
Луис Бельтран Альмерия

МЫСЛИ ПО ПОВОДУ КРИТИКИ БАХТИНСКОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ РОМАНА «ИДИОТ»

Нет никакого сомнения в том, что подходы Бахтина к творчеству Достоевского имеют огромное значение для истории литературной критики. Вместе с тем, его догадки и открытия не могут считаться, на наш взгляд, недоступными для пересмотра, равно как и изученные им аспекты поэтики писателя вполне открыты для последующего изучения и осмысления. В настоящей работе мы попытаемся обозначить слабые стороны бахтинского прочтения Достоевского с тем, чтобы найти пути к определению его творческого метода на основе анализа романа «Идиот».

Бахтин и роман «Идиот»

В своей знаменитой книге о проблемах поэтики Достоевского Бахтин посвящает ряд страниц анализу романа «Идиот»¹. Объектом анализа выступает карнавальный характер столкновения и общения людей, карнавальность образов и трактовки ряда моментов, иными словами, в мире писателя имеет место глубинная карнавализация на всех уровнях художественной структуры. Поскольку роман написан в диалогической карнавализованной манере, со свойственным ей отрицанием «односторонне серьезного» (Бахтин), в нем оказываются необязательными прямолинейные способы выражения смехового начала, например, праздничные и площадные формы со смеющимся народом. Достаточно того, что карна-

вальны сами персонажи, равно как и сюжетные ситуации, в которые они попадают. В карнавальном пространстве Бахтин выделяет ряд эпизодов, носящих ярко выраженный гротескный характер. Вне всякого сомнения, образы главных героев и некоторых других, а также сюжетопорождающие ситуации имеют карнавальную, т.е. амбивалентную природу. Бахтин обращает внимание и на такую особенность романного хронотопа у Достоевского как предельная сжатость всех событий, связанных с главным героем: в относительно короткий период, равный нескольким месяцам, сходятся прошлое, будущее и настоящее. Этот прием, не характерный для биографического и воспитательного романов, является прерогативой новой романной формы, созданной Достоевским. Вместе с тем в романе «Идиот» есть и то, что ускользает от внимания Бахтина. Речь идет о чертах нового творческого метода — символизма, которые присущи как роману «Идиот», так и творчеству писателя в целом и с которым связано не смеховое, а серьезное начало его эстетики. Конечно, Бахтин прав, отдавая должное карнавализации как особому жанровому признаку романов Достоевского. Однако его апелляция к традиции карнавальной эстетики недостаточна, чтобы оценить роман во всей его полноте.

Символическое начало в романе «Идиот»

Эстетика Достоевского амбивалентна: серьезное начало органически соединяется со смеховым. Наряду с раскрытой Бахтиным комической карнавальной подоплекой, в ней присутствует другая, действительно серьезная, философско-герметическая основа, подразумевающая изображение мира как пространства, на котором происходит столкновение добра и зла, мира, где подчас стираются границы между этими противоборствующими силами. (Мышкин поступает дурно, действуя во благо, напротив, действия Настасьи Филипповны и других демонических личностей иногда направлены во благо.) Цель и смысл этой борьбы — спасение даже при условии роковой развязки. Ложная серьезность, равно как и далекая от комизма карнавализация, в романе перекрещиваются, образуя единое, неразделимое целое, как две стороны одной медали. Все образы выстраиваются в символический повествовательный ряд, определяемый сюжетной инициативой, основанной на

принципе необходимости и целесообразности, который проявляет себя на языке символических соответствий². Таким образом, символизм Достоевского носит двойственный характер, отвечающий запросам современной эстетики. Иными словами, реалистическое начало, связанное с изображением исторически детерминированной реальности, здесь переходит в символическое, отвечающее иной эстетической задаче — создания целостного образа мира в свете герметической философии. В связи с этим стоит вспомнить, что одновременно с открытием Достоевского в области романного жанра, связанного с влиянием герметической философии, во Франции расцветает поэтический герметизм в творчестве Бодлера, Малларме и Рембо, который дойдет и до Гогена. Истоки этого течения следует искать в романтизме начала XX века, он и предопределил направление развития европейской литературы XIX — начала XX века. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот», может быть, то самое произведение, где наиболее наглядно выступают черты присущего ему нового творческого метода. Не боюсь ошибиться, назвав его символическим или модернистским, а точнее «герметическим» романом, относящимся к направлению, как считается, более характерному для прозы XX века³.

Рассмотрим, с чем связана эстетически двойственная природа «Идиота». В пародийной форме в нем выступают элементы предшествующей литературной традиции — реализма, связанной с изображением типического героя в типических обстоятельствах, иными словами, признаки литературы, отражающей «положительно ценное однообразие жизни». С другой стороны, в романе явно обозначается новая художественная тенденция, отражающая мистико-символическое восприятие реальности: читатель находит здесь такое изобилие символических деталей и штрихов, которые привлекают его внимание и будоражат воображение. Роман в буквальном смысле представляет собой золотиносную жилу для каждого, кто хочет понять, в чем собственно заключается художественное новаторство творчества Достоевского⁴.

Роман «Идиот» многослоен. При самом поверхностном прочтении он может показаться заурядной социально-бытовой драмой, выдержанной в духе сентиментальной патетики⁵. Князь Мышкин, своего рода Рыцарь Печального Образа, влюблен сразу в двух женщин — Аглаю Ивановну Епанчину, девушку, живущую в лоне любящей и благополучной семьи, и Настасью Филиппов-

ну, обеспеченную в девичестве ее попечителем и опекуном. Обе женщины обладают незаурядной красотой, волей и живостью нрава, оттеняя болезненную застенчивость и неловкость князя, страдающего падучей, по понятиям того времени — разновидностью идиотизма. Внешне сентиментальный сюжет, однако, только видимость, за которой просматривается иная эстетическая реальность, утверждающая себя на языке символических образов. Наша задача, собственно, состоит в том, чтобы установить, каким образом новый эстетический импульс приводит в движение действие, ведет к размыванию границ сентиментального жанра, открывая новые горизонты эстетического видения. Этот новый импульс можно назвать символическим. Посмотрим, с чем связана необходимость отображения мира под иным углом зрения, отличным от реалистического.

