

## ПЕРЕЧИТЫВАЯ КЛАССИКУ

УДК 821.161.1.09(Достоевский Ф.М.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

У.Ю. Верина  
Минск, Беларусь

### АНАЛИЗ СЦЕН И ЭПИЗОДОВ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

**Аннотация:** Роман Ф.М. Достоевского «Идиот» рассматривается в свете особенностей его композиционной структуры. Понимание этих особенностей является основой анализа образно-тематического строя, художественных деталей, интертекстуального фона.

**Ключевые слова:** роман Ф.М. Достоевского «Идиот», композиция, поэтика, образно-тематическая структура, интертекстуальный фон.

U.Ju. Verina  
Minsk, Byelorussia

### ANALYSIS OF SCENES AND EPISODES IN F.M. DOSTOEVSKY'S ROMAN "IDIOT"

**Abstract:** Roman F.M. Dostoevsky «Idiot» is considered in the light of features of his composite structure. The understanding of these features is a basis of the analysis of a figurative and thematic system, art details, an intertextual background.

**Keywords:** F.M. Dostoevsky's novel «Idiot», composition, poetics, figurative and thematic structure, intertextual background.

Роман Ф.М. Достоевского «Идиот» (1868–1869) – одно из самых загадочных произведений мировой литературы, требующее чтения совершенно особого рода. То, что роман нельзя читать как житейскую историю, понятно. Что обыденного в ситуации, когда слабоумный epileptik-миллионер проповедует добро и всепрощение, в результате чего приводит к гибели одну женщину и к духовному опустошению – другую? Но и филологическое чтение, основанное на понятиях поэтики, подчиняющихся общим законам строения литературы, здесь применимо только отчасти.

Литературоведение, посвященное роману, содержит самые разные трактовки его художественных свойств, образов. Круг проблем и мотивов не очерчен до конца, и вряд ли когда-либо он замкнется. Таково свойство шедевров литературы: они неисчерпаемы и часто необъяснимы. Но и то, что открыто, и описано, и уже кажется ясным и привычным, подвергается переосмыслению вмиг – с появлением нового взгляда, особенного подхода. Роман «Идиот» в этом смысле уязвим и притягателен как никакое другое произведение мировой классики. Он открыт любым новым прочтениям и сам словно провоцирует их.

А.П. Скафтымов главу о тематической композиции романа «Идиот» открывает эпитафией из Гёте: «Если хочешь насладиться целым, // То ты должен видеть целое в мельчайших деталях». И начинает оптимистически: «Главным методологическим убеждением автора (А.П. Скафтымов имел в виду себя – У.В.) ... было признание телеологического принципа в формировании произведения искусства. Созданию искусства предшествует задание. Заданием автора определяются все части и детали его творчества... В произведении искусства нет ничего случайного...» [Скафтымов 1972: 23]. Г.С. Морсон утверждает совершенно противоположное. Американский ученый полагает, что ««Идиот» бросает

вызов, по существу, всем поэтикам от Аристотеля до наших дней, постольку поскольку поэтики разных школ настаивают на некоторой версии целостности и единства построения, необходимости каждой детали для целого и такой форме завершения, которая разрешает всякую неопределенность. В поэтике не может быть случайных элементов; то, что кажется героям случайностью, в конце концов оказывается частью всеобъемлющего замысла... Но такого замысла нет в «Идиоте»» [Морсон 2001: 8-9]. По мнению Г.С. Морсона, «Достоевский... изобретает происшествия, которые никак не подготовлены, и подготавливает нас к происшествиям, которые не происходят» [Морсон 2001: 9]. Изящная и остроумная идея ученого о процессуальном характере романа, который «был написан, как проживается жизнь, вперед, а не назад от полного замысла целого» [Морсон 2001: 16], заставляет совершенно иначе взглянуть на всё, что уже известно о романе и что прочитано в нем самостоятельно.

Несмотря на полную противоположность двух приведенных точек зрения, их объединяет то, что ни первая, ни вторая не отменяют важности деталей в романном целом. Целесообразны они или нет, но именно детали, формирующие реализованное или обманутое ожидание, становятся объектом внимания исследователей. Сюжет о «слабоумном epileptike-миллионере» (процитируем здесь сами себя) настолько ничего не значит и не стоит в литературном произведении, насколько он стал знаковым, узнаваемым и цитируемым последующей мировой культурой. А все дело в том, что стоит за этим странным «достоевским» сюжетом: «Доступный для прочтения лишь из сюжета смысл произведений Достоевского или простоват, или нелеп... – писала Т. Касаткина. – У Достоевского... сюжет – и в сюжете, и в композиции, и в подтексте – тайном символическом смысле детали-вещи» [Касаткина 2001: 62].

Современные концепции асюжетности романов Ф.М. Достоевского не новы. Л. Торопова, например, ссылается на М.М. Бахтина, который «видит одну из важнейших особенностей поэтики Достоевского в том, что “основное событие, раскрываемое его романом, не поддается обычному сюжетно-прагматическому истолкованию”» [Торопова 1999: 167]. Но и М.М. Бахтин не был одинок. Два мыслителя начала XX века – Николай Бердяев и Лев Шестов – считали, что объективные категории в романах Достоевского вообще не важны и не нужны. С ними спорил советский литературовед В.Я. Кирпотин и приводил, в частности, такие слова Н. Бердяева: «...В творчестве его (Достоевского – *У.В.*) нет ничего эпического, нет изображения объективного быта, объективного строя жизни, нет дара перевоплощения в природное многообразие человеческого мира, нет всего того, что составляет сильную сторону Льва Толстого. Романы Достоевского – не настоящие романы...». Н. Бердяев называет Достоевского «имманентистом в глубочайшем смысле слова» (цит. по [Кирпотин 1969: 280-281]).

