил ребенка, но тут в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое, и если б я был *собственным его сыном*, он не мог бы посмотреть на меня *сияющим более светлою любовью взглядом*, а кто его заставлял? Был он собственный крепостной наш мужик, а я все же его барчонок;

---

[4] См.: Новикова Е. Г. Софийность русской прозы второй половины XIX века. Томск, Издательство ТГУ, 1999, стр. 99.

никто бы не узнал, как он ласкал меня, и не наградил за то. Любил он, что ли, так уж очень маленьких детей? Такие бывают. Встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может быть, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою *тонкою, почти женственною нежностью* может быть наполнено сердце иного *грубого*, *зверски невежественного* крепостного русского мужика, еще и не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе» (22, 49).

Строки эти с очевидностью показывают в глубине крепостного мужика сияющий образ Марии[5] — *красоты* этого образа, — но об этом я писала в другом месте[6]. Здесь же нам, в соответствии с заданным углом зрения, интереснее понять, не что образ Марии дает для понимания образа Марея, а что образ Марея дает для понимания Марии; как Достоевский через сопоставление этих образов взрывает наше застывшее сусальное представление о Божьей Матери.

Через встречу *зверски невежественного* мужика с его барчонком, через смиренную и любовную службу низшего, но пока сильнейшего, слабому и бессильному, пока высшему, Достоевский передает дистанцию, отделяющую человека — Марию — от Бога и Его Сына. Он заставляет нас ощутить эту непредставимую дистанцию через ту, которую нам гораздо легче вообразить и воспринять. Бесконечную дистанцию — и всю решимость и свободу Марии, решившейся — и захотевшей — эту дистанцию преодолеть (или — пренебрегшей ей (как Марей) в порыве любви и заботы) — и принять «как собственного сына», с материнской нежностью Того, кто все-таки Ее больше, чем «барчонок», — Ее Бог. И это Ее самоотверженное принятие и материнская нежная забота о Высшем оказываются путем к свободе не только для Нее, но и для всего человечества (так же как просвещенная нежность Марея оказывается для Бога (и Достоевского) свидетельством готовности к свободе всего русского народа). И отныне в глубине каждого человека Бог видит Ту, что ответила на Его призыв и с заботой приняла под свою опеку Его младенческую слабость. Так же, как в глубине всякого каторжника Достоевский видит Марея.

Красота *любого* человека для Бога неуничтожима потому, что Его, Бога, нянчила и защищала Богоматерь. «И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце» (22, 49 — 50).

Возвращаемся к философии

Итак, когда нам в качестве философского высказывания предлагается художественный текст — то мы совершенно однозначно не можем извлечь философию писателя ни из каких дискурсивных его частей. Оттуда, из прямых высказываний, мы можем извлечь самое большее философию персонажа.

Способ философствования Достоевского лучше всего показать на том тексте, который традиционно «рассматривался как важнейшее, если не единственное, собственно философское его произведение»[7] — на «Записках из подполья». «Собственно философским» оно считается из-за якобы наличия там в первой части «непосредственно философского» дискурса, где, наконец, будто бы строятся автором не образы, а рассуждения. Рассуждения эти, однако, ни

---

[5] Достоевский в тексте сомневается: «Не знаю, есть ли такое имя»? — подчеркивая тем самым, как ему свойственно, особую значимость того, по поводу чего выражено сомнение, — и необычность для русского языка ситуации, когда женское имя употребляется как мужское.

[6] См.: Касаткина Т. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М., ИМЛИ РАН, 2015, стр. 429 — 434.

[7] Scanlan James P. Dostoevsky the Thinker. Ithaca, Cornell University Press, 2002, p. 56.

в какой мере не могут быть представлены как излагаемые Достоевским, мало того — эти рассуждения не представляют собой даже целостной философии героя — и я сейчас постараюсь это показать.

Один из способов увидеть это с очевидностью — обратиться к проблеме переводов «Записок из подполья» на европейские языки. «Записки из подполья» переводились таким образом и, соответственно, все заключения о них делались на основании такого перевода, из которого исчезали непрочитанные и неопознанные переводчиками все встроенные Достоевским в текст скрытые цитаты и аллюзии — прежде всего библейские. Это огромный пласт текста, оказавшийся не воспринятым в «Записках из подполья» — в результате чего «Записки...» и были прочитаны как текст-предшественник европейского экзистенциализма[8] — поскольку считана была только философия героя — и то в ее самом поверхностном слое.

Ибо даже философия героя, прочитанная в присутствии внутренних отсылок текста, будет гораздо более сложной.