Отправной точкой в художественном мышлении Достоевского становится в романе тот весьма точный диагноз, который он ставит душевной природе современного ему человека: «Тогда люди были как-то об одной идее, а теперь нервнее, развитее, сенситивнее, как-то о двух, о трех идеях зараз... теперешний человек шире, — и, клянусь, это-то и мешает ему быть таким односоставным человеком, как в тех веках» (IV, 5, 737)⁶. Мысль эту высказывает Мышкин в беседе с умирающим Ипполитом, и несмотря на то, что авторская точка зрения, как правило, не совпадает с точкой зрения героя, здесь налицо явное совпадение. Для писателя так важна эта мысль, что он не особенно и задумывается, как ввести ее в повествование. Делая обобщение о людях умирающих, хотя бы речь шла о других исторических эпохах, Мышкин несколько бестактно отождествляет с ними Ипполита. Но дело, вероятно, в том, что на его мысли об одномерности мышления человека прошлых времен замешана вся эстетика Достоевского, равно как и его полифонизм, о котором столько писал Бахтин, не говоря уже об идейной концепции романа в целом. Многоголосие есть следствие перехода к иной эстетической реальности, в которой перестает доминировать одно суждение, и художественный мир распадается на целый спектр «неслиянных сознаний». В этом отношении роман «Идиот» является феноменом, знаменующим переход к новой эстетике. Герой его есть человек одной овладевающей его сознанием идеи, которая подвергается испытанию, оказываясь в ряду других многообразных и противоречивых точек зрения на

мир. Мышкин не способен по простоте своей видеть мир с разных точек зрения, он видит лишь то, что кажется ему очевидным. Так, он буквально принимает завсегдаев светских салонов за милых, симпатичных людей: «Обаяние изящных манер, простоты и кажущегося чистосердечия было почти волшебное. Ему и в мысль не могло прийти, что все это чистосердечие и благородство, остроумие и высокое собственное достоинство есть, может быть, только великолепная художественная выделка» (IV, 6, 753). Или «...князь не заметил оборотной стороны, не замечал никакой подкладки. Этой беды Аглая и не предвидела...» (IV, 6, 759). Как говорит генеральша Епанчина, «к идиоту писать нельзя, потому что буквально примет», иными словами, он сведет все богатство содержания жизни к одному единственному знаменателю. Еще более очевидный пример этой недальновидности героя — его неспособность взвешенно оценить ситуацию и взглянуть на положение вещей под иным углом зрения, нежели тот, под которым он привык их себе представлять. Когда после сцены в доме Настасьи Филипповны он в смятении ищет сочувствия, Радомский разъясняет ему, как ребенку, что он, пожертвовав Аглаей, поступил дурно, неразумно, находясь под влиянием завладевшей его сознанием идеи: «Все это было одно только головное увлечение, картина, фантазия, дым, и только одна испуганная ревность совершенно неопытной девушки могла принять это за что-то серьезное» (IV, 9, 817). Точно также и любовь в его представлении перестает быть чувством сложным, он в общем-то даже не отдает себе отчета, что значит любить и быть любимым, и воспринимает любовь несерьезно, как-то по-детски. Об этом ему также с упреком говорит Елизавета Прокофьевна, которая намного раньше заподозрила эту душевную незрелость князя, отметив в нем потрясающее незнание человеческой природы и действительности, а также потенциальную неспособность быть мужчиной⁷. Мышкин оказывается совершенно одиноким в чуждом ему социальном окружении, не совместимом с его системой ценностей и «головной» идеей, которая определяет его отношение к окружающему. Таким образом, Мышкин не просто ординарный герой сентиментальной драмы, с характерны для нее пристрастием к обычным людям и обычным предметам. Происходящее с князем выходит за рамки частной жизни человека, оказавшегося по одну сторону тривиального любовного треугольника. Соль романа не в том, кого любит герой на

самом деле, а в его одержимости одним жизненным устремлением, которое порождает, если можно так выразиться, умственный энтузиазм, граничащий с идиотизмом и весьма родственной Дон Кихоту (не случайно Достоевский проводит параллель между Мышкиным и Дон Кихотом и Настасьей Филипповной и Эммой Бовари). Это обстоятельство становится смехопорождающей стихией. Герой сентиментального романа становится анахронизмом в новое время, когда прежние ценности перестают быть всеобщими, и уподобляется ребенку, не знающему, как себя вести в мире взрослых, и изумляющего окружающих своим незнанием жизни и крайним инфантилизмом. Сродни Мышкину и Аглая, живущая в мире своих фантазий, подобно героям сентиментальных романов; так характеризует ее и собственный отец: «...характер бесовский и вдобавок с фантазиями» (362); причем она наделена природной талантливостью и гармоническим согласием ума и сердца. Находясь в обстановке, далекой от сентиментальных чувств, оба героя постоянно ощущают свою отчужденность от среды и определенную ущербность, а в действиях выглядят смешными и непонятными. В условиях современной жизни сентиментальная патетика обречена быть осмеянной, а ее носители — оказаться в особой эстетической реальности — в карнавальном мире. Интересно выяснить в связи с этим, какие приемы использует писатель, создавая карнавальную атмосферу, которая постоянно ставит князя в положение «смешного» человека.