Л. Шестов необязательной стороной в «Преступлении и наказании» считал «все социальное и даже сюжетное содержание романа» (цит. по [Кирпотин 1969: 281]).

К сожалению, советское литературоведение победило в той давней и неравной по условиям полемике с философами-идеалистами, и теперь уже трудно себе представить школьный или студенческий разбор произведений Ф.М. Достоевского без постоянных отсылок к понятиям «бедности» и узко социальное трактованных «униженности и оскорбленности».

Личность всегда свободна и не зависит от внешних условий – это положение Ф.М. Достоевского, во-первых, противоречило господствовавшей с 40-х годов XIX века доктрине социального детерминизма, в соответствии с которой поступки человека определяются средой, материальным положением; во-вторых, являлось объективной причиной расхождения с В.Г. Белинским и его окружением (субъективные причины, лежащие в области человеческих отношений, рассматривать не будем); в-третьих, это объясняет, почему Достоевский одинаково строго судил всех своих героев, независимо от их богатства или бедности, болезни или здоровья, за преступления против человечности. «Не о едином хлебе бывает жив человек» – эта мысль Достоевского, часто повторяемая им, очень важна для понимания его творчества в целом. В основе нравственного начала, по Достоевскому, лежат любовь и смирение. Без смирения всякая деятельность, даже направленная на достижение какого-либо общественного блага, это, по сути, поиск личного счастья, чего Достоевский не допускал. «“Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве”, вот это решение по народной правде и народному разуму. “Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя и себе, подчини себя себе, овладей собой – и узришь правду. Не в вещах эта правда, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в

твоим собственном труде над собою. Победишь себя, усмиришь себя – и станешь свободен как никогда и не воображал себе...”» (т. 26, с. 135) – учил Ф.М. Достоевский в Пушкинской речи 1880 г. Е. Соловьев, один из первых биографов великого писателя, объяснял эти слова так: «Других оставь в покое и не думай, что ты можешь сделать что-нибудь с жизнью, тем более с народной жизнью» [Соловьев 1997: 362].

Мы видим, в каком остром противоречии находятся идеи Ф.М. Достоевского с «прогрессивными» идеями современных ему демократов, с идеями критиков. Он стоит особняком, настолько непохожий на всех, далекий от того, что принято называть реализмом, что принято называть христианством, и потому причислять творчество Ф.М. Достоевского к какому-либо идейно-художественному направлению безоговорочно нельзя. Всегда найдется черта, выводящая его за рамки. Да, он изобразил людей петербургского «дна», доведенных нищетой до крайности, но не оправдывает и не объясняет их поведение бедностью. Он, о котором привыкли говорить как о защитнике «униженных и оскорбленных», не демократ! Не реалист, если говорить о реализме как о способе изображения «типичного героя в типичных обстоятельствах» или «среды». Христианская вера Ф.М. Достоевского прошла через «горнило сомнений», но в то же время «вне Православия Достоевский постигнут быть не может» [Дунаев 2005: 113].

В письме к С.А. Ивановой от 1(13) января 1868 г. Достоевский писал о задаче создания образа «положительно прекрасного человека»: «На свете есть только одно положительно прекрасное лицо – Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо. (Все Евангелие от Иоанна в этом смысле; он все чудо находит в одном воплощении, в одном проявлении прекрасного)» (т. 28, с. 251).

И.А. Юртаева, комментируя слова Достоевского, пишет: «Замечание в скобках свидетельствует о том, что в основе сюжета романа «Идиот» – первое пришествие Христа, причем в наиболее интересовавшей автора евангельской версии, усиливающей значимость момента воплощения, явления в мир» [Юртаева 2006: 379]. В своей статье исследовательница делает акцент на ситуации въезда, которая, по ее мнению, «является важнейшим моментом в структуре сюжета романа как столкновение временного, относительного с вневременным, идеальным» [Юртаева 2006: 380]. И трактует ситуацию въезда соответственно – как евангельский мотив.

Первые страницы романа важны. Но нельзя сказать, что в них – «ключ» к пониманию целого. Они сами по себе должны настраивать на внимательное, от начала и до конца напряженное чтение, в котором ни один эпизод или персонаж не важнее и не многозначительнее другого.

Сам Ф.М. Достоевский осознавал новаторство и «несовершенство» композиции своего романа. Работая над планом «Идиота», писатель отметил: «Князь только прикоснулся к жизни. Но то, что бы он мог сделать и предпринять, то все умерло с ним. Россия действовала на него постепенно. Прозрения

его. <...> Но где он только ни прикоснулся – везде он оставил неисследимую черту. <...> И потому бесконечность историй в романе (*miserabl'ей* всех сословий) рядом с течением главного сюжета. (NB, NB, NB! Главный-то сюжет и надо обделать, создать)» (т. 9, с. 242). И возвращается к этой мысли 10 апреля: «Вообще истории и фабулы, т.е. истории, продолжающиеся во весь роман, должны быть задуманы и введены стройно параллельно всему роману...» (т. 9, с. 252).