Что делал переводчик? Он стремился сохранить дискурсивную последовательность текста — но смысловое поле слова на одном языке совсем не совпадает со смысловым полем его якобы эквивалента в другом языке. Их поле значений пересекается лишь отчасти. Поэтому то, что давало в исходном тексте Достоевского легко опознаваемую при минимальном знакомстве читателя со Священным писанием или с литургическим текстом отсылку, те ключевые слова и триггеры, включавшие связь читаемого текста с тем, который должен был за ним прозвучать, возникнуть в уме читателя и который был включен таким образом в объем текста Достоевского, — они просто исчезли, и вместе с ними исчез подключаемый ими текст. Слово переводилось с сохранением значения, актуализированного в линейном дискурсе, — и та часть смыслового поля, которая делала его отсылкой к, скажем, евангельскому тексту, просто пропадала. В крайнем случае переводчик замечал, что автором употреблено слово редкое или стилистически окрашенное, — и стремился подобрать аналог по этим параметрам, чем еще дальше уходил от смыслов исходного текста.

Глядя на такой перевод, мы понимаем, что многие (в том числе — профессиональные философы и богословы) читающие текст на русском языке точно так же не опознают этих «подключенных» автором текстов (а если опознают — то не видят смысла в этом подключении), то есть для них эти триггеры тоже не работают. Разница здесь будет лишь в том, что в тексте Достоевского на русском языке эти триггеры все равно сохраняются — и читатели в какой-то момент могут начать их воспринимать — при новом изменении общекультурного поля, при возобновлении чтения Священного писания и присутствии на литургии — то есть при возобновлении того ассоциативного поля, которое предполагалось текстом. Но главное — при изменении представлений о том, каким образом читается художественный текст в соответствии с авторским замыслом. А вот из текста переводного они исчезали уже навсегда. И, соответственно, ни для какого читателя после работы переводчика доступа к тому, что хочет сказать Достоевский, уже не было.

Наиболее просто показать возникающую здесь проблему на примере обращения переводчика с именами.

Есть общеупотребительное, к сожалению, на данный момент правило транслитерирования имен без их адаптации в язык, на который осущест-

---

[8] Издатель ставшего уже классическим сборника «Existentialism from Dostoevsky to Sartre» Уолтер Кауфманн писал: «Я не вижу причины называть Достоевского экзистенциалистом, но я, безусловно, думаю, что первая часть „Записок из подполья” — лучшее введение в экзистенциализм, которое когда-либо было написано. С неподражаемой мощью и мастерством здесь заявлены все основные темы, которые мы опознаем, когда читаем весь остальной так называемый экзистенциализм от Киркегора до Камю» (Existentialism from Dostoevsky to Sartre. The basic writings of Existentialism, edited, with an introduction, prefaces, and new translations by Walter Kaufmann. Cleveland and New York, «Meridian Books», 1975, p. 14).

вляется перевод. Поэтому для читателя Достоевского в переводе исчезают смысл и значение имени, которые легко бы опознавались, если бы имя переводилось.

В «Записках из подполья» есть очень важное имя — «Аполлон», на русском языке прямо отсылающее к древнегреческому богу. Оно было транслитерировано при переводе на европейские языки, в результате чего эта связь была утрачена. Опять-таки заметим, что эта связь не очень-то устанавливалась и для русскоязычных читателей, — но для русскоязычных читателей она всегда могла быть реанимирована. Попробуем посмотреть, что дает это имя в построении философии автора, если мы актуализируем его значение. Попытаемся показать, как через анализ текста мы можем достигнуть наконец как философии, так и богословия писателя — и насколько они не соответствуют тому, что мы можем вычитать из прямого дискурса.

Аполлон и мышь[9]

В «Записках из подполья» есть один чрезвычайно странный герой по имени Аполлон, слуга подпольного, чье присутствие в тексте с точки зрения сюжета практически необъяснимо. Поэтому он и не учитывался никем из тех, кто так или иначе описывал философию «единственного собственно философского текста Достоевского», точно так же, как из этого описания философии традиционно исчезала почти вся вторая часть текста. Считалось даже, что это текст-гибрид, «кентавр», и почему вторая часть прилагается к первой философской — совершенно непонятно. В результате чего первую часть в качестве именно философского текста предлагали печатать отдельно.

Однако это вещь совершенно невозможная, ибо разделение частей разрушает весь тот посыл, который в «Записки из подполья» был заключен автором. Причем Достоевский связал эти две части практически неразрывно. Дело в том, что в «Записках из подполья» нет «первой» и «второй» части: там есть две «первые» и две «вторые» части. Потому что первая по расположению часть — вторая по сюжетному времени (это то, что подпольный имеет сказать через 16 лет после происшествия, описанного во второй части), а, соответственно, вторая по расположению часть — первая по сюжетному времени. И еще потому, что сказанное 16 лет спустя может быть осознано и сказано лишь потому, что было пережито определенное событие за 16 лет до того, как подпольный взялся за перо. Но рассказать об этом событии он оказывается способен и решается только в результате всех тех размышлений и формирования тех суждений, которые он прописал в первой части, 16 лет спустя.