Символизм и назидательность

В общих чертах этими сопутствующими эстетике карнавала приемами становятся элементы назидательности, которыми роман насыщен до такой степени, что они заслоняют даже собственно элементы сентиментальной патетики (письма, сцены ревности, тайны и т.п.). Обращаясь к поэтике назидательного романа, Достоевский, однако, не злоупотребляет ею, не превращая свой роман в роман воспитания. Рассмотрим эти назидательные элементы, представляющие в романе «Идиот» единую и сложную систему, расположив их по степени нарастания их значимости в контексте, начав с менее важных и переходя к более весомым в смысловом отношении.

Отметим в первую очередь присутствие героя, характерного для назидательного жанра, Евгения Павловича Радомского. Этот герой по своему интеллектуальному развитию превосходит главного героя, находящегося в процессе становления, и в общении с которым в форме диалога он выступает как наставник, советчик и друг. В результате в какой-то степени он содействует духовному росту князя, хотя его критические оценки происходящего с Мышкиным даются в тот момент, когда действие уже неизбежно идет к трагической развязке. Более того, преподанный князю урок не влечет за собой никакого изменения в душевом строе князя, а напротив, еще более укореняет его в мысли о правомочности своих действий и тем самым подталкивает к роковой черте и окончательному падению. Радомский «ясно и точно» (817) развертывает перед князем картину его отношений с Настасьей Филипповной и Аглаей, так, как если бы Мышкин видел себя зеркале. По мнению Евгения Павловича, он действовал по наитию, исходя из массы «головных убеждений», фантазий, заблуждений, происходящих от врожденной неопытности князя. Радомский дает эстетический анализ содержания всего того, что случилось с Мышкиным. Во-первых, идеализация родины как страны обетованной в глазах человека, долгое время находившегося на чужбине (Швейцария), во-вторых, условно — демократическое восприятие женского вопроса, которое вызывает в его душе волну сопереживания к обиженной женщине, и в-третьих, «день встреч и сцен, день неожиданных знакомств, день самой неожиданной действительности» (818). Все эти три обстоятельства порождают в душе Мышкина некий болезненный и будоражащий сердце головной восторг. Речь Радомского, как своеобразное вмешательство в судьбу главного героя, свидетельствует о присутствии элемента назидательного в художественной структуре «Идиота», однако в принципе это не означает, что Достоевский переходит к поэтике романа воспитания и других назидательных жанров. Как справедливо отмечает Бахтин, роман Достоевского никак не вяжется с канонами биографического или воспитательного романа, с его поэтапным развитием сюжетного действия. Все содержание «Идиота» исчерпывается настоящим моментом, где не остается места ни для прошлого, ни для будущего, будучи подчинено закону случайной одновременности.

Другим назидательным моментом романа является «исповедь» Ипполита «Мое необходимое объяснение». Встречаются и иные

«исповеди», менее знаменательные, например, Гаврилы Ардалионовича, Рогожина, Лебедева. Молитвенно-просительные формы выражения смысла связывают их с одним из наиболее характерных свойств эстетики символизма — проблемой спасения. Все они, однако, как и пространная исповедь Ипполита, фрагментарны.

Назидательность переходит в разряд комического, когда имеет место мессианский дискурс, к которому так склонен князь Мышкин. От таких поучительных речей предостерегает его Аглая в преддверии званого вечера, на котором хотели объявить об их помолвке: «Слушайте раз и навсегда... если вы заговорите о чем-нибудь вроде смертной казни, или об экономическом состоянии России, или о том, что “мир спасет красота”, то я, конечно, порадуюсь и посмеюсь очень, но предупреждаю вас заранее: не кажитесь мне потом на глаза. Слышите: я серьезно говорю! На этот раз я уж серьезно говорю!» (IV, 6,743). Эти речи Мышкина неизбежно становятся источником смешного в романе: или они произносятся в неподходящий момент, как в случае с рассказом о смертной казни швейцару во время его первого появления в доме Епанчиных, или сопровождаются ироническими репликами того же Радомского.

Сочетание поэтики романа воспитания с новой эстетикой символизма происходит в «Идиоте» благодаря стремлению пародировать модную тенденцию к мистицизму, свойственную романтическому дискурсу, связанному с герметической философией. Целый комплекс элементов назидательного характера в романе связан с герметической традицией истолкования происходящих событий как своего рода предзнаменований. Это эстетика символических намеков, пророчеств, загадочных и мистических встреч, которыми изобилует художественная ткань романа и которые переводят самые обыкновенные сентиментальные перипетии и переживания в сферу таинственного и чудесного. В первую очередь это относится к главному герою романа, само появление которого загадочно. В начале романа автор сообщает, что герой возвращается на родину после долгого отсутствия, то есть находится в пути, а путь, как известно, — знак духовных исканий, символ встречи с самим собой. Это-то и является целью путешествия: герой хочет узнать, «к чему он способен» (47). Весьма символично и время его появления — ноябрьская оттепель; очевидно, что ничего хорошего обещать не может сумеречная промозглая сырость осеннего Пе-

тербурга. Помимо всего прочего, Мышкин рекомендует себя как потомка исчезающего дворянского княжеского рода, полагая, что он последний его представитель. Единственный человек, к которому он мог бы прибегнуть в незнакомом городе, это Елизавета Прокофьевна, тоже из княжеского рода Мышкиных, «рода не блестящего, но весьма древнего», только другой ветви, и тоже его последняя представительница (19, 30 и 31). Эта деталь — признак агонии, вырождения, связанных с представлением о конечности всего сущего, с апокалиптическими мотивами. Еще одним символом этого агонизирующего типа героя является то, что ему неведома телесная сторона любви к женщине (в этом смысле он *невинен*), а также неспособность иметь потомство вследствие врожденного недуга — эпилепсии. Юродивым называет его Рогожин, обмолвившись, что «таких Бог любит» (27). В связи с этим возникает еще целый ряд персонажей, связанных с провиденциальным смыслом образа Мышкина. В ряде сюжетных ситуаций по разным мотивам другие герои высказывают мысль, что Мышкина им Бог послал (генерал Епанчин в конце четвертой главы и генеральша в седьмой главе первой части). Так рождается образ Мышкина, и первоначальную его символику дополняют символы осла, новой жизни, детей.