Французское *miserable* в переводе означает «несчастный, жалкий человек, бедняк». Реминисцентное<sup>с</sup> значение слова отсылает к роману Виктора Гюго «Отверженные» (фр. «Les Misérables»). Л.П. Гроссман раскрыл смысл слов писателя, назвав «*miserabl'ей* всех сословий» поименно и отметив их противопоставленность главному герою: «Монография о Мышкине сопровождается соподчиненными ей этюдами об *отверженных* (выделено мной. – У.В.) разных групп и типов. Таковы опустившийся генерал Иволгин, чиновник Лебедев, “сальный шут” Фердыщенко, ростовщик Птицын, “позитивист” Бурдовский с его компанией, рогожинская ватага и другие разнородные персонажи, резко контрастирующие своими скандальными фигурами основной притче о праведном герое» [Гроссман 1962: 427]. И далее ученый возводит художественную суть отмеченного контраста к приемам «позднего романтизма, преобразенного в духе новой эпохи»: «Такой контрапункт или противопоставление гротескных фигур единому святому или нравственному подвизнику, видимо, восходят к методу романтических антиitez Гюго в одной из любимейших книг Достоевского, где подворью уродов противостоит Собор Парижской богоматери, а прелестная Эсмеральда внушает страсть чудовищному Квазимодо» [Гроссман 1962: 427].

Л.П. Гроссман также вводит понятие *конклава*, называя его “излюбленным приемом Достоевского”. И снова дадим словарное определение, а затем раскроем его применительно к художественной системе Достоевского. Слово “конклав” (лат. *conclave* – запертая комната, от лат. *cum clave* – с ключом, под ключом) означает собрание кардиналов, которых созывают для избрания нового папы, а также само помещение, в котором кардиналы в строгой изоляции выбирают нового главу католической церкви. Комнату открывают лишь после того, как новый папа избран. Л.П. Гроссман трактует прием конклава как «исключительное собрание с важными задачами и непредвиденными осложнениями, раскрывающими главный узел сюжета» [Гроссман 1962: 428].

И.Л. Альми, размышляя о композиционном строе романа, называет его «романом отношений» (в отличие от «Преступления и наказания», где «сюжет организован делом героя и его последствиями» [Альми 2001: 437]). «Действие разворачивается здесь как вереница сцен, связанных повествовательными мостиками, – пишет исследователь. – Как правило, это сцены двух типов: парная, где перед Мышкиным разворачивается «крупный план» отдельной человеческой судьбы, и конклав – момент

пересечения многих судеб, столкновение всех со всеми, протекающее в условиях предельной психологической и сюжетной напряженности. Есть и сцены промежуточные, объединяющие нескольких лиц. Они приближаются к парным, если оппоненты князя выступают как психологическое единство (эпизод завтрака у Епанчиных), либо к конклаву, если их стремления разнонаправлены (приезд Настасьи Филипповны к Иволгиным)» [Альми 2001: 437].

В каждой части романа – свой конклав и свои парные сцены, при этом выявление главного и второстепенного в строении сюжета не всегда очевидно. Наиболее прозрачна по композиционному замыслу **первая часть** романа. Знакомство с Рогожиным становится первой победой князя в парной сцене: «Князь, неизвестно мне, за что я тебя полюбил», – признается Парфен. И затем, у Епанчиных, и в более грозной и напряженной сцене у Иволгиных, Мышкин проявляет себя именно как «положительно прекрасный человек». Он покоряет всех, кто соприкасается с ним, выявляя в душах «скрытые пласты добра» [Альми 2001: 439].

«Подлинный конклав» первой части – день рождения Настасьи Филипповны, важнейшие эпизоды которого «пети жё», сцена сжигания денег и отъезд Настасьи Филипповны с Рогожиным.

Здесь отметим, что «пети жё» – сцена такого рода, которую можно было бы отнести к второстепенным, если бы не теснейшая ее связь с линией Настасьи Филипповны, ее судьбы. В ней можно усмотреть мотивы ее «лихорадочных» поступков – дальнейшее развитие *основного* сюжета. История подлости Фердыщенко и притча о старушке, рассказанная генералом Иволгиным, в наибольшей степени соответствуют второстепенной роли, тогда как откровения Тоцкого о Даме с камелиями и, конечно, «эффектное» участие в пети жё самой Настасьи Филипповны непосредственно движут сюжет.

Во **второй части** несколько смысловых и эмоциональных вершин, и все они имеют «книжный» характер: это реминисценции, которые отсылают к предшествующим литературным произведениям. Значение многих может быть понято только ретроспективно, когда роман прочитан уже весь. Такой является сцена в доме Рогожина (ч. 2, глава III). Знаки безысходности, трагического финала разбросаны по тексту щедрой рукой. Даже сама ситуация – князь и Рогожин в его доме – повторится в финале. Наибольшее внимания заслуживает эпизод рассказа Рогожина о ссоре с Настасьей Филипповной, когда он «кинулся на нее да тут же до синяков и избил», после чего «полторы сутки ровно не спал, не ел, не пил, из комнаты ее не выходил, на колени перед ней становился...». Примечательно здесь не событие само по себе, а тот смысл, который придает ему Настасья Филипповна. Ее вопрос: «Знаешь ты, говорит, что такое папа римский?» – и последовавшая за этим история о том, что «был такой один папа и на императора одного рассердился, и тот у него три дня, не пивши, не евши, босой, на коленках, пред его дворцом простоял, пока тот ему не простил». Эта история о Генрихе IV, который три дня во власянице, босой на морозе, стоял на коленях

перед Каносским замком, где укрылся папа Григорий, и молил о прощении. Настасья Филипповна, сравнивая раскаяние Рогожина с унижением Генриха, предугадывает страшный для себя исход: «...Так ты думаешь, что тот император в эти три дня, на колонках-то стоя, про себя передумал и какие зарки давал?... <...> и ты, может, зарки даешь, что: “выйдет она за меня, тогда-то я ей всё и припомню, тогда-то и натешусь над ней!”». Ее решение выйти за Рогожина в этой сцене – ясный и недвусмысленный, осознанный шаг к самоубийству, и тогда многозначительными и не такими уж «второстепенными» предстают рассуждения Мышкина о смертной казни в первой части или рассказ Лебедева о графине Дюбарри – во второй. Принимая губительное для себя решение, Настасья Филипповна лишает себя надежды, что, по мысли князя, высказанной в первой части, страшнее любых физических страданий: «...Главное то, что *наверно*... Примеры бывали, что уж горло перерезано, а он еще надеется, или бежит, или просит. А тут всю эту последнюю надежду, с которою умирать в десять раз легче, отнимают *наверно*; тут приговор, и в том, что *наверно* не избежешь, вся ужасная-то мука и сидит, и сильнее этой муки нет на свете».