И эта зависимость и взаимосвязь частей прописана у Достоевского вполне открыто, каждая часть обусловлена и обоснована другой многократно.

Но главное, почему это невозможно, — это потому, что по отдельности не только не разрабатывается, но даже не ставится внятным для читателя образом главная философская проблема «Записок из подполья»: что такое человек в состоянии «я» (С постановки и описания этой проблемы начинаются «Записки из подполья»: «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек» (5, 99) — это слова — в области философских смыслов текста Достоевского — вовсе не слова героя о себе, но о том, что есть человек в состоянии «я», что есть «я» человека. Это, однако, можно понять только при возвращении к первой части по прочтении второй.)

Кроме того, в «Записках из подполья» есть слова очевидно концептуально взаимосвязанные, при том что одно слово встречается только в первой

---

[9] Аллюзии на известную статью Максимилиана Волошина и в заголовке, и в тексте статьи не случайны — но что интересно отметить, так это то, что при написании статьи у Волошина не возникло никаких ассоциаций с единственным текстом русской литературы, который для этого сюжета мог бы быть назван его предшественником. (См.: Волошин М. Аполлон и мышь. —В кн.: Волошин М. Лики творчества. Издание подготовили В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров. Л., «Наука», 1988, стр. 96 — 111.)

части, а другое — только во второй. И один из самых ярких примеров здесь — «Аполлон» и «мышь».

С точки зрения сюжета Аполлон непонятно что делает в тексте. Сюжет второй части посвящен встрече героя с проституткой, на этой встрече сконцентрировано и читательское внимание — а Аполлон там «только добавляет ненужного мучительства», как сказал бы в подобном случае какой-нибудь Михайловский. Меж тем с точки зрения авторской философии это важнейшая фигура из присутствующих вообще в этом тексте.

Само *имя* «Аполлон» чрезвычайно значимо для той главной проблемы, которую Достоевский полагает в основание своего произведения.

Вот что пишет Достоевский в одном из очень важных своих материалов в «Дневнике писателя»: «Кстати, вспомните: что такое и чем таким стремилась быть древняя Христианская Церковь? Началась она сейчас же после Христа, всего с нескольких человек, и тотчас, чуть не в первые дни после Христа, устремилась отыскивать свою „гражданскую формулу", всю основанную на нравственной надежде утоления духа по началам личного самосовершенствования. Начались Христианские общины — Церкви, затем быстро начала созидаться новая, неслыханная дотоле национальность — всебратская, всечеловеческая, в форме общей вселенской Церкви. Но она была гонима, идеал созидался под землею, а над ним, поверх земли тоже созидалось огромное здание, громадный *муравейник*[10] — древняя Римская Империя, тоже являвшаяся как бы идеалом и исходом нравственных стремлений всего древнего мира: являлся человекобог, Империя сама воплощалась как религиозная идея, дающая в себе и собою исход всем нравственным стремлениям древнего мира. Но муравейник не заключился, он был подкопан Церковью. *Произошло столкновение двух самых противоположных идей, которые только могли существовать на земле*: человекобог встретил Богочеловека, Аполлон Бельведерский Христа...» (26, 169)[11].

Эта цитата с очевидностью показывает, что имя «Аполлон» у Достоевского мы ни в коем случае не можем счесть случайностью.

Для Достоевского это имя — символ столкновения Государства и Церкви, которые он понимает как два идеала устроения человечества на разных основаниях. Государство — устроение человечества на началах разделения, «капитальный дом с квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет...» (5, 120). Достоевский удивительно точно определяет принцип существования Государства в «Сне смешного человека»: «...как бы всем вновь так соединиться, чтобы каждому, не переставая любить себя больше всех, в то же время не мешать никому другому, и жить таким образом всем вместе как бы и в согласном обществе» (25, 117). Государство — это акцентирование «я»[12], перегородок между людьми, — и одновременно муравейник, уничтожение

---

[10] Муравейник — чрезвычайно значимый для «Записок из подполья» авторский концепт. Как видим, он прямо связан в сознании Достоевского с Аполлоном.

[11] Высказанные здесь смыслы вполне извлекаются из имманентного анализа «Записок из подполья». Но мы до того привыкли не доверять анализу и доверять лишь прямому авторскому высказыванию, что приведенная цитата почти необходима для того, чтобы некоторые читатели не сказали, что имя «Аполлон» Достоевским взято случайно и просто так и ничего похожего на изложенное автором статьи Достоевский в виду не имел.