Образ осла символичен как евангельская аллюзия, — символ святости, возрождения. Увидев впервые в жизни это животное на базельской площади, Мышкин выходит из состояния умственного отупения, пробуждается к новой, неведомой для него жизни, начинает осознавать мир: «Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с ним вместе вдруг в моей голове как будто бы все прояснело». Князь признается, что после этого он полюбил осла как «преполезнейшее животное, рабочее, сильное, терпеливое» (86). С этим связано и духовное пробуждение героя, его мечта о какой-то новой, большой и шумной жизни, таинственный зов которой он ощущает в горах Швейцарии, представляя в грезах, как он пересекает ту линию, где небо и земля встречаются (90).

Другой ряд символов служит для создания особой таинственной атмосферы в романе, в частности, мотива неслучайности происходящего, выраженного в фразах типа «как ни странно», в тяге ко всякого рода исключительному, из ряда вон выходящему, «заревому герметизму». В значительной степени исключителен сам

Мышкин: «Вы <...> настолько странны, чтобы не быть, как все люди», — говорит ему Радомский. Елизавета Прокофьевна тоже в высшей степени «оригинальная женщина, эксцентрическая женщина». К тому же ряду можно отнести и сбывшиеся пророчества. Пожалуй, из всех символично-герметических образов, встречающихся в романе, самое значительное — это восприятие мира в свете Апокалипсиса, а также его текстуальное присутствие в романе. Так, племянник Лебедева заверяет генеральшу: «Безобразия и хаос везде, сударыня, найдешь» (407). Она отвечает в том же духе: «...так уж и впрямь последние времена пришли» — и уже с иронией продолжает: «В Бога не веруют, в Христа не веруют! Да ведь вас до того тщеславие и гордость проели, что кончится тем, что вы друг друга переедите, это я вам предсказываю» (408). Лебедев претендует на толкование Апокалипсиса и не только толкует, но и отчитывает им Настасью Филипповну (290). Мир по Лебедеву находится в преддверии конца света: «Согласитесь со мной, что мы при третьем коне, вороном <...> а за сим последует конь бледный и тот, кому имя Смерть, а за ним уже ад»... — говорит он князю (204). Указывая на сбывшиеся пророчества, он гордится тем, что один вельможа назвал его профессором антихриста (211). Он и в самом деле несет на себе печать демонического, будучи лжив, изворотлив; глядя на него, невольно думаешь, что миром действительно правит Сатана, верша судьбы людей, в том числе и героев романа. В духе манихейства об этом рассуждает и Лебедев, что еще раз доказывает герметический характер этого персонажа: «Закон саморазрушения и закон самосохранения одинаково сильны в человечестве! Дьявол одинаково властвует человечеством до предела времени, еще нам неизвестного» (533). Нельзя найти более удачного примера для демонстрации герметической природы сознания героев, столь конкретно и наглядно представленной в этом эпизоде.

Как элемент герметической эстетики можно рассматривать и дом Рогожина, мрачное, неуютное, негостеприимное жилище, которое производит гнетущее впечатление. Это самый настоящий лабиринт символических соответствий: мрачные тупики сознания его владельца под стать дому. Впечатление, которое производит дом на Мышкина, усиливает символическую емкость образа: «Мрак-то какой. Мрачно ты сидишь», — удивляется князь. В этом кабинете лежит нож, которым будет совершено преступление.

Предвидя трагический исход отношений «любви—ненависти» Рогожина и Настасьи Филипповны (307), Мышкин в той же главе, повествуя о пребывании его в доме Рогожина, говорит: «Ты и впрямь, пожалуй, зарежешь». С самой неприглядной стороны характеризует дом Рогожина и Ипполит, сравнивая его с кладбищем. Он считает, что Парфен, живущий «полной и непосредственной жизнью», не нуждается в обстановке и потому равнодушен к ней (577). Такая же нелюбимая оценка жилища Рогожина дается и Настасьей Филипповной в письме к Аглае: «У него дом мрачный, скучный, и в нем тайна...» (644).

Сам Парфен Семенович — воплощение зла, личность демоническая. Его чувство к Настасье Филипповне — извращенная до болезненности, агрессивная, всепоглощающая страсть, о чем и говорит ему Мышкин. Рогожин одержим духом злобы, в чем совершенно противоположен князю, в котором воплощено невинное светоносное начало, и борьба между ними символизирует борьбу света и тьмы, неба и земли. Это борьба не на жизнь, а на смерть, так как оба одержимы, один — страстью обладания женщиной, другой — идеей спасения этой же несчастной. Принимая у себя Мышкина, Рогожин уже купил садовый нож, которым он пока, до поры до времени, разрезает книжные листы...

