

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1

И. Ю. Лученецкая-Бурдина

Культурные реалии как способ выражения философской проблематики романа Ф. М. Достоевского «Идиот»

Статья посвящена проблеме исследования романа Ф. М. Достоевского «Идиот» с точки зрения избранного автором способа художественной интерпретации философской идеи. В статье доказывается, что культурные реалии в романе определяют его внутренний строй, полифоническую природу, раскрывают позицию автора по отношению к персонажам и формулируемым мировоззренческим проблемам.

Ключевые слова: культурные реалии, мировоззрение, философский роман, полифонический роман, живописный образ, амбивалентный образ, герой-идеолог.

I. Ju. Luchenetskaya-Burdina

Cultural Realities as a Way to Express Philosophical Subject Matter of the Novel "Idiot" by F. M. Dostoevsky

The article is devoted to the problem of research of the novel "Idiot" by Dostoevsky from the point of view selected by the author of the way of art interpretation of the philosophical idea. In the article it is proved that cultural realities in the novel define its internal system, the polyphonic nature, reveal a position of the author in relation to characters and formulated world outlook problems.

Keywords: cultural realities, outlook, a philosophical novel, a polyphonic novel, a picturesque image, an ambivalent image, a hero ideologist.

Русская проза 1870–1890-х гг. свидетельствует о кардинальном изменении интересов писателей в сфере изображения и осмысления действительности: на смену социологическим построениям 1840–1860-х гг. пришли проблемы постижения вечности бытия и духовной судьбы человека. В связи с этим культурная проблематика начинает занимать в творчестве писателей ведущее место. Нам представлялось важным рассмотреть характер художественного воплощения философских и культурных идей в прозе Достоевского. Наиболее показательным в этом отношении является роман «Идиот» (1868).

Исследователи неоднократно указывали на особый идеологический характер романов Достоевского. «Достоевский, – писал Б. М. Энгельгард, – изображал жизнь идеи в индивидуальном и социальном сознании, ибо ее он считал определяющим фактором интеллигентного общества <...>. Подобно тому, как центральным объектом для других романистов могло служить приключение, анекдот, психологический тип, бытовая или историческая картина, для него таким объектом была идея. Он культивировал и вознес на необычайную высоту особый тип романа, который <...> может быть назван идеологическим. <...> Его героиней была идея» [7]. Рассматривая особен-

ности романного мира Достоевского, М. М. Бахтин утверждал, что «идея в его творчестве становится предметом художественного изображения, а сам Достоевский великим художником идеи» [3]. Таким образом, философская идея в романе Достоевского определяет его систему координат и выражается через культурные реалии, представленные в романе.

Долгие годы внимание исследователей романа «Идиот» сосредоточивалось преимущественно на осмыслении проблематики произведения и выяснении природы нравственного конфликта, рассматривались перипетии любовного сюжета, особенности образной системы романа. При таком подходе оставалась непроясненной философская проблематика романа. Один из возможных путей разрешения «загадки» «Идиота» видится в анализе способов художественной реализации философской идеи автора, в частности, выяснении роли живописного образа Христа в идейно-композиционной структуре произведения.

Роман «Идиот» был одним из самых дорогих и глубоко личных произведений писателя. Идея романа была «старинная и любимая», а замысел его велик и дерзок: «изобразить положительно прекрасного человека» [1]. Достоевский писал роман о сокровен-

ном: о вере, о России, о Христе. Проблемы «текущей действительности» в нем были заслонены вопросами метафизического порядка. Философская мысль становится в романе объектом художественного изображения. Для ее максимального выявления Достоевский в «Идиоте» отходит от повествования, осложненного социально-психологическими уточнениями. Для соблюдения чистоты нравственного эксперимента автор обращается к условно сконструированным ситуациям. Цель авторского «произвола» – сосредоточить внимание читателя на философской проблематике. Движение мысли, ее художественное обоснование и проверка жизнеспособности составляют главный интерес в романе и определяют особенности его сюжетной организации. Говоря об этой стороне писательской техники Достоевского, Г. С. Померанц писал: «...реальность для него не совпадает с реальностью фактов как отдельных осколков бытия; а лежит где-то по ту сторону этих фактов, за ними, и передать эту сквозящую за фактами реальность по самой своей сути нельзя связным пластическим изложением» [6]. В связи с этим в романе повышается уровень условности повествования и его интеллектуальная напряженность. Событийная сторона в произведении занимает подчиненное положение по отношению к идеологической. Сиюминутное уступает место размышлениям о вечном и идеальном, когда автор ставит в центр произведения обсуждение философских проблем: взаимосвязь природы и человека, человека и Бога, смерти и бессмертия.