[12] «Я» — личный концепт Достоевского, очень значимый для всех его текстов, начиная с «Записок из подполья» (а вернее сказать — начиная со знаменитой черновой записи «Маша лежит на столе, увижусь ли с Машей...», сделанной над телом умершей жены в первую ночь после ее смерти). Собственно, главная философская проблема «Записок из подполья» — это человек в состоянии «я» и возможность для него выхода из этого состояния. «Я» — это та граница, что отделяет человека от внешнего мира, — но на самом деле она же отделяет его и от мира внутреннего. То есть у человека в состоянии «я» в доступе оказывается только эта окружность — линия разделения внешнего и внутреннего, актуализирующихся только в присутствии друг друга. Человек в состоянии «я» — своя собственная «каменная стена» (еще один важнейший авторский концепт «Записок из подполья») — и больше ничего.

личностей, сведение человека к функции в общем существовании. Церковь — это восстановленное единство человечества, торжество личности, а не «я», это осуществленный уже здесь, на земле, принцип, по которому, согласно Достоевскому, организуется наше бытие будущего века: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем...» (20, 174), это «хрустальное здание» (город-кристалл Новый Иерусалим), сложенное из досоздавших себя по образу Христову «живых камней» (1 Пет. 2: 5).

И это величайшее столкновение базовых принципов человеческого бытия Достоевский определяет так: Аполлон встретил Христа. Аполлон для Достоевского, таким образом, полюс самого дальнего отстояния от идеала Христа.

Заметим теперь, что лишний с точки зрения сюжета Аполлон присутствует тем не менее в «Записках...» навязчиво и настойчиво, и подпольный говорит о нем едва ли не больше, чем о Лизе, и каким-то очень странным образом связывает его со своей жизнью. Ну, например, он говорит: «Мне нельзя было жить в шамбр-гарни: моя квартира была *мой особняк*, *моя скорлупа*, *мой футляр*, в который я прятался от всего человечества, а Аполлон, черт знает почему, казался мне *принадлежащим* к этой квартире, и я целых *семь* лет не мог согнать его» (5, 168). Аполлон оказывается неразрывно связанным с *местом уединения*.

Теперь посмотрим, кто же такой Аполлон. Во-первых, подпольный сообщает, что Аполлон его грубостями своими из терпения последнего выводил. «Это была язва моя, бич, посланный на меня провиденьем» (5, 167). Имя Аполлона производилось от глагола «язвить, убивать» — вот что стоит за словами подпольного, называющего своего слугу своей «язвой». Но дальше — «бич, посланный на меня провидением». Слово «бич» имело значение не только «кнут», но и включало в себя идею уничтожения, гибели, повального бедствия. Бич — это некая сила, уничтожающая все подчистую. Аполлон в такой роли часто выступал, но особенно интересен нам в этом контексте Аполлон Сминфейский. Тот, с которого начинается «Илиада». Сминфейский значит «мышиный». Этот Аполлон изображался (в частности, древнегреческим скульптором Скопасом) как стоящий на мыши и попирающий ее. Этот Аполлон призывался против мышей, при нашествии мышей. Аполлон, впрочем, был парадоксально связан с мышами, потому что он сам же мог их и призывать. Но все же главная его функция, особенно в классическую эпоху, — это защита от мышей.

Теперь посмотрим, что нам говорят об Аполлоне в тексте.

Мы помним, что Аполлон традиционно отождествляется с солнцем[13]. Так вот, подпольный нам сообщает, что его Аполлон «был педант в высочайшей степени и самый огромный педант из всех, каких я только встречал на земле» (5, 167). Обратим внимание на в высшей степени странное описание: самый *огромный* педант из всех, каких я только встречал на земле. Что такое *педант*? Это некто скрупулезно за чем-то следящий. Кто может быть назван на земле самым огромным педантом, если не солнце?! То есть — это тот, кто появляется ровно в определенном месте ровно в определенное время. Солнце — основа всех часов земли. Поэтому Аполлон в «Записках...» будет тесно связан с часами. Он даже пришепетывает так же, как шипят все часы в «Записках...»: «Но особенно гадко мне было его пришепетывание. У него был язык несколько длиннее, чем следует [здесь, кстати, еще одна отсылка к Аполлону, который змееборец — а в архаических представлениях сам — змей, дракон — *Т. К.*], или что-то вроде этого, оттого он постоянно шепелявил и сюсюкал, и, кажется, этим ужасно гордился, воображая, что это придает ему чрезвычайно много достоинства» (5, 168). А теперь вспомним, как работают часы у подпольного: они у него, прежде чем начать бить, непременно шипят.