Однако не все символично-герметические элементы повествования носят апокалиптический характер. Наряду с образами, связанными с Апокалипсисом и антихристом, миром тьмы, воплощенным в Рогожине, в 4-й главе второй части романа, в мрачной обстановке дома, в конце встречи Мышкина с Рогожиным, на фоне спрятанного в столе ножа, возникает образ Христа, снятого с креста. Герои теперь рассматривают картину Гольбейна, которая оставляет мрачное впечатление и служит поводом для разговора об укреплении веры. Еще раз появляется образ Христа в самом конце романа, в наиболее драматический момент, связанный с Настасьей Филипповной. В 6-й главе третьей части Ипполит дает развернутый искусствоведческий комментарий картины Гольбейна. Именно ему, как самой символической фигуре романа, писатель поручил эту задачу. В противовес церковной версии полотна, изображающего физическую сторону мучений Христа («Христос страдал не образно, а действительно <...> и тело его <...> было подчинено на кресте закону природы...»), Ипполит раскрывает действительное эстетическое впечатление, которое производит полотно:

«Картиной этой как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено, и передается нам невольно <...> Но мне как будто казалось временами, что я вижу в какой-то странной и невозможной форме эту бесконечную силу, это глухое, темное и немое существо» (578—580). В этом комментарии содержится не только оценка картины с религиозной точки зрения, возможно, принадлежащая самому Достоевскому, но и попытка ее оценки с новых эстетических позиций, как художественное явление, отразившее переход от натурализма к символизму. Символизм картины в том, что она наводит на мысль о смерти как страшной, всеразрушающей, мощной природной силе, которая не щадит даже самое совершенное свое создание — Христа. Утрата веры является, очевидно, возможным следствием художественного эффекта, который производит картина. Эстетический комментарий картины Ипполитом должен быть принят во внимание, однако следует вернуться к разговору Мышкина с Рогожиным, который спрашивает князя, верит ли он в Бога. В ответ Мышкин рассказывает ему три притчи и заключает: «...сущность религиозного чувства ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления, ни под какие атеизмы не подходит; тут что-то не то, и вечно будет не то, тут что-то такое, обо что вечно будут скользить атеизмы, и вечно будут не про то говорить. Но главное то, что всего яснее и скорее на русском сердце это заметишь...» (317—318). Как можно убедиться, религиозную проблему веры Мышкин переводит на язык эстетики, оставив в стороне философскую, гносеологическую и этическую ее сторону, а также придает ей национальную окраску: здесь он выступает как настоящий русский почвенник, поборник народного православия. В этом князь если и не совпадает с автором, то по крайней мере ему не противоречит. Сложный вопрос о вере и драматическая напряженность момента снимаются эпизодом обмена крестами: Рогожин отдает свой золотой, а взамен берет оловянный. Неэквивалентная мена напоминает сцену из 4-й песни «Илиады» Гомера:

«Главк! обменяемся нашим оружием;
пусть и другие
Знают, что дружбою мы со времен праотцовских гордимся». —
Так говорили они — и, с своих колесниц соскочивши,
За руки оба взялись и на дружбу взаимно клялись.

В оное время у Главка рассудок восхитил Кронион:
Он Диомеду герою доспех золотой свой на медный,
Во сто ценный тельцов, обменял на стоящий девять.

У Достоевского нет иронии: обмен героев крестами имеет провиденциальный смысл, намекая на общность их судеб.

Рассматриваемый нами символично-герметический ряд имеет еще одно, пятое, звено, связанное с эпилептическими состояниями, которые переживает Мышкин. В какое-то мгновение «...вдруг как бы что-то разверзлось перед ним: необычайный внутренний свет озарил его душу». Сознавая, что причиной этого состояния является болезнь, князь, однако, склонен считать его проявлением «высшего синтеза жизни», называя его «красотой и молитвой» (II, 5, 324): «Ведь не видения же какие-нибудь снились ему в этот момент, как от гашиша, опиума или вина, унижающие рассудок и искажающие душу...». И снова герой состояние религиозно-мистического экстаза, когда он ощущает беспредельное счастье, воспринимает прежде всего эстетически. Он отдает себе отчет, что природа этого момента восходит не к какой-то внешней силе, а к чему-то сверхчеловеческому, но эти мысли прерывает авторская ремарка: «Впрочем, за диалектическую часть своего вывода он не стоял: оупение, душевный крах, идиотизм стояли перед ним ярким последствием этих “высочайших минут”» (325). Здесь мы находимся в эпицентре эстетики Достоевского. Этот мистический символизм в сочетании с другими символическими формулами придает его творчеству особую таинственную атмосферу. Однако в герметически замкнутой кривой символических значений происходит утечка: авторская критическая мысль с опорой на персонажей-резонеров типа Радомского разъедает амальгаму восторженно-патетического восприятия действительности главным героем и его двойниками. Евгений Павлович прекрасно осознает односторонность ложно-патетического начала душевной природы Мышкина. Склонный переоценивать и придавать особое значение некоторым моментам своей душевной жизни, Мышкин часто обманывается в интерпретации явлений и событий и как следствие выглядит смешным. *В том и величие Достоевского, что он поднимается над своим героем, не разделяя его мистицизм и ложную патетику, в которую тот то и дело впадает. Поэтому творческий метод Достоевского выходит за рамки чисто символической прозы.* Писатель находит такую позицию по отношению к

герою, при которой мировоззрение последнего оказывается несостоятельным и неавторитетным для породившего ее авторского сознания. Достоевский ищет такие точки опоры вне символического контекста своего романа, которые бы дали веские основания для снижения образа, выдержанного в традиции романтической приподнятости, придающей событиям особый провиденциальный смысл. Поэтому апеллируя к образу Дон Кихота, он вводит таким образом своего героя в игровую атмосферу серьезно-смехового. Попутно заметим, что свойственное символизму смешение серьезного и смехового начал, воплощенное в Мышкине, Достоевский не распространяет на сервантесовского героя, не видя его «серьезности» и полагая, что он только «смешон». Напротив, Аглая говоря об «образе чистой красоте» (356), перед которым Мышкин преклоняется, в своей лекции отождествляет его с Дон Кихотом, только серьезным, а не комическим. Она говорит о пушкинском рыцаре бедном, поэтическом двойнике Дон Кихота, без тени иронии: «В этой важности можно было видеть теперь только безграничность и, пожалуй, даже наивность ее уважения к тому, что она взяла на себя передать» (360).

