

Витторио СТРАДА (Venezia)

СЮЖЕТ *ИДИОТА*

Среди всех романов Достоевского только для *Идиота* характерно законченное кольцевое построение, где финал возвращает к началу, но в этом возврате есть и повторение и несходство. Эта кольцеобразность тем более значима, что благодаря приему, уже использованному в *Преступлении и наказании*, финал, возвращающий к начальной точке нарративного кольца, не завершает повествования — за ним следует второй финал, представляющий собой, чтобы продолжить геометрическую аналогию, касательную к окружности. Прежде чем задаться вопросом о значении такого кольцевого построения как с точки зрения всего романа, так и в отношении к другим романам писателя, в частности, к *Преступлению и наказанию* и к *Бесам*, и в отношении к романам других писателей, например, к *Что делать?* Чернышевского и к *Обломову* Гончарова, посмотрим, в чем состоит сходство-несходство начала и первого финала *Идиота*. Здесь я добавляю, что следовало бы говорить о "первом начале" *Идиота*, так как двойному концу соответствует и двойное начало.

С первой главой *Идиота* связан ряд проблем анализа, имеющих решающее значение для понимания всего повествования. В частности, проблема повествующих голосов, принадлежащих в романе к двум регистрам: один категорический, которому соответствует полное видение и знание романной действительности, другой предполагающий, которому соответствует неполное видение и знание. Эти по большей части параллельные голоса иногда пересекаются, что в общей стратегии повествования создает особый колорит, рождающий в читателе нечто большее, чем ощущение бесконечной сложности, присущее всем романам Достоевского, и создает вокруг главного героя и его взаимоотношений с другими персонажами добавочную атмосферу загадочности и проблематичности. В этой загадочности и проблематичности — фокус напряженности повествования и вовлечения читателя в романное действие. Рассмотрим, однако, первое начало в его структурном соответствии с тем, что я называю первым финалом романа.

Место действия — вагон Петербургско-Варшавской железной дороги. Поезд приближается к российской столице. В вагоне третьего

класса сидят друг против друга двое незнакомых молодых людей, явно желающих завязать разговор, который и завязывается. Категорический голос, которому, в отличие от читателя заведомо известна будущая (романная) судьба обоих молодых людей, еще безымянных и безликих, комментирует: "Если б они оба знали один про другого, чем они особенно в эту минуту замечательны, то, конечно, подивились бы, что случай так странно посадил их друг против друга в третьеклассном вагоне петербургско-варшавского поезда". Конечно, "случай" в жизни и "случай" в романе не одно и то же. И действительно, здесь, в первой главе романа, в вагоне третьего класса положено начало железной и при этом совершенно свободной логике, присущей любому настоящему романному действию, которая найдет разрешение в первом финале.

Итак, в этом вагоне встречаются и знакомятся два молодых человека: князь Мышкин и купец Рогожин. Но их приезд в Петербург носит неодинаковый характер: Рогожин возвращается туда после кратковременного отсутствия, к чему его вынудила необходимость укрыться от отцовского гнева; сейчас, после смерти отца, он не просто едет домой, он возвращается туда наследником, хозяином. Князь же Мышкин едет издалека, из Швейцарии, где он долгое время лечился от тяжелого нервного недуга; в Петербург он приезжает бедным и неприспособленным к жизни, и его безоружное и обезоруживающее простодушие вызывает у Рогожина симпатию.

Помимо Мышкина и Рогожина в вагоне находятся другие персонажи романа, причем один из них присутствует физически, два другие существуют пока заочно, в рассказе или упоминании о них. А именно, Лебедев, генеральша Епанчина, дальняя родственница Мышкина, которую он собирается сразу навестить, и Настасья Филипповна, как главная виновница событий, из-за которых Рогожину пришлось убежать из дому. Как выясняется из четвертой главы первой части, Настасью Филипповну сближает с Мышкиным и Рогожиным, правда в неравной степени, "приезд" в Петербург, а следовательно, и определенная чуждость столице: она приехала сюда из деревни с поэтически-ироническим названием "Отрадное", в идиллической обстановке которой развивались ее отнюдь не идиллические отношения с Тоцким. По сравнению с Рогожиным и Мышкиным "приезд" Настасьи Филипповны носит промежуточный характер: в отличие от первого она не возвращается в свою среду, а попадает в город впервые, в то время как в отличие от второго у нее за спиной не полоса аб-

солютной болезненной отрешенности от действительности, а призрачное отрочество, завершившееся превращением ее, когда иллюзии развеялись, в гордую, мятущуюся и несчастную женщину.