Роман не имеет, на первый взгляд, продуманной конструкции. Достоевский почти не заботится о реальном правдоподобию изображаемой человеческой жизни. Его цель заключается в ином: постигнуть хаотические основы души, представить красоту и вызываемые ею страсти, показать испытания, которые должна пройти христианская любовь.

Большое значение в романе приобретает герой-идеолог. Его изображение подчинено разработке философской идеи. А. Л. Волынский называет Мышкина «главной идейной фигурой», отмечая важность не внешнего, но внутреннего: «Мышкин не художественно изображенный живой человек, а, так сказать, идея человека в его мистической природе, в его назначении бросать на жизнь свет высшей правды. <...> Образ Мышкина очерчен скорее психологическими, чем пластически-художественными приемами» [5]. Этот герой вступает в особые отношения с автором, во многом именно он определяет развитие сюжета. Герой не столько персонаж с индивидуальным характером и поступками, сколько носитель кардинального вопроса человеческого бытия. Достоевский «заставляет» его рассказывать различные истории, из которых и вытекает основная философская идея романа. Автора интересует бытие идеи в индивидуаль-

ном сознании. Мышкин живет в другом измерении – странником на неизведанной земле. Масштаб мышления «последнего в своем роде» князя не исчерпывается привычными категориями обыденного сознания. Князь Мышкин предстает в романе ангельским духом, олицетворяющим невинную и свободную душу, человеком до его грехопадения, живущим вне реального пространства и времени. Подобным образом Достоевский разрабатывает и другие художественные образы: Рогожин оказывается носителем иррациональных темных сил человеческой природы; Настасья Филипповна являет образ бесовской красоты, гибнущей и губительной одновременно.

Отличительная черта романа Достоевского – доминирование определенной философской идеи, на службу которой писатель привлекает все художественные средства. Философские проблемы решаются автором в этом произведении не путем абстрактных рассуждений персонажей, а через восприятие ими живописного образа Христа. Этот живописный образ оказывается средоточием культурной проблематики романа и позволяет автору высказать важнейшие мысли и задать вопросы о существовании Бога. На первый взгляд может показаться, что упоминание о картине – случайный эпизод романа, но за внешней незначительностью открывается глубинная внутренняя связь темы базельской картины с философской проблематикой произведения. «Мертвый Христос в гробу» (1521–1522, Художественный музей, Базель) Ганса Гольбейна-младшего (1497–1543) побуждает к размышлениям о мучительных проблемах бытия: «Как соотносить жизнь отдельного человека и Вселенной? Как принять неизбежный Приговор? Как жить и во что верить?». В контексте этих вопросов живописное произведение становится своеобразным композиционным центром, организующим повествование и выводящим его на уровень философских проблем.

Тема базельской картины заявлена уже в первой части романа. Первоначально она возникает как воспоминание князя Мышкина. Из диалога с Аделаидой выясняется, что сюжет запомнившейся картины – «лицо». Воспоминание приводит Мышкина в сильнейшее волнение. Изменяется строй речи персонажа: логический и последовательный, он утрачивает законченность мысли и цельность изложения. Разорванные синтаксические конструкции и обилие пауз указывает на некоторую недоговоренность и вновь переживаемое героем смятение: «Я в Базеле недавно одну такую картину видел. Мне очень хочется вам рассказать... Я когда-нибудь расскажу... очень меня поразила» [2, с. 55]. Далее следует пространное, логически выверенное описание Мышкиным психологического сюжета картины, содержание которой – лицо человека «ровно за минуту до смерти». Живо-

писное выражение идеи картины содержится в словах, завершающих монолог: «Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо бледное, как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы, и глядит, и – *все знает*. Крест и голова – вот картина...» [2, с. 56].

Крест и голова – крупный план картины. Мышкину важно не изобразительное решение темы, но выраженная идея-образ, причем образ амбивалентен, так как заключает в себе взаимоисключающие сущности вечного и конечного, духовного и земного, божественного и человеческого. Спасение – в кресте. Крест – выход из человеческого «всезнания» и разрешение земных противоречий в вере, спасение от сумасшествия конечной жизни. В то же время «крест и голова» – образное выражение важнейшей философской проблемы романа, символический образ христианской веры, спасающей душу человека на последней ступени жизни.