Другой символический персонаж, схожий по своей душевной структуре с Мышкиным, это Ипполит. Но он лишен свойственной Мышкину однолинейности. Наделенный, подобно князю, способностью к идеализации действительности и по своему состоянию умирающего от чахотки человека время от времени подверженный экзальтации и высоким порывам, он тем не менее способен трезво и критически смотреть на мир, доходя в своем самоанализе до скептицизма и цинизма. Этот прием саморазоблачения героя — важнейший элемент эстетики Достоевского. Ипполит — типичный представитель агонизирующего сознания, он ищет выхода своей богоборческой доктрины в массы (отсюда его стремление обнародовать свою исповедь). Чтобы понять его, важно вспомнить, как он трактует картину Гольбейна, и его заключение о религии в человеческой жизни. Это чисто герметическая концепция: жизнь имеет смысл и определяется высшей космической целесообразностью, глухой к страданиям человека. Ипполит не отрицает бытие Божие, но протестует против несправедливого мироустройства: почему он, молодой и не живший еще человек, обречен на преждевременную смерть? В природе все понятно и разумно, в то время как законы жизни человеческой кажутся лишен-

ными смысла. Ипполит не вполне верит своим выводам, до последнего сомневается в них. В его дискурсе звучат неприкрытая ирония и скепсис. Ипполит соприроден Мышкину, но внутренне богаче его. Если Рогожин контрастно оттеняет князя, то Ипполит его своеобразно дополняет, воплощая авторскую мысль о сложности духовного состава человека. По сравнению с душевной безыскусностью князя Ипполит — натура сложная и многосторонняя, Мышкин воспринимает все оптимистически, в духе заревого герметизма: «Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая, самая высокая гора, там, вдали, на краю неба горит пурпуровым пламенем...» (599). Достоевский не довольствуется эпизодом прочтения исповеди Ипполита и вводит в повествование диалог Коли и Мышкина, в котором подчеркивает важность мыслей, высказанных автором исповеди. Коля особенно восхищен местом, где говорится о провидении и будущей жизни: «...я поражен исповедью. Главное тем местом, где он говорит о провидении. Там есть одна гигантская мысль...», и добавляет: «Но главное, главное не в одной мысли, а во всей обстановке! Напиши это Вольтер, Руссо, Прудон, я прочту, замечу, но не поражусь до такой степени...» (III, 8,623).

Теория романа, эксплицитно выраженная у Достоевского

В IV, последней части романа, автор не довольствуется только тем, что раскрывает загадку треугольника — Мышкин, Аглая, Настасья Филипповна. При всей кажущейся загадочности и даже таинственности интриги отношения «любовного треугольника» в изображении Достоевского — только повод для развертывания эстетико-философских взглядов писателя, а также шаг вперед по сравнению с предшествующим этапом развития русской литературы, поскольку Достоевский подвергает критике в «Идиоте» определенную литературно-художественную тенденцию. Дважды в первых трех частях писатель делает намеки на «Дон Кихота» (273 и 355—356), выставляющего в комическом свете образ героя-спасителя. В IV части будет упомянут и роман «Мадам Бовари». И еще один намек на литературу, страдающую пристрастием к особым, загадочно-мистическим элементам сюжета, содержится в рассказе Ипполита, который представляет собой роман в романе. Ипполит

художественно описывает развязку одного «анекдота», имевшего место в его жизни: «В самом деле, в истории моего медика и в развязке ее, которой я нечаянно способствовал, все сошлось и уладилось, как будто нарочно было к тому приготовлено, решительно точно в романе» (570). Уже по этому отрывку можно судить, как далека здесь художественная ситуация от свойственных реализму тривиальных сюжетов. Намек на провиденциальный смысл событий, содержащийся в отрывке, говорит о тенденции, свойственной современному символическому роману, где сюжетное действие подчинено логике и целесообразности. Этой же логикой оно управляется в «Идиоте» и других более поздних романах в отличие от логики «случайности», управляющей реалистической прозой. Случайность выдается Достоевским за преднамеренность, за случайным просматривается некая устойчивая определенность, выраженная таким, к примеру, оборотом, как «но вдруг произошло нечто неожиданное» (130). За такими фразами стоит не случайное, а намеренное, долженствующее быть и ведущее к перемене ситуации. В данном случае психологическое напряжение достигает высшей точки накала, требующей разрядки, и она происходит: Мышкин не выдерживает грубости Гани и отказывается идти с ним, что было неожиданно, т. к. князь не способен обижаться. По мнению Бахтина, автор выступает здесь как «активная формирующая энергия», направляющая случайные факторы на реализацию общего замысла, путем художественной провокации приводя их к столкновению.

Логика необходимости вносит еще один существенный момент в художественное целое — мотив вины и ответственности, который в романе получает широкий отзвук⁸. Однако Достоевский эту логику необходимости сам изнутри и взрывает, показывая таким образом, что она, эта логика, существует не объективно, а только в сознании его героя, которое сплетает случайные и разрозненные моменты жизни в цепочку символических соответствий. Тем самым он опровергает ту ценностно-эстетическую установку, которая была характерна для романного мышления его времени. Эта критика псевдореалистического исторического романа является закономерной в процессе эволюции романских жанров. В этом нет ничего удивительного: в истории романного жанра каждая новая форма ведет к отрицанию старой, вырастая из нее и переходя в новое состояние. Поэтому «Идиот» можно отнести к переходной форме, где писатель не столько утверждает новый (символический)

метод, сколько критикует отживающие романские инициативы, направленные на создание сентиментально-реалистического (ординарного) героя. Таким образом, объектом критики Достоевского выступают два аспекта современной ему новелистики: ординарный (типический) герой и реализм как творческий метод в целом⁹.