---

[13] Как солнцем именуется и Христос, «Солнце правды». То есть при встрече Христа и Аполлона сталкиваются не просто два фундаментальных первообраза человеческого бытия — здесь сталкиваются два солнца мира — и они радикально разные.

Итак: солнце, часы, дракон. И при этом «с самолюбием, приличным разве только Александру Македонскому» (5, 167). Это тоже прямая отсылка читателя к античности, но главное, что Александр Македонский — это действительно образ, с которым ни один человек — в смысле, ни один герой человечества — так и не смог сравниться. Подпольный будет смотреть на Аполлона a la Napoléon (5, 171). А Наполеон для себя образцом видел Александра Македонского[14]. Таким образом, здесь подобие смотрит на оригинал.

И дальше: «Он влюблен был в каждую пуговицу свою, в каждый свой ноготь — непременно влюблен, он тем смотрел! Относился он ко мне вполне деспотически, чрезвычайно мало говорил со мной, а если случалось ему на меня взглядывать, то смотрел твердым, величаво самоуверенным и постоянно насмешливым взглядом, приводившим меня иногда в бешенство. Исполнял он свою должность с таким видом, как будто делал мне высочайшую милость» (5, 167 — 168).

Кстати, если мы вспомним о тех богах, о которых в «Илиаде» упоминается, что они были в рабстве/в услужении у человека, то одним из двоих был Аполлон (вторым Посейдон). Они строили стены Трои. То есть — уже есть прецедент Аполлона как слуги. Стены Трои потому и были почти неприступны, что их строили боги. Они взяли себе в помощники одного смертного (Эака) *для того, чтобы стены не были совершенно неприступны* и человек не смог бы не подчиниться богам. Тут есть интересное соответствие тому, что мы уже говорили о структуре «я». «Я» — это оболочка (каменная стена, крепостная стена), и, оказывается, человек отличается от «земных богов» тем, что эта оболочка *не неприступна*, что она уязвима. Но именно и только эта уязвимость и есть залог встречи человека с человеком и человека с истинным Богом.

Однако тут есть еще одно очень важное значение. Когда приходит Христос, Он восстанавливает настоящее положение человека по отношению к богам, которые есть стихии мира. Человек опять приобретает власть над ними и перестает им поклоняться. Но — в процессе исторического движения от пришествия Христа до сего дня мы постоянно опять теряем это возвращенное нам царственное достоинство — и попадаем в рабство к своим слугам, начинаем поклоняться и служить своему телу, своему «я», идолам и стихиям мира. Поэтому в тексте присутствует постоянное перевертывание иерархии: Аполлон — слуга подпольного, но одновременно он все время берет над ним верх.

«Исполнял он свою должность с таким видом, как будто делал мне высочайшую милость. Впрочем, он почти ровно ничего для меня не делал и даже вовсе не считал себя обязанным что-нибудь делать. Сомнения быть не могло, что он считал меня за самого последнего дурака на всем свете, и если „держал меня при себе", то единственно потому только, что от меня можно было получать каждый месяц жалованье. Он соглашался „ничего не делать" у меня за семь рублей в месяц» (5, 167 — 168). Оказывается, не подпольный держит слугу — а слуга держит его при себе, слуга, по сути, паразитирует на нем. Можно сказать, что это образ нашего «я», паразитирующего на нашей личности, единственной имеющей доступ к бесконечному источнику *все* (у Достоевского в этом авторском философском концепте объединяется значение «все» и «всё»; *все* — это то исходное (и потенциально ожидаемое) состояние Бога, мира и человечества, из которого изначально выпадают мир и человечество и затем начинают отщепляться «лучиночки» отдельных «я» («Маша лежит на столе...», «Социализм и христианство»)).

Может возникнуть вопрос, не есть ли это карнавальное перевертывание (вопрос, возникающий из нашей привычки накладывать на текст готовое объяснение и удовлетворяться им)? Я думаю, это совсем не карнавальное перевертывание — и вообще, отсылка к «карнавальному» в данной ситуации — это псевдообъяснение, которое ладно бы просто ничего не объясняло — но оно

---

[14] См. также: Подсокорский Н. Н. Еще раз о Наполеоне из подполья. В сб.: Достоевский и современность. Материалы XXVI Международных старорусских чтений 2011 года. Великий Новгород, Новгородский музей-заповедник, 2012.

как бы создает видимость понятности, включенности в какую-то теорию — и тем самым объясненности, — и мы в результате перестаем искать объяснение, потому что нам кажется, что мы его получили[15].