Намек на базельскую картину остается в первой части романа непроясненным. Незаконченность, недоговоренность в выражении идеи-чувства – важнейший эстетический принцип художественной системы Достоевского. Загадочность, недосказанность – определяют характер повествования в романе. Техника повествования такова, что первоначально фиксируется лишь внешний рисунок поведения героев, их впечатления, читатель же должен понять то, что герой недосказал. Такая романная техника отражает общи мировоззренческие установки автора, который сознательно отказывается от рационального объяснения мира, полагая невозможным адекватно выразить в слове внутреннюю жизнь человека, мир его противоречивых чувств.

Тема Базеля возникает в гостиной Епанчиных еще раз. Мышкин мимоходом упоминает о своем пробуждении от «мрака» при въезде в Базель. В рассматриваемом эпизоде это понятие выражает внутреннее состояние выздоравливающего человека, просветление его рассудка. В дальнейшем эта оппозиция из области живописной техники «мрак» – «свет» будет присутствовать в образном строе романа. Цель ее – не только определить тональность живописных образов и их эмоциональное настроение, но и дать психологическую оценку духовного состояния персонажей, приняв, в конечном счете, на себя роль метафизического определения. Так, с темой мрака связано описание дома Рогожина: «Дом этот был большой, мрачный, в три этажа, без всякой архитектуры, цвету грязно-зеленого...» [2, с. 170]. Впечатление мрака усиливает указание на чрезвычайно редкие окна, в нижнем этаже иногда с решетками. Внешние архитектурные линии становятся знаком внутреннего ми-

ра Рогожина. Достоевский подчеркивает, что портрет Рогожина, точнее впечатление от его лица, усиливает странное и тяжелое ощущение, возникшее у Мышкина: «Что-то как бы пронзило князя и вместе с тем как бы что-то ему припомнилось – недавнее, тяжелое, мрачное» [2, с. 171]. Достоевский подчеркивает, что внутреннее состояние персонажа и облик его дома имеют одно лицо – общую сущность, выраженную в словах князя: «Мрак-то какой. Мрачно ты сидишь...» [2, с. 172]. В этом сумрачном доме приоткрывается загадка базельской картины. На мгновение из мрака рогожинских комнат высвечивается «странная» картина. Ее авторское описание стилистически нейтрально. Указано местоположение картины и ее форма. Содержание исчерпывается одной фразой: «Она изображала Спасителя, только что снятого со креста» [2, с. 181]. Достоевский, сохраняя «загадку» странной картины, передает не эстетическую сущность живописного полотна, но впечатление от него, возникающее напряженно-субъективное чувство персонажей.

Достоевскому был важен двойной ракурс изображения живописного полотна – позиция князя Мышкина и отношение к картине хозяина дома. В следующем за этим эпизодом диалоге персонажей наступает момент некоего нравственного слома: разговор идет о важнейшем – о вере. Достоевский настойчиво подчеркивает, что все вопросы задаются Рогожиным «вдруг», «внезапно». Между ними, кажется, нет никакой связи, но, безусловно, присутствует связь внутренняя, оправданная загадочной картиной Ганса Гольбейна. От неожиданного, но важного для Рогожина вопроса о вере в Бога он вдруг вновь возвращается мысленно к картине, приоткрывая сокровенное: «А на эту картину я люблю смотреть...» [2, с. 182]. Восклицание князя «на эту картину» повторено дважды. Оно ошеломляет Мышкина внезапной мыслью, выстраивая в один смысловой ряд живописный образ и мировоззренческую проблему: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» [2, с. 182]. Невозмутимое рогожинское «пропадает и то» изумляет Мышкина. Обнаружена точка схождения различных сознаний, однако модальность высказывания персонажей приоткрывает ту бездну, которая их разделяет. Если для Мышкина – это ужасающая возможность, то для Рогожина картина Гольбейна – соблазн вседозволенности и разрешение собственного права.