В первой главе намечается, в дальнейшем углубляющееся, разделение персонажей: с одной стороны - Мышкин и Рогожин с Настасьей Филипповной, которая их разделяет и связывает, с другой - Лебедевы, Епанчины и все остальные, то есть представители того общества, в которое главные герои входят извне, с разной степенью и с разными формами проявления чуждости. То, что я называю "вторым началом" романа, происходит во второй главе, когда князь Мышкин, "чужой" по преимуществу, сразу же оказывается вовлеченным в центр событий петербургского общества, то есть в "сюжет" романа, который уже как бы заранее дан и представлен и отчасти предварен в первой главе, когда Мышкин впервые узнаёт историю взаимоотношений "чужих" во второй степени - Рогожина и Настасьи Филипповны. Еще до своего знакомства с последней Мышкин увидит ее на портрете и в загадочно-прекрасных чертах ее лица прочтет "необыкновенную судьбу" этой женщины. Уже в самом определении судьбы Настасьи Филипповны как "необыкновенной" предвещается различие, которое в начале четвертой части категорически-предполагающий рассказчик проводит, с точки зрения романного построения, между людьми "ординарными", или типами и натурами нетипическими, то есть "чуждыми" нормальности. Следовательно, в единстве романа следует аналитически различать "сверхсюжет" и "микросюжет", первый с кольцевым построением, а второй с линейным. Здесь я ограничусь рассмотрением первого, оставив второй на заднем плане.

Не стану анализировать потрясающий финал последней главы *Идиота*, одной из ярчайших страниц Достоевского, ту сцену, когда Мышкин и Рогожин сходятся в последний раз у тела мертвой Настасьи Филипповны, связанные иступленным братством. Путешествие, которым открывается роман, пролегающее через социальную действительность Петербурга, внутренний мир героев и метафизическую сферу человека, завершено; в итоге оно приводит к трем разным формам небытия: абсолютное небытие Настасьи Филипповны, духовная смерть Мышкина и частное небытие, с вечным клеймом преступления, приговоренного к каторге Рогожина. Если эти трое "чужих" были отторжены, вернее отторгнули себя из "ординарного" мира, и если финал их судьбы возвращает по кругу к завязке их истории, то был необ-

ходим и второй финал, эпилог, цель которого не в том, чтобы известить читателя о дальнейшей судьбе остальных персонажей, после того как закончен рассказ о главных героях, а в том, чтобы сказать заключительное слово о событиях, участники которых разделены по категориям "чужих", или "нетипических" и "ординарных", или "типических" и переместить повествовательную энергию с высоты трагедии первого финала на уровень банальности и иронии второго. Две повествовательные линии, переплетенные в сюжете, расходятся и после длительного напряжения в читателе остается ощущение пустоты. Пустоты и неразгаданности, так как после развязки остается отзвук катастрофического хода событий, и тишина финала по-своему оглушающая.

В отличие от остальных "чужих", приехавших или вернувшихся в Петербург, князь Мышкин - "абсолютно чужой", он появляется не только из географически или биографически иного пространства, но и из темной непостижимой зоны духа - своего "идиотизма". Настасья Филипповна и Рогожин не "идиоты" в этимологическом значении этого слова, восходящего, как известно, к "идиос", означающее "особый", "обособленный", "самобытный". Именно в силу не абсолютной их чуждости они уже включены в события романа, конечно, в ином, чем Епанчины и все остальные, плане, и тем не менее они принадлежат этому миру, и мы могли бы даже вообразить роман (который в этом случае не мог бы называться *Идиот*), в котором линия Настасьи Филипповны и Рогожина развивалась бы в мире Епанчиных, Тощого и Иволгиных. Такой роман мы можем только мысленно представить, но все элементы его у Достоевского налицо. И вот в этот уже завязавшийся роман входит из совершенно иного мира князь Мышкин, "идиот", "самобытный" человек. Но следует отметить парадокс: вопреки определению, этот "чужой" в своем "самобытии" - не ушедший в себя "эгоист", напротив, он более чем "альтруист": он настолько универсально "открыт" реальности всех окружающих, что рискует быть заподозренным в том, что является "абстракцией", земным образом чисто духовной сущности. Но новый парадокс в том, что эта "абстракция", как я пока его называл, настолько конкретна, что не только составляет динамическое ядро романа, которому дает название, но и оставляет в читателе, после двух финалов, отпечаток и отзвук, след вопрошающего присутствия, как будто Мышкин не романтический образ, а заключает в себе проблематическую значимость, неуловимую и неотвратимую.

Таким образом, перед нами мир романа, к которому можно, на наш взгляд, приложить два ответственных понятия: "до Мышкина" и "после Мышкина", ответственных тем, что явно напоминают выражения "до Христа" и "после Христа". Но такую ответственность возлагаем на себя не только мы, читатели романа Достоевского, возлагает ее на себя сам автор, как известно, задумавший и построивший свой роман по образцу двух книг, одна из которых была для него священной, а другую, хотя и мирского характера, он считал такой, с которой человеку позволительно предстать пред Богом, так как в этой книге как бы заключена квинтэссенция всей его земной истории, - книги эти: Евангелие и *Дон-Кихот*. Конечно Мышкин не Христос и не ламаанский рыцарь, как Рогожин не апостол и не Санчо Панса, а Настасья Филипповна не Магдалина и не Дульцинея. Но суть та же: о Мышкине с большим основанием, чем о Христе или Дон-Кихоте, можно сказать, что он "заброшен" в мир, куда является не для выполнения небесной миссии и не для утверждения рыцарских идеалов. Поэтому и его конец будет более трагическим по сравнению с теми, жизнь которых послужила прообразом его жизни: ему не суждена не вышняя мука, ни умиротворенное отрезвление, он будет низвергнут в мрак своего "идиотизма" и навсегда останется на попечении доктора Шнейдера, фигуры гуманной, хотя и немногo злобющей.

Идиот может быть истолкован как и своего рода анти-*Кандид*: роман Вольтера - ироническое кощунство над оптимистической верой в провидение, *Дон-Кихот* просвещения, пародирующий лейбнизианскую теодицею, между тем как в *Идиоте* через донкихотствующего Христа - князя Мышкина - заново освящается парадоксальное и трагическое христианство, и "эвклидов" рационализм заменяется верой, закаляющейся в горниле сомнения. Утверждение Паскаля против Вольтера. Присутствует здесь и Руссо, в игре обнажающих исповедей в нескольких местах романа, и в самом образе Мышкина. В проблематической этике Достоевского Руссо представляет утверждение возможности добродетели без Христа и любви к ближнему без религиозно-метафизического обоснования. Но Руссо обнаруживается также и в исповеди, одновременно развлекательно-игровой и болезненно-извращенной, несдержанная искренность которой становится признаком и сопричиной морального нигилизма.

"Земная" жизнь Мышкина, евангелие этого "слабоумного" Дон-Кихота, развертывается в России и несет на себе бремя российских проблем, социальных и идейно-политических. Исследователи подвергли тщательному разбору эту сторону романа, настаивая на том, что в *Идиоте* изображается разнузданный капитализм и елейное славянофильство. Не умаляя ценности исследований такого рода, следует подчеркнуть, что сила и интерес романа вовсе не в том, что он отражает злободневные вопросы современности. Знаменательно, что Мышкин произносит свою славянофильствующую патристическую тираду в остро-драматической ситуации, которая значима сюжетно, независимо от специфичности с таким жаром провозглашаемых им идей, и что проповедь этих абстрактно дорогих Достоевскому идей заканчивается комически: неуклюжий жест Мышкина сводит на нет возможность какого-либо результата от его поучения. Мотив жажды наживы, важный в общем строении романа, тоже не следовало бы заострять, используя его в качестве повода для антикапиталистических филиппик или с целью напомнить об общеизвестной антибуржуазности Достоевского. Этому мотиву функционально отведена та же роль, что и сладострастию в *Братьях Карамазовых* или революции в *Бесах*: во всех этих случаях дело идет о необузданно-извращенном, сложном и не знающем границ жизненном инстинкте, составляющем элементарную и неисчерпаемую энергию человеческого существования, которой противостоят порывы другой, не менее могущественной силы: мы назовем ее духом. Мышкин — самый чистый образец этой духовной силы во всем творчестве Достоевского, до того чистый, что кажется прозрачным, бестелесным, он лишен той психофизической конкретности, которую, напротив, наделен Алеша Карамазов, это как бы астральное излучение которое вырывается в животную жизнь, катастрофически оставляя после себя отблески света и следы разрушения, и исчезает, возвышенно потерпев поражение. Но "конкретность" Мышкина просто-напросто иного рода, чем конкретность Алеши, с нею связано и его поражение.

Где причина этого поражения? Почему финал романа катастрофический? Почему такая густая атмосфера смерти царит в этом романе, который, как ни один другой роман Достоевского, насыщен угрюмо-мрачными образами, воспоминаниями и предвестиями крови, убийства и разрушения? Почему поражение "идеала" здесь как будто тотальное, без малейшей надежды, которую другие романы Досто-

евского все-таки оставляют? Что это - художественная неудача, пусть и гениальная, или же повествовательная стратегия *Идиота* требует критериев оценки, адекватных оригинальности его замысла и способа его осуществления?

Вернемся к кольцеобразности романа и к его, в моем определении, "двойному финалу". Как уже говорилось, первое начало повторено в первом финале, и в то же время они не идентичны. Повторение - в объединении трех "нетипичных" судеб, сведенных в сюжете, который завязался в первой главе. Разница не только в том, что нити этих судеб прерываются, теперь ведь они видны в свете их взаимосвязей и друг с другом и с "другими". Именно в последней сцене, когда младенческий лепет Мышкина свидетельствует, что он на грани потери своего "я" и возвращения в крошечную тьму хаоса, он получает большую оплотненность по сравнению с той, которая раньше допускалась прозрачностью и бестелесностью его облика, как будто рафаэлевский свет, исходящий от его фигуры, ступается до предела по контрасту с космическими рембрандтовскими тенями, преобладающими в среде и в жизни Рогожина. Начало и