Существо образа слуги-Аполлона у Достоевского — это описание нашего положения господина, которое нам, посредством жертвы Христовой, вернули без всякой заслуги с нашей стороны, но которое мы постоянно теряем и утрачиваем, превращаясь опять в слуг того, над кем нас поставили господами. Стихии — родственники страстей, Христос дал нам власть и над страстями — но мы все время оказываемся у них в подчинении — карнавал нам здесь ничего не даст для понимания происходящего, поскольку ситуация эта не исключительная — а наша повседневная. Мы ДОЛЖНЫ быть господами того, у чего мы в результате оказываемся в рабстве.

Дальше подпольный скажет: «...тогда я не мог прогнать его, точно он был слит с существованием моим *химически*» (5, 168) — таким образом, оказывается, что Аполлон — это не что-то внешнее самому подпольному, это что-то в нем самом, какой-то противоположный принцип, который не может быть от него отторгнут — как минимум до какого-то момента («слит химически») — и дальше поясняется, почему, ибо ровно после этого «слит химически» сказано: «К тому же он бы и сам не согласился от меня уйти ни за что. Мне нельзя было жить в шамбр-гарни: моя квартира была мой особняк, моя скорлупа, мой футляр, в который я прятался от всего человечества», — подпольный, как мы видим, описывает состояние предельной изолированности «я», которое может обеспечить, согласно Достоевскому, лишь аполлинический принцип, принцип государства: «...а Аполлон, черт знает почему, казался мне принадлежащим к этой квартире, и я целых *семь* лет не мог согнать его» (5, 168).

Заметим эту цифру «семь», постоянно связанную с Аполлоном: он служит у подпольного 7 лет, подпольный платит ему 7 рублей — и т. д. 7 — это число Аполлона — и с началом поклонения Аполлону греки начали праздновать каждый седьмой день месяца, в то время как раньше они отмечали конец месяца. Но и цифра 9 появляется в связи с Аполлоном в тексте Достоевского — а это вторая цифра, связанная с Аполлоном в Греции.

Далее — с одной стороны: «Аполлон слит с моим существованием химически», с другой стороны — он «принадлежит» к квартире подпольного, а эта квартира — «мой особняк, моя скорлупа и мой футляр» — то есть моя внешняя жесткая оболочка. Если мы вспомним постоянное противопоставление Аполлона и Диониса, наиболее нам ныне памятное по Ницше (но существовавшее, конечно, и задолго до него), то мы вспомним, что Аполлон — господин жестких, твердых форм, мастер цельности — в отличие от Диониса — бога

---

[15] Здесь нужно бы сделать отступление от конкретного анализа и вернуться к проблеме доступа к философии писателя. Почему так проблематичен наш подход к текстам, когда мы пытаемся прямо провести аналогию между каким-либо философом и писателем? Потому что философ все-таки изъяснялся дискурсивно. И мы некоторые концепты, некоторые установки, некоторые правила работы мироздания извлекаем из его текста без дополнительной работы. И когда мы начинаем на этом фоне видеть нечто похожее у писателя — это очень часто проекция нашего уже имеющегося знания на текст. Писатель говорит нечто совершенно другое — но мы, уже заряженные предшествующей теорией, опознаем в сказанном похожее и знакомое — просто потому, что мы гораздо более склонны узнавать (известное), чем познавать (новое), — совершенно не пытаясь выяснить, что эти места значат в целом текста писателя. И получается, что пред-шествующая, пред-взятая теория не проясняет нам, а заслоняет от нас текст писателя. И здесь должен быть зафиксирован важный методологический принцип: мы начинаем анализ текста — и в том случае, если хотим найти авторскую позицию, и в том случае, если хотим обнаружить авторскую философию, — не с того места, которое нам кажется знакомым, понятным — и сопоставимым с известными нам философиями, а с того места, которое для нас незнакомо, непонятно или даже видится как «ошибочное». Потому что эта точка незнания гарантирует нам свободу от наших собственных установок (или установок философа, с которым мы решили сопоставить писателя) и от их проекции на текст. От нашего уже имеющегося знания, от системы, которая закроет от нас все то новое, что хочет донести до нас автор.

разорванности (кстати, наш Аполлон занимается портняжеством — то есть сшивает куски в целое). Таким образом, Аполлон — тот, кто оформляет мир жесткими, устойчивыми формами — и одновременно сливает его в целое, он огонь, уничтожающий все отдельное мира. Это кажущееся на первый взгляд противоречивым действие бога на мир не более противоречиво, чем стремление государства одновременно разделить всех на отдельные индивидуальности и соединить в безличности. Дионис — это процесс, неуловимость, постоянный переход одного в другое. А Аполлон закрепляет, фиксирует мир, придает ему стабильность. Дионис смотрит из глубины всех глаз мира, Аполлон делает всех отдельных своими органами, своими «насадками» — созидает муравейник.