В главе V второй части размышления Мышкина в состоянии приближающегося эпилептического припадка соединяют рассказ Лебедева о Дюбарри и грядущую участь Настасьи Филипповны. «*Encore un moment, monsieur le bougreau, encore un moment!*», – повторяет Лебедев последние слова приговоренной: – “Минуточку одну еще повремените, господин буро, всего одну!”. И вот за эту-то минуточку ей, может, господь и простит...» (ч. 2, гл. II). Мысль князя Мышкина мгновенно соединяет эти эпизоды: «Лебедев и Дюбарри, – господи! Впрочем, если Рогожин убьет, то по крайней мере не так беспорядочно убьет. Хаоса этого не будет. По рисунку заказанный инструмент и шесть человек, положенных совершенно в бреду!<sup>1</sup> Разве у Рогожина по рисунку заказанный инструмент... у него... но... разве решено, что Рогожин убьет?! вздрогнул вдруг князь» (ч. 2, гл. V).

Сцена в доме Рогожина, формально завершившаяся «победой» князя (они меняются крестами, и Рогожин «уступает» Настасью Филипповну), продлевается в этих размышлениях Мышкина и достигает кульминационной точки в попытке убийства и припадке, останавливающим время («времени больше не будет» – эти слова из Апокалипсиса повторит Ипполит в третьей части романа).

После этой в наивысшей степени напряженной кульминационной точки следует сюжетный, но не смысловой спад. Спокойной повествовательной интонацией завершается глава: «Когда же, уже чрез час, князь довольно хорошо стал понимать окружающее, Коля перевез его в карете из гостиницы к Лебедеву. Лебедев принял большого с необыкновен-

ным жаром и с поклонами. Для него же ускорил и переезд на дачу; на третий день все уже были в Павловске». Но не спадает напряжение, связывающее сцены и эпизоды романа и ведущее к финальной сцене. Так, снова говорится о толковании Лебедевым Апокалипсиса (Аглая просит его растолковать «когда-нибудь, на днях, по соседству»), а «книжный», цитатный фон романа обогащается чтением пушкинского «Рыцаря бедного»: главы VI-VII второй части, пожалуй, важнейшие для понимания образа главного героя романа.

В создании «книжного» ореола образа князя Мышкина участвует также Дон-Кихот. Аглая прячет письмо князя в книгу Сервантеса (это замечает Коля: «Месяц назад вы «Дон-Кихота» перебирали и воскликнули эти слова, что нет лучше “рыцаря бедного”»), затем говорит, что «“Рыцарь бедный” тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический». Сама же превращает его из «серьезного» в «комического», заменяя А.М.Д («Ave, Mater Dei» – «Славься, Матерь Божья») на А.Н.Б., а затем и вовсе на Н.Ф.Б., называя тем самым «образом чистой красоты» Настасью Филипповну Барашкову. И.Л. Альми заметила, что «Бедный рыцарь» пародируется в романе второй раз в фельетоне Келлера. В пошлой эпиграмме «Лева Шнейдера шинелью...» (ч. 2, гл. VIII) пушкинская строка «Возвратись в свой замок дальний» превращается в строку «Возвратись в штаблетах узких». Пародии Аглаи и Келлера, по мнению И.Л. Альми, «дают два полярных (а потому соотносимых) отражения характера князя: рыцарь-безумец или “аристократик”, унаследовавший “родовой идиотизм”» [Альми 2002: 454].

За литературными параллелями стоит самое главное: «рыцаря бедного» и Дон-Кихота объединяет идея «князя-Христа» – «великая идея доброго, честного, сгоревшего в идеале» человека (т. 9, с. 264). И литературные параллели придают высокой идее оттенок обреченности: «С Мышкиным повторяется судьба Дон-Кихота, – писал Вяч. Иванов, – он касается своим светом неподатливой, косной, строптивой материи, но преобразовать ее он не способен и становится в конце концов только комической фигурой» [Иванов 1987: 546].

К превращению в «комическую фигуру» князя приближает конклав второй части – сцена с нигилистами и «сыном Павлищева». Мышкин в этой сцене демонстрирует действительно *нечеловеческие* качества терпения, прощения и любви к ближнему. После чтения газетной заметки Келлера князь «застыл чужого поступка», а проходимца Бурдовского называет «невинным» и «беззащитным», видя в нем жертву обмана. Поведение князя в продолжение всей сцены двойственно. Оно сочетает наивность и проницательность. Князь не допускает правды в происхождении «сына Павлищева», но и не отказывается «удовлетворить» требования самозванца. Бурдовский повержен (здесь – морально, в гл. IX окончательно его разоблачит Ганя), Келлер становится почитателем князя, они с Бурдовским даже будут шаферами на несостоявшемся венчании Мышкина и Настасьи Филипповны. Ипполит заканчивает словами ненависти ко всем: «а вас, вас, иезу-

<sup>1</sup> Имеется в виду убийство 18-летним Витольдом Горским семьи купца Жемарина, дворника и кухарки – всего шестерых человек. Обсуждается в ч. 2, гл. II, в разговоре с Лебедевым. Готовясь совершить убийство, Горский заказал изготовить специальный кистень.