Рассмотрим, какое художественное воплощение получает в романе «Идиот» критика этих двух дискурсивных начал. Первое, что обращает на себя внимание, — это постановка в 4-й части романа проблемы ординарных личностей, которые составляют «огромное большинство». В качестве примера автор приводит двух классических персонажей — гоголевского Подколесина и Жоржа Дандена Мольера, предупреждая читателя, что в его романе к разряду «обыкновенных», или ординарных, людей относится Варвара Ардалионовна Птицына, ее супруг и брат Гаврила Ардалионович Иволгин. Им присуща заурядность, отсутствие своей «собственной идеи», в них нет ничего, что бы указывало на оригинальность, удел их — быть «как все», они типичные представители общества. Однако, считает автор, «...ординарность <...> ни за что не хочет остаться тем, что она есть, и во что бы то ни стало хочет стать оригинальной и самостоятельной, не имея ни малейших средств к самостоятельности». Обойти их вниманием в повествовании, полагает Достоевский, нельзя, т.к. «ординарные люди поминутно и в большинстве — необходимое звено в связи житейских событий» и, «миновав их, стало быть, нарушим правдоподобие». К тому же было бы неправильно уделять внимание только оригиналам, людям «странным и небывалым», поэтому «писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями» (652). В конечном счете для удобства автор выделяет две разновидности ординарных героев: ограниченные и «гораздо поумнее». Ограниченные более счастливы, так как им ничего не стоит вообразить себя оригинальными, даже умными: достаточно «надеть синие очки», состричь волосы или «считать себя нигилисткой», и уже в собственном представлении ты «не как все». Достоевский приводит как пример «несомневаемости глупого человека» в своей гениальности гоголевского поручика Пирогова, сожалея, что Гоголь взял его в таком маленьком чине — в чине генерала, вообрази он себя полководцем, последствия могли бы быть ужасны. Те, кто «гораздо поумнее», у кого в душе гнездится «червячок сомнения <...> кон-

чают иногда совершенным отчаянием», — таков Ганя Иволгин (467). Люди этого типа полагают, что могут достичь каких-то вершин, что-то открыть, но вот ЧТО — «всю жизнь свою не могут узнать наверное... Но страдания, тоски по открываемому, право, достало бы в них на долю Колумба или Галилея» (656).

Объектом критики Достоевского выступает здесь господствующая в литературе XIX века тенденция изображения типического. Он не выносит приговор реалистической литературе, напротив, очень ценит Гоголя, который смог распознать и разоблачить пошлое в типическом, речь идет о том, что стало общим местом в литературе реализма его времени¹⁰. В IV главе 4-й части показана встреча князя Мышкина и генерала Иволгина, человека с подмеченной репутацией, спившегося и потому часто пребывающего в положении «шутовском и унижительном» (IV, 3, 682). Сидевший в тюрьме за долги, избегаемый всеми, в данный момент он подозревается в краже четырехсот рублей у Лебедева, которые нужны ему были для содержания любовницы. Как человек честолюбивый и сознающий свое падение, он стремится выглядеть в ином свете в глазах окружающих, в первую очередь Мышкина, рассказывая душещипательную и малоправдоподобную историю о том, как он десятилетним ребенком был камер-пажем у Наполеона — переживая при этом, что князь не верит и смеется над ним. Но то, что он рассказывает, — небывалое сплетение невероятностей, состряпанное генералом ради тщеславного желания показать, что и он причастен к истории — был рядом с великим человеком. Он будто бы уже написал мемуары, которые издадут после его смерти, «не по литературному достоинству, но по важности громаднейших фактов, которых <...> был очевидным свидетелем...» (702). Рассказ Иволгина выдержан «в лучших традициях» реалистического и исторического романов, в которых подчас причудливо переплетаются реальность и вымысел. Если реалистическое в романе есть действительно бывшее, подтвержденное обилием предметных деталей, то вымышленное так правдоподобно, что не отличимо от реальности. Граница между правдой и вымыслом стирается, но в результате имеем обратный эффект — рассказ Иволгина остается совершенно неправдоподобным, невероятным.

Концепция правдоподобного у Достоевского очень гибкая. Так, решающая встреча Аглаи, Мышкина и Настасьи Филипповны описана следующим образом: «Самый фантастический сон обра-

тился вдруг в самую яркую и резко обозначившуюся действительность» (799). То есть для Достоевского самая исключительная и невероятная ситуация оказывается вполне правдоподобной в том случае, если она отражает действительное положение вещей, при котором психологическое напряжение во взаимоотношениях персонажей достигает критической точки, когда проходят испытание разные ценностные установки героев. Для него это и есть самая подлинная реальность. Создавая подобную ситуацию, писатель провоцирует своих героев на прямое столкновение.