Интересно, что подпольный постоянно пытается бороться со своим Аполлоном. И очень интересны отдельные этапы этой борьбы. Он пытается с ним бороться, отказываясь выдавать ему жалованье. Он мечтает: «...я выну все семь рублей из ящика, покажу ему, что они у меня есть и нарочно отложены, но что я „не хочу, не хочу, просто не хочу выдать ему жалованье, не хочу, потому что **так хочу**", потому что на это „моя воля господская"» (5, 168) — и читатель вспоминает сразу первую часть «Записок...» — где о *своей воле* сказано, что это — главная ценность, высшая ценность человека. И он повторяет «моя воля господская» — потому что утверждает, пытается утверждать свое первенство и господство по отношению к поработившему его Аполлону. Кстати, ритмически эта фраза отчетливо рифмуется с фразой с первой страницы «Записок...» о противоположных злу элементах в подпольном, которые он в то время «не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу» (5, 100)[16]. Очевидно, что не пускает он наружу эти элементы потому, что Аполлон внутри него, «слитый с ним химически», активно созидает жесткую оболочку «я».

Подпольный о себе говорит в первой части как о *сознающей мыши*. Аполлон же, мы помним, изображен у Скопаса стоящим на мыши, попирая ее; Аполлон истребляет мышей. Почему, откуда идет такой напор борьбы Аполлона с мышами? Потому что мыши делают то, что противно самой природе Аполлона, созидающего твердые, законченные, завершенные в себе формы мира. Мышь прогрызает в них дыры. Вот суть постоянной борьбы Аполлона и мыши. Именно в мифах, связанных с Аполлоном, о мышах говорится как о «детях неба и земли». Теперь мы понимаем еще и смысл противопоставления в первой части «Записок...» мыши, которая есть одновременно человек, «рожденный из реторты», — и естественного человека, «прущего как бык», вышедшего из лона природы. Мышь не может, не хочет и умеет не умещаться в отведенных для нее Аполлоном границах, будь они хоть каменными стенами, в то время как быка удержит загородка из двух перекладин.

Кстати, давайте вспомним, что делает Аполлон из «Записок...» после того, как подпольный его все же прогнал наконец. Он читает Псалтирь по покойникам, а вместе с тем *истребляет крыс* (и делает ваксу — вакса — то, что подчеркивает блеском границы и формы) (5, 168).

Чтение Псалтири здесь тоже важно, тем более что Псалтирь Аполлон читает и еще находясь у подпольного на службе: «Особенно бесил он меня, когда, бывало, начнет читать у себя за перегородкой Псалтирь. *Много битв* вынес я из-за этого чтения. Но он ужасно любил читать по вечерам, тихим, ровным

---

[16] «Я просто баловством занимался и с просителями и с офицером, а в сущности никогда не мог сделаться злым. Я поминутно сознавал в себе много самых противоположных тому элементов. Я чувствовал, что они так и кишат во мне, эти противоположные элементы. Я знал, что они всю жизнь во мне кишели и из меня вон наружу просились, но я их не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу. Они мучили меня до стыда; до конвульсий меня доводили и — надоели мне наконец, как надоели!» (5, 100). Это в «Записках из подполья» одно из самых ярких описаний того, что есть «я» и что есть человек в состоянии «я». Снаружи злобный чужой мир. А внутри — тоже элементы, противоположные «моему я», которые герой «не пускает наружу». Таким образом, «я» оказывается всего-навсего границей — не сферой, а только ее поверхностью. Вот все, что нам доступно в качестве «нас самих». Все, что снаружи, и все, что внутри, для нас в этом состоянии чужое и недоступное.

голосом, нараспев, *точно как по мертвом*» (5, 168). Псалтирь — исходно — музыкальный инструмент — и это примерно еврейский аналог греческой лиры — инструмента Аполлона. Позже подпольный будет себя характеризовать как человека, с которого содрали кожу, и ему уж от одного воздуха больно (5, 174), в связи с чем мы сразу вспоминаем состязание Аполлона с Марсием, осмелившимся бороться против лиры Аполлона, за что с него кожу и содрали. Почему Аполлон *сдирает* с Марсия *кожу*? Потому что таким образом он просто-напросто лишает его того, что принадлежит собственно Аполлону — строгой и статичной формы. Той формы, которую нагнетает на мир Аполлон, читающий Псалтирь *точно как по мертвом*. Ибо статична только неживая форма, лишенная внутренней созидающей души. Герой с содранной кожей, с одной стороны, еще больше сторонится *всех*, потому что всякое движение другого его болезненно задевает, но, с другой стороны, — содранная кожа — это начало трансформации. Уродливое и отвратительное начало — но любое *начало* трансформации, уничтожение прежней формы, всегда таково. Достоевский нагнетает и нагнетает детали, чтобы мы уж никак этого всего не пропустили. Текст просто кипит смысловыми рифмами... и тем не менее никто даже и близко не подходил к тому, чтобы разглядеть и понять роль слуги подпольного в тексте — и в философии и антропологии Достоевского.