итская, паточная душонка, идиот, миллионер-благодетель, вас более всех и всего на свете!». Но реплика Лебедева: «Ай да князь! Насквозь прочитал», – означает победу князя и над ненавистью Ипполита. «Невыносимое» поведение Льва Николаевича завоевывает ему новых сторонников, но вызывает гнев прежних почитателей. Особенно негодует Лизавета Прокофьевна, но и Аглая грозит: «Если вы не бросите сейчас же этих мерзких людей, то я всю жизнь, всю жизнь буду вас одного ненавидеть!».

Так выясняется неабсолютный характер добра, а значит, и тщетность попыток «восстановить и воскресить человека» как такового.

Глава завершается «эксцентрическим случаем» с Настасьей Филипповной, которая кричит Евгению Павловичу о «Купферовых векселях». Возможно, это второстепенная сцена, которая касается второстепенного персонажа Радомского? Не совсем так. Причем, чтобы установить важность этого эпизода, как и последовавшую за ним выходку Настасьи Филипповны на Павловском вокзале (ч. 3, гл. II), нужно учесть и странное ощущение князя от этого случая, в котором он видел «нечто даже капитальное» и *интригу* (выделено курсивом Ф.М. Достоевским), и суммировать разрозненные сведения о дяде Радомского из разных эпизодов. Генерал Иволгин характеризует его «вивер, гастроном и вообще повадливый старикашка» (ч. 2, гл. XI). Этот уважаемый семидесятилетний начальник канцелярии, оказывается, «добивался» Настасьи Филипповны. «Развратнейший был старикашка...» – говорит она, сообщая о его самоубийстве (ч. 3, гл. II). Можно только догадываться, на что этот почтенный «вивер» и «гастроном» истратил 350 тысяч казенных денег. Догадаться – и ужаснуться.

Так становится понятен страх, который испытывает князь, боясь, что «непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю», и опасения генерала, заключившего рассказ о дяде Радомского словами «Не понимаю чего, а боюсь... В воздухе как будто что-то носится, как будто летучая мышь, беда летает, и боюсь, боюсь!...» (ч. 2, гл. XI).

Самого же Евгения Павловича Настасья Филипповна чернит подозрением в подлости. Он будто бы знал о растрате дяди и приближающемся скандале и вышел в отставку заблаговременно. Так же «заблаговременно», еще до прямого обвинения, брошенного Настасьей Филипповной и словно предугадывая его, князь говорит «с странною горячностью», что считает Радомского «за самого благороднейшего и лучшего человека, несмотря ни на что...». Евгений Павлович удивлен и даже замечает, что князь «как бы не в себе, по крайней мере в каком-то особенном состоянии». Возможно, это состояние предвидения, а слова князя – пророчество, которых немало в романе, и все сбываются.

Роль Евгения Павловича в романе на этом не исчерпывается. В последней части он «разумно и ясно... с чрезвычайною даже психологией» изложит все предыдущие события от приезда князя в Россию до помолвки с Настасьей Филипповной. Это объяснение обывательского ума без проникновения в глу-

бинные причины и иррациональные следствия. «Женский вопрос», «прибавьте нервы, прибавьте вашу падучую, прибавьте нашу петербургскую, потрясающую нервы оттепель...». Евгений Павлович даже мысли не допускает, что можно «любить двух» – Настасью Филипповну и Аглаю. Как? «Двумя разными любовью какими-нибудь?». И заключает: «...Бедный идиот!» (ч. 4, гл. IX). Конечно, обывательскому уму невозможно охватить всю сложность мотивов, которые руководят Мышкиным. Его любовь, сострадание, жалость, страх не объяснимы причинами, понятными обычным людям, находящимся во власти страстей. Обыватели вообще склонны мерить все своими мерками. Так, врач, которого Лебедев приглашает к князю, готовящемуся к женитьбе, не находит никаких признаков помешательства, а наоборот, видит «хитрость тонкого светского ума и расчета». Еще бы! Ведь Барашкова, кроме «непомерной красоты... обладает и капиталами, от Тоцкого и от Рогожина, жемчугами и бриллиантами, шальями и мебелиями...» (ч. 4, гл. X). Жениться на красивой и богатой – какая же здесь глупость или болезнь? Одна чистая выгода.

О Евгении Павловиче в «Заключении» сказано, что он называет себя «совершенно лишним человеком в России». «Лишний человек!» Тип рефлектирующего героя, героя-философа, чуждого обывательскому мировоззрению. Конечно, в этом самоназвании Радомского значительная доля авторской иронии. Он «лишний» на том основании, что несчастлив в любви? Этого мало. Да и любви Радомского мы не видим. Известно только, что он сватался к Аглае и получил отказ.

Такое «собрание» воедино разных частей в целое представление о персонаже или эпизоде и его роли в романном целом вообще характерно для Ф.М. Достоевского. В «Идиоте» и другие персонажи словно бы рассеяны по пространству романа. Так, об Ипполите вначале упоминает Коля (Ипполит – старший сын «куцавешной капитанши», уже настроенный против князя, так как считает, что «кто пропустит пощечину и не вызовет на дуэль, тот подлец», ч. 1, гл. XII), затем он появляется с компанией «сына Павлищева», а уже в **третьей части** его «Необходимое объяснение» станет важнейшим эпизодом. Хоть и вставная с точки зрения повествовательной композиции, по эмоциональному накалу исповедь Ипполита, выворачивающая душу наизнанку, до дна, до самых темных уголков, а также следующая за чтением попытка самоубийства – важнейшие эпизоды третьей части.