Нравственный диалог-столкновение завершается монологом-исповедью князя Мышкина о вере. За открывшейся на русской земле бездной Содомской (разговор с атеистом, рассказ об убийце во Христе, встреча с пьяным солдатом, продавшим крест) Мышкин видит и утверждает как суть национального характера бездну Мадонны (воспоминание о встрече

с молодой бабой, которой впервые улыбнулся ее ребенок). И в этом разом выражается для князя вся сущность христианства, «то есть все понятие о Боге как о нашем родном отце и о радости Бога на человека, как отца на свое родное дитя, – главнейшая мысль Христова!» [2, с. 184].

Достоевский подчеркивает, что копия картины Гольбейна послужила эмоциональным толчком к важнейшим в идейно-художественной концепции романа рассуждениям о сути православной веры, о величайших человеческих грехах и о прощении, даруемом Спасителем раскаявшемуся грешнику. Право на голос получает каждый из персонажей; идеи и идеалы их проецируются на живописное полотно, и гольбейнов Христос становится «точкой диалогической встречи» [4] самосознаний Мышкина и Рогожина. Не теоретические рассуждения, а живописный образ Христа в композиционной структуре романа высвечивает границы воли и свободы героев, определяя, в конечном счете, их судьбу. В романе Достоевского, в отличие от Толстого, нет могущественного и всеобъемлющего видения автора, но есть множество изобразительных ракурсов, вследствие которых авторская позиция не декларируется как абсолютная истина, но представлена как одна из возможных точек зрения. Диалогические установки прозы Достоевского активизируют внимание читателя, вовлекая его в поиск философской истины.

Иную интерпретацию получает живописный сюжет в сочинении Ипполита Герентьева «на восход солнца», где он достигает кульминационного звучания. Характерно название исповеди Ипполита – «Мое необходимое объяснение». Это действительно «необходимое объяснение» и не только к характеру нигилиста или бездны содомской в душе Рогожина, но и пояснение к живописному образу романа. Атеисту и материалисту разрешено автором сказать последнее слово о картине, подробнейшим образом передать описание этого живописного произведения. Слово героя о мире, его точка зрения на вечные вопросы выразилась в рассуждениях о картине Гольбейна. Она напоминает Ипполиту «вдруг» – в бреду, на грани потери сознания.

В рассказе Ипполита – разгадка странного и беспокойного впечатления, которое производит на персонажей романа этот образ. Описание картины просто и в то же время предельно детализировано, до мельчайших штрихов и физиологических подробностей: «На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста <...>. Это в полном виде труп человека, вынесенного бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это

лицо человека, *только что* снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплое; ничего еще не успело заостряться, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое <...>, но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук» [2, с. 338–339]. В художественном образе, созданном Достоевским, соединяются несоединимые, взаимоисключающие сущности: Христос – «труп» – «Мертвый Христос». Отчетливо обозначен философский ракурс восприятия живописного полотна. Доминирующий мотив рассуждений – торжество природы над человеком. Крупный план картины Гольбейна, как и сочиненной картины Мышкина, – лицо человека. Но если Мышкин оставляет приговоренному на последней ступени эшафота крест и надежду, то Гольбейн, изображая такого Спасителя, утверждает безысходность и отнимает веру: «На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скопились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным блеском» [2, с. 339]. Как соотносит, глядя на этот «труп измученного человека», неоспоримый факт смерти с идеей воскресения и бессмертия? Картина снимала все нравственные преграды, убивала веру в светлое Христово воскресение. Сын Божий смертен, следовательно, все дозволено. Чудо бессмертия не состоится? Что удержит человека от разверзшейся бездны содомской? Как проникнуться душе идеалом Мадонны?

Природа предстает как некая слепая сила, обрекающая на гибель личность, а приговор ее неумолим и насмешлив: «Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немощного зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, – в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо – такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа!» [2, с. 339]. Тема приговора, заявленная в первой части романа, в сочинении Ипполита разрабатывается в ином масштабе. Это уже не приговор, вынесенный и исполненный волею людей, но приговор бесконечной силы, «глухого, темного и немощного существа» всему живому на земле. Тема приговора получает всеобщее, всечеловеческое звучание, а живописный образ становится символом, определяющим философскую проблематику романа.