Вот суть и смысл противостояния Аполлона и подпольного. Заметим: во второй части подпольный ни разу не назовет себя мышью. Он говорит о мыши только в первой части. Потому что во второй части Аполлон с ним «слит химически» — и подпольный еще не умеет грызть дыры в затвердевших границах посюстороннего мира. Он, наоборот, живет в своей скорлупе, в своем футляре.

Но — зато он называет себя *мухой*: «Это была мука-мученская, беспрерывное невыносимое унижение от мысли, переходившей в беспрерывное и непосредственное ощущение того, что я муха, перед всем этим светом, гадкая, непотребная муха, — всех умнее, всех развитее, всех благороднее, — это уж само собою, — но беспрерывно всем уступающая муха, всеми униженная и всеми оскорбленная» (5, 130).

А вот с мухами у Аполлона были совершенно особые отношения.

На празднике Аполлона мухам скармливали быка. Бык при этом был одним из животных воплощений Аполлона. Таким образом, получается, что естественный человек (тот, что в первой части «Записок...» «прет прямо к цели, как взбесившийся бык» (5, 103)) — это человек-Аполлон. Именно поэтому он красивый. Но его завершенная форма уничтожается мухой.

Тут актуализируется противоречие между прекрасным и высоким, которые подпольный насмешливо объединяет в своей речи в начале второй части. Прекрасной может быть только завершенная форма. А возвышенной — наоборот, только открытая форма. Реторта (из которой, согласно подпольному, рождается современный сознающий человек, что в дискурсивно воспринимаемом тексте «Записок...» кажется читателю унизительно неестественным) в первоначальном смысле, в древнем мире (как погребальный сосуд) — это *открытая* трубка, тянущаяся из матки/яйца, трубка, призванная возводить («возгонять») возрожденного к новой жизни.

Высокое — это то, что принципиально не может быть заключено в завершенную форму, потому что оно призвано восходить и восходить — не покоиться. (Кстати, читать Псалтирь по покойникам — это тоже, так сказать, приветствовать тот единственный миг, когда форма находится в своем абсолютно завершенном состоянии (до этого она созидалась, после этого начнет разрушаться — хотя, впрочем, ее можно зафиксировать, как делалось, например, в искусстве мумификации)).

Интересно отметить, что в какой-то момент подпольный осознает себя буквально *спасителем*. Вернее, он отказывается себя таковым осознавать. Когда подпольный объясняет Лизе, почему он ее так ненавидит, он в числе прочего говорит: «...я тебе никогда не прощу того, что ты застала меня в этом халатишке, когда я бросался, как злая собачонка, на Аполлона. *Воскреситель*-то,

бывший-то герой, бросается, как паршивая, лохматая шавка, на своего лакея, а тот смеется над ним!» (5, 174). Воскреситель — это слово, которое в буквальном смысле может быть отнесено только к Христу.

Таким образом, перед нами встреча Христа и Аполлона, которая происходит в каждом человеке, в каждой душе. И в этот момент в этой душе Христос проигрывает. Мы помним, что подпольный, когда начинает разговор с Лизой, пишет, что у него появилось ощущение, будто *дохнуло из подполья*: «Угрюмая мысль зародилась в моем мозгу и прошла по всему телу каким-то скверным ощущением, похожим на то, когда входишь в подполье, сырое и затхлое» (5, 152). Здесь нам, видимо, описывают именно тот момент, когда подпольный входит в *свое* подполье. То есть — он входит в подполье, как Орфей, изначально с возможностью вывести оттуда Лизу, с возможностью выполнить роль воскресителя по отношению к этой погибающей душе. Но он решительно от этой роли отказывается, проигрывая Аполлону в себе же самом, он остается в подполье, из которого Лиза как раз выходит, «возносится» (ибо на свежевыпавшем снегу нигде не видно следов) в конце второй части «Записок...»

Собственно, именно об этом знаменитое «миру ли провалиться или мне чаю не пить». «Я более всего ценю мой покой». «Мне нужна моя скорлупа, мой футляр». «Моя скорлупа» значит «я хочу остаться внутри моего яйца», а всем нам памятна сказка, где мышь разбивает яйцо, махнув хвостом, — причем золотое — аполлиническое — яйцо, которое никто не мог расколоть.