Для описания специфического композиционного распределения главного и второстепенного в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» Н.Ю. Тяпугина использует сравнение с приемом обратной перспективы, который состоит в том, что «...на иконе бывают нередко показаны такие части и поверхности, которые не могут быть видны сразу» (цит. по [Тяпугина 1995: 94]). Обратная перспектива – не тяготение к одному центру, а стремление изобразить «множественность ступок бытия». «Вот почему являются в романе лица, которые занимают в нем совсем мало места, но представлены автором столь

значительно и даже – многозначительно, что побуждают... увидеть в них намек на их совершенно исключительное положение в романе. Автор проповедует принцип равновесного представительства для всех героев без исключения: будь то «сын Павлицева» или Коля, Евгений Павлович Радомский или лакей Епанчиных, Келлер или Вера Лебедева» [Тяпугина 1995: 95].

Г. Померанц в главе «Заметки о внутреннем строе романа Достоевского» развивает свою мысль об «апофатическом акценте в религиозном мирозерцании Достоевского» и утверждает, что «...недосказанность, намеки играют наиболее существенную роль. Самое важное говорится как бы вскользь и как бы даже иногда не говорится, а кто-то из второстепенных героев вспоминает, что вот Мышкин сказал это, но это и есть самое главное... Это глубоко специфично для Достоевского. Решающее слово у него всегда недоговорено, невнятно, в самом строе его фразы и в самом строе его характеров есть что-то, разрушающее представление о предмете исследования. Предмет и есть, и в то же время его нет» [Померанц 1990: 106].

Это мы и стремились показать на примере эпизодов, связанных с Радомским, и более кратко – с Ипполитом Терентьевым.

В **четвертой части** две вершины – гл. VI (вечер у Епанчиных) и XI (Мышкин и Рогожин у трупа «погубленной красоты»<sup>2</sup>). Но начинается глава с пространного рассуждения об «обыкновенных» людях, о Подколесных, гоголевских персонажах, затем следует великолепная сцена князя с генералом Иволгиным, еще ряд многозначительных художественных деталей вроде карточной игры Мышкина с Аглаей и подаренного ежа. Затем Аглая пророчествует о вазе. Этот эпизод, безусловно, значителен, как и картина всего званого вечера. Ваза разбивается, прерывая вдохновенную речь князя, его «горячую тираду», в которой он говорит о католицизме, «вере нехристианской», которая «хуже самого атеизма», и в тот самый момент, когда достигнута уже невероятная и неприличная в светском обществе поэтическая и философская высота рассуждения о будущем «обновлении всего человечества и воскресении его... одною только русскою мыслью, русским богом и Христом...». Достоевский мог бы продолжать и продолжать, развивать свою мысль, как он делал это в своих философско-публицистических трудах. Но тогда роман лишился бы обаяния недосказанности, и без того в монологе

Мышкина сказано много и слишком прямолинейно. Ф.М. Достоевский прерывает своего героя на высокой ноте.

«Невозможное предчувствие, что он непременно и завтра же разобьет эту вазу», стало «сбывшимся пророчеством», и это поразило князя больше всего. Сцена приема у Епанчиных и эпизод с вазой привлекают внимание не только ученых-литературоведов, но и писателей, поэтов, мыслителей – так много можно увидеть и понять в этом небольшом фрагменте романа.

Д. Галковский в «Бесконечном тупике» интерпретировал эпизод в двух примечаниях: к странице 6 («Из Руси молчаливой возникла великая русская литература») и в примечании к словам самого примечания. В каждом случае писатель обобщил свои наблюдения до понятия «русский национальный характер»: «В русской культуре есть дар молчания, но нет дара умолчания. Русский человек не может вовремя остановиться... и начинает выговариваться... Не в силах оборвать свою речь, русский, раз начав говорить, говорит до конца – это поток слов, доходящий в конце концов до истоющего саморазрушения... Всё это является конкретным проявлением чувства вины... Отсюда понятен несчастный характер русского «я». Оправдываясь, русский всегда хватается за наиболее слабые и болезненные части своего мира, и говорит не что думает, а то, что о нем думают (якобы) другие, чтобы эти «другие» о нем так не думали... Русского человека всегда засасывала вращающаяся воронка своего «я», пустота своего самооправдания. Вот и князь Мышкина перед роковым балом Аглая специально «инструктировала», чтобы он не срезался... Итак, дело сделано. Мышкин попал в замкнутое пространство выговаривания. И пространство это прогибалось вокруг вазы. Напрасно он садился от нее как можно дальше. Начав говорить (а молчание было прорвано искрой внешнего определения), бедный князь по спирали полетел к смысловому центру и... Мышкин разбил вазу из-за детского смещения мыслительного и реального планов бытия. Он представил себе, как будет она разбиваться, и это представление стало для него реальностью. И, естественно, просочилось в реальность. Спутанность слова и бытия. Русские постоянно обманываются в слове, теряются в нем. То придают ему слишком много значения, а то и слишком мало. То проговариваются, то промалчивают».