Достоевский не мог ограничиться лишь одной правдой природы. В этой связи важны слова Аглаи,

повторенные Мышкиным и показавшиеся ему «умными»: «У вас нежности нет: одна правда, стало быть, – несправедливо» [2, с. 354]. Князь Мышкин сопротивляется абсурдности правды природы. Он опровергает безысходность базельской картины своим живописным сюжетом-видением, утверждая крестную муку и спасение души. Князь целомудрен в отношении к природе, потому что она для него красота и счастье: «Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его!.. А сколько вещей на каждом шагу таких прекрасных, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасным? Посмотрите на ребенка, посмотрите на Божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят...» [2, с. 459]. Внутренний мир Мышкина не замкнут жесткими рамками природной правды – он полон для него радости и света.

С гольбейновой картиной «спорит» не только Мышкин. Философский потенциал живописного образа в романе находит завершение в письме Настасьи Филипповны к Аглае. Как и Ипполит Терентьев, она приговорена к смерти. Этим ощущением пронизаны все ее письма. Но в отличие от Ипполита она воспринимает мир не столь безысходно. Настасья Филипповна признается Аглае, что «выдумала» свою картину. Сюжет ее – Христос, ребенок и заходящее солнце. Живописный образ передает невыразимое душевное состояние: тоска по любви, прощению, свету переплетается с ощущением грядущих страданий. Сочиненная картина наполнена светом и воздухом. В ней ощутима перспектива: взгляд Христа устремлен к горизонту, а рука задумчиво опущена на голову ребенка. Знаменательно финальное восклицание героини: «Вот моя картина!» [2, с. 380]. Это восклицание – спор с неназванным противником: «труп измученного человека» («Мертвый Христос» Рогожина) и «мысль великая, как весь мир» (Христос с ребенком Настасьи Филипповны) противопоставлены в движении живописной темы романа. Оппозиция живописных образов создает эмоционально-психологическое напряжение в разработке философской проблематики романа. Настасья Филипповна, в отличие от Рогожина и Ипполита, открыт светлый лик Спасителя, ибо она во власти не только «насмешливых» законов природы, но истинно великого и вечного Духа. И потому в финальной сцене романа нет ужаса смерти: законы природы не властны над величайшей грешницей. «Кончик обнаженной ноги» на белевших кружевах, который «казался как бы выточенным из мрамора» [2, с. 503], – опровержение «Мертвого Христа» Рогожина и торжество Духа и

красоты, знаменующие развязку живописной темы романа.

Живописная тема, заявленная в первой части романа, завершается в финале произведения. Картина для Достоевского не только способ уточнения психологических характеристик персонажей, не только образ внешнего мира, создающий эмоциональный фон для сюжетных коллизий, но и важнейший инструмент в разрешении философских проблем произведения. Живописный образ включен в структуру повествования и разрабатывается по законам сюжетной композиции. Событийное и философское сопряжены в романе в художественное единство, центром которого становится картина. Достоевский выстраивает философско-этическую концепцию, основываясь на живописных образах-символах физического и духовного: человека и Спасителя, смерти и Воскресения. Столкновение взаимоисключающих точек зрения дается им не в плоскости теоретических споров героев, а в проекции живописного полотна. «Мертвый Христос» Ганса Гольбейна-младшего становится точкой схождения различных самостоятельно звучащих тем. Достоевский выстраивает сюжет романа таким образом, что каждый из персонажей романа проходит испытание картиной.

Множественность субъективных точек зрения на картину позволяет «открыть» героя, проявить не столько его эстетические вкусы, сколько мировоззренческие установки, организовать структуру полифонического романа, представить варианты разрешения философских проблем. Искомая истина рождается в споре голосов, а живописное полотно высвечивает сокровенные духовные силы или человеческое бессилие перед Вечностью. Вечность же дано почувствовать (и это авторская разгадка базельской картины) лишь тем, кто принял свой Крест и уверовал в Красоту, спасающую Мир.

Примечания

1. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. [Текст] / Ф. М. Достоевский. – Л., 1985. Т. 28. Кн. II. – С. 251.
2. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. [Текст] / Ф. М. Достоевский. – Л., 1985. – Т. 8.
3. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин. – М., 1979. – С. 97.
4. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин. – М., 1979. – С. 100.
5. Вольнский, А. Л. Достоевский [Текст] / А. Л. Вольнский. – СПб., 1906. – С. 53, 55.
6. Померанц, Г. С. Открытость бездне. Этюды о Достоевском [Текст] / Г. С. Померанц. – New York, 1989. – С. 137.
7. Энгельгард, Б. М. Идеологический роман Достоевского [Текст] / Б. М. Энгельгард // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. – М.; Л., 1924. – С. 90.