Критическая мысль Достоевского направлена не только на реалистическую прозу, но и на другие жанры, прежде всего на романтическую поэзию. Самый серьезный упрек, который Аглая бросает Настасье Филипповне, — это чрезмерная склонность к чтению стихов, которая делает ее излишне впечатлительной: «...вы книжная женщина и белоручка» (571). Авторская характеристика Настасьи Филипповны совпадает со словами Аглаи, но не в отрицательном смысле: «Правда, в ней было много книжного, мечтательного, затворившегося в себе и фантастического, но зато сильного и глубокого» (802—803). Столь же ироничен и Радомский по отношению к Настасье Филипповне. Автор подходит к оценке людей прежде всего с эстетических позиций, и в ней содержится все самое существенное, что он хочет сказать своим романом, а именно: в душе современного человека разыгрывается драма идей, мыслимая эстетически, в силу того, что только эстетически и можно представить себе ту вековечную борьбу, которую человек ведет с самим собой, находясь в постоянном конфликте между животным, примитивным началом своей природы и теми взлетами человеческого духа, которыми сопровождается мировая история. Переход человека от одного типа сознания к новому периоду, когда он становится точкой пересечения различных, а подчас диаметрально противоположных идей, означает падение стены между серьезным и смеховым началом. «Серьезные» типы поведения, равно как и определяющий их тип эстетического сознания, например, — рыцарские идеалы Мышкина (его понятие о чести, совести, обязанностях и т.п.) или средневековые идеалы святости в новое время оказываются в сущности смешными, и если не могут выжить в присутствии чужого сознания, не теряют своей ценности в благодатной для них детской среде, как раз там, где и чувствует себя комфортно Мышкин и куда мечтает вернуться в финале романа.

Уроки «Идиота» может быть, и состоят в том, что «высокие» идеи перестают оправдывать себя в современном мире, поэтому их изображение в новой исторической реальности возможно только с позиций серьезно-смехового. Бахтин прекрасно обозначил смеховое начало у Достоевского, связанное с реалистическим методом, но прошел мимо серьезной проблематики романа, связанной с новаторской символично-герметической эстетикой.

Как представитель своего времени, Бахтин наряду с такими филологами, как Лукач, считал реализм наиболее полноценным творческим методом современной эпохи и не выходил за рамки этого представления. Поэтому он и не подвергал сомнению тот факт, что Достоевский принадлежит реалистической эстетике, хотя, как мы могли убедиться, есть достаточно оснований считать природу его метода символистской. Говоря о символизме писателя, мы не должны смущаться тем обстоятельством, что символизм обычно считают эстетикой XX века, противопоставляя символизм XIX века реализму XX. Достоевский закладывает своими романами основы новой эстетики, однако, стоя у самих ее истоков, он уже перерастает символизм благодаря присутствию в его мире смехового, карнавально-гротескного начала. Изучая поэтику Достоевского с позиций реализма, Бахтин обратил внимание и рассмотрел именно эту тенденцию, в чем мы и видим его огромную заслугу, но прошел мимо символично-герметической стороны его сочинений, которая должна стать предметом изучения. Поэтому мы считаем неприемлемым сводить метод Достоевского к карнавальности, присущей миру Рабле, равно как и отождествлять его с символизмом, основанном на герметической философии. Достоевский сливает два этих начала в единое художественное образование, адекватное название для которого — дело будущего.

*Перевод с испанского
Натальи Арсентьевой*

Примечания

¹ Bajtín M. Problemas de la poética de Dostoievski. Trad. Tatiana Bubnova. — México: FCE, 1986. — P. 244—249.

² Концепция символических соответствий является всецело признаком модернистской поэтики, в чем можно убедиться из заглавия «Соответствия»

поэтического цикла Бодлера, входящего в состав его книги «Цветы зла»: бьется пульс космических соответствий, отбивая ритм, подчиненный извечной логике необходимости борьбы добра и зла.

³ В XX веке появляется необходимость дать определение новой литературной эстетике, отличной от реализма. Это англо-немецкий и русский модернизм, явления одной эстетической природы с французским символизмом, основанном на мистике Сведенборга, так что нет никакого противоречия в том, что Достоевский одновременно с художественными новациями Бодлера становится крупнейшим представителем символизма в современном романе.

⁴ В письме Н.Н. Стахову от 26 февраля 1869 года Достоевский называет «Идиот» не самым лучшим своим романом, говоря о том, что в нем ему дорога не столько «выделка», сколько идея.

⁵ Под сентиментально-патетическим мы понимаем эстетическое течение, основанное на внутреннем переживании героя, поставленного перед необходимостью выбора между страстью и долгом. В классической форме этот творческий метод представлен романами Файетт («Принцесса Клеве», например). В более современном варианте того же метода внутренний конфликт возникает на почве переживания неожиданной, внезапно вспыхнувшей страсти или же на почве необходимости борьбы между страстью и материнскими чувствами, как в «Анне Карениной» Толстого. (См. об этом: Beltrán L. La imaginación literaria // Beltrán L. La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental. — Barcelona: Montesinos, 2002).

⁶ Здесь и далее ссылки на роман «Идиот» в переводе Х. Лопеса Морильяса (Dostoievski F. El idiota // Trad. Juan López-Morillas. — Madrid: Alianza Ed., 1996) даются в тексте в скобках с указанием порядкового номера частей романа, глав и страниц (или только страниц) по этому изданию.

⁷ На наш взгляд, недостаточно назвать Мышкина карнавальным персонажем, как предлагает Бахтин. Его «карнавальность» связана с пародией на героев сентиментального романа, точно так же, как Дон Кихот есть пародия на героев рыцарских романов. Оба героя становятся символами национальной души.

⁸ Связь между понятиями вины и спасения объяснена Бахтиным в работе «Формы времени и хронотопа в романе», в связи с анализом «Золотого осла» Апулея.

⁹ Драму Лермонтова «Маскарад» Достоевский считает банальностью.

¹⁰ Гоголь оказал большое влияние на становление Достоевского как писателя. В последних романах дистанция между ними велика, в ранних же произведениях его персонажи почти списаны с гоголевских.