В этой пространной цитате соединилась литература, психология, философия. Но какое из возможных прочтений выбрать? А.Ю. Мережинская считает эту интерпретацию Д. Галковского провокационной. Символическую деталь писатель превратил в «идею фикс», из которой вывел то, что «якобы характерно для русской ментальности»: «...Зацикливаться на проблемах и мнимостях, не различать границу между внешним и внутренним мирами, поддаваться влияниям» [Мережинская 2007: 214]. Главное, что, на мой взгляд, показывает этот пример художественной интерпретации и исследовательского комментария к нему, это широта и вариативность вчитывания в роман, ведущая к рож-

<sup>2</sup> В книге Ю.И. Селезнева «Достоевский» прекрасно и образно сказано о рождении замысла романа: «Он (Достоевский – У.В.) еще не знал тогда, кого обнимает как брата его положительно-прекрасный герой и кто та женщина в гробу, но уже понял: одним главным героем теперь не обойтись, ибо где свет, там тень света – тьма, между светлым духом Мышкина и темной слепой страстью Рогожина... мучительно мечется и не знает... кому суждена, словно оба имеют на нее равные права и к обоим равно рвется, разрывая ее существо, будто раздваиваясь между светом и тьмой, духом и похотью, жизнью и смертью. И борются они за обладание этой красотой земною, один с состраданием, другой – с беспощадностью, и вот – нет ее, мертва, и мир мертвет без красоты, покинувшей его. <...> Но зачем обнялись они как братья у трупа погубленной красоты? Он и сам пока не знал еще ответа на этот искушающий его сознание вопрос».

дению новых идей. Это свойство прозы Ф.М. Достоевского может быть выражено и с помощью триады «язык – речь – дискурс», как это сделала Л.А. Торопова: «...Пушкин стал художественным символом русского языка, А.Н. Островский – художественным символом русской речи, а поэтикой Достоевского был впервые востребован художественный потенциал дискурса, окончательно утвердившийся в театре Чехова» [Торопова 1999: 161]. Дискурсивность прозы Ф.М. Достоевского – особый феномен смыслопорождения, вызывающий множество интерпретаций в литературе и искусстве. Подчеркну: не каждая из них, а лишь *смыслопорождающая* представляет собой ценность для познания художественного мира Ф.М. Достоевского и для искусства, т.е. становится фактом духовной жизни. Это хорошо видно на примере многочисленных экранизаций: одни дают ключ к новому прочтению, другие служат пересказом сюжета, который, как уже отмечалось, не главенствует ни в «Идиоте», ни в каком-либо другом романе писателя.

Одной из самых трудных и важных в романе является последняя XI глава четвертой части. Мышкин в Петербурге разыскивает свою «сбежавшую невесту», и трагическая развязка наступает в доме Рогожина. Ф.М. Достоевский выделял этот эпизод в целом замысле романа и осознавал его художественное значение. В 1876 г. писатель замечает: «Меня всегда поддерживала не критика, а публика. Кто из критики знает конец «Идиота» – сцену такой силы, которая не повторялась в литературе. Ну, а публика ее знает...» (т. 24, с. 301).

В последней главе приближение ужасного финала приостанавливается автором. Однако метания князя не просто увеличивают напряжение, подготавливая трагический исход. Писатель продолжает насыщать близящееся к концу повествование деталями, хотя, казалось бы, сказано и объяснено уже так много, недосказанное – важнее.

Так, нельзя не заметить, что книга, которую читала Настасья Филипповна и которую Мышкин забирает с собой перед тем, как узнать страшную правду, это «французский роман “M-me Bovary”», бессмертное творение Г. Флобера. «Книжный», цитатный фон «Идиота» обогащается еще одной деталью. Одно из возможных объяснений художественной функции этой детали лежит в уже отмечавшемся мотиве скрытого самоубийства, который тоже вводился в повествование при помощи литературных параллелей (эпизод чтения Настасьей Филипповной Рогожину стихотворения Г. Гейне о Генрихе IV и Каноссе), различных деталей образа героини, пророчеств князя. В VIII главе четвертой части, где Мышкин делает роковой выбор, Аглая называет соперницу «книжной женщиной», и автор разворачивает эту характеристику: «Была ли она женщина, прочитавшая много поэм, как предполагал Евгений Павлович, или просто была сумасшедшая, как уверен был князь, во всяком случае эта женщина, – иногда с такими циническими и дерзкими приемами, – на самом деле была гораздо *стыдливее, нежнее и доверчивее*, чем бы можно было о ней заключить. Правда, в ней было много *книжного, мечта-*

*тельного, затворившегося в себе и фантастического*, но зато *сильного и глубокого...*» (курсив мой. – У.В.). Все эти определения «книжной» природы Настасьи Филипповны и ее нежной, восприимчивой души позволяют судить о неслучайно подчеркнутом ее последнем литературном впечатлении: романе о бесплодных поисках любви, денежных затруднениях и самоубийстве Эммы Бовари. Кроме названных тем, сама «книжная» природа двух героинь сближает их, а желание, возможно неосознанное, повторить судьбу литературной героини свойственно неразвитому читателю. Как определил характер чтения Эммы В. Набоков: «...Она плохая читательница. Она читает эмоционально, поверхностно, как подросток, воображая себя то одной, то другой героиней» [Набоков 1998: 194]. Он определяет характер главной героини как «романтический», поясняя, что это означает «отличающийся мечтательным складом ума, увлекаемый яркими фантазиями, заимствованными главным образом из литературы...» [Набоков 1998: 189]. Кроме ясного общего схождения, нельзя не отметить и важные детали. Шарль хочет, чтобы Эмму похоронили «в подвенечном платье, в белых туфлях, в венке», Настасья Филипповна на смертном одре – невеста: «Кругом в беспорядке, на постели, в ногах, у самой кровати на креслах, на полу даже, разбросана была снятая одежда, богатое белое шелковое платье, цветы, ленты. На маленьком столике, у изголовья, блистали снятые и разбросанные бриллианты. В ногах сбиты были в комок какие-то кружева, и на белевших кружевах, выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги...» (ч. 4, гл. XI). Шарль велит накрыть гроб «большим куском зеленого бархата», Рогожин накрывает тело «американской клеенкой» (как и предвидела Настасья Филипповна, писавшая князю о страшном убийстве в Москве и своих предчувствиях). Обе мертвые невесты были далеко не невинны, и объединившая их символика бросает широкий отсвет на русскую героиню (ее отношение к деньгам, к любви), в чем-то отвечая своей французской литературной предшественнице, в чем-то опровергая ее. Главное различие между ними – и важная тема романа – деньги. П. Вайль и А. Генис афористично заметили: «Деньги в русской литературе появились поздно» [Вайль 1995: 111]. Они имели в виду, что Катерина из «Грозы» А.Н. Островского «вообще не помещается в материальный контекст», тогда как у «европейца Флобера... деньги – едва ли не главный герой... деньги... причина самоубийства запутавшейся в долгах героини: действительная, подлинная причина, без аллегорий. Перед темой денег отступают и тема религии, представленная в «Госпоже Бовари» очень сильно; и тема общественных условностей» [Вайль 1995: 111].

Между «Грозой» и «Идиотом» 10 лет, деньги уже не могли не появиться в русской литературе. И Ф.М. Достоевский их сжигает.

Разбросанные вокруг мертвой Настасьи Филипповны бриллианты, как и ее «богатое платье», не нужны ей. Подчеркнуто отрицая материальное в образе своей героини, Ф.М. Достоевский переносит причины трагедии целиком в духовную сферу.

П. Вайль и А. Генис полагают, что «различие это – принципиальное, решающее. Трагедию Эммы можно исчислить, выразить в конкретных величинах, сосчитать с точностью до франка. Трагедия Катерины иррациональна, невнятна, невыразима. Так намечается антитеза: рационализм – и духовность <...> Уступая иностранке в интеллекте и образованности, наша встала с ней вровень по накалу страстей и превзошла в надмирности и чистоте мечтаний. В конце концов, – заключают авторы, – патриоты всегда охотно уступали Западу ум, за собой оставляя душу» [Вайль 1995: 112].

Противопоставлением России и Запада завершается роман «Идиот». Князь – снова в Швейцарии, Аглая – жена польского графа-эмигранта, Евгений Павлович Радомский – «лишний человек в России». Жалобы Лизаветы Прокофьевны на «всё заграничное»: «Хлеба нигде испечь хорошо не умеют, зиму, как мыши в подвале, мерзнут... И всё это, и вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, всё это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия...» (ч. 4, гл. XII. Заключение), – сводят воедино композиционно разрозненные сцены, эпизоды, детали, монологи и диалоги романа, как объединяет и ведет их мощная авторская воля – воля художника, создавшего красоту своего творения поэтикой деталей и намеков.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Альми И.Л.* О сюжетно-композиционном строе романа «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сб. работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т.А. Касаткиной. – М., 2001. С. 435-446.

*Альми И.Л.* Роль стихотворной вставки в системе идеологического романа Достоевского // Альми И.Л. О поэзии и прозе. – М., 2002.

*Борисова В.В.* Из истории толкований романа «Идиот» и образа князя Мышкина // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы: межвузовский сб. науч. трудов. – Иваново, 1999. С. 169-179.

*Вайль П.* Родная речь / П. Вайль, А. Генис. – М., 1995.

#### Данные об авторе:

Верина Ульяна Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Белорусского государственного университета.

Адрес: 220030, г. Минск, пр. Независимости, д. 4.

E-mail: verina14@rambler.ru

#### About the author:

Verina Uljana Jur'evna is a Cand. Phil. Sci., the Senior Lecturer of Chair of the Russian Literature of the Belarusian State University (Minsk).

*Гроссман Л.П.* Достоевский. – М., 1963. – Сер. «Жизнь замечательных людей», вып. 24 (357).

*Дунаев М.М.* Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX веках (фрагменты). – Минск, 2005.

*Иванов Вяч.* Достоевский: трагедия – миф – мистика // Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. – Брюссель, 1987. С. 483-591.

*Касаткина Т.* Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сб. работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т.А. Касаткиной. – М., 2001. С. 60-100.

*Кирпотин В.Я.* Мир и лицо в творчестве Достоевского // Мастерство русских классиков: сборник. – М., 1969. С. 280-362.

*Мережгинская А.Ю.* Русская постмодернистская литература: учебник. – Киев, 2007.

*Морсон Г.С.* «Идиот», поступательная (процессуальная) литература и темпикс // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сб. работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т.А. Касаткиной. – М., 2001. С. 7-28.

*Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. – М., 1998.

*Померанц Г.* Открытость бездне: Встречи с Достоевским. – М., 1990. – 384 с.

*Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. – М., 1972. С. 23-88.

*Соловьев Е.* Достоевский. Его жизнь и творчество // Карамзин. Пушкин. Гоголь. Аксаковы. Достоевский: биогр. очерки / сост., общ. ред. и послесл. Н.Ф. Болдырева. – 2-е изд. Челябинск, 1997. – (Жизнь замечт. людей. Биогр. б-ка Ф. Павленкова; т. 2).

*Торопова Л.А.* Сюжетное ожидание в романах Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы: межвузовский сб. науч. трудов. – Иваново, 1999. С. 158-169.

*Тяпугина Н.Ю.* Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Опыт интерпретации. – Саратов, 1995. – 102 с.

*Юртаева И.А.* Об одном евангельском мотиве в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Поэтика русской литературы: сб. статей к 75-летию профессора Ю.В. Манна. – М., 2006. С. 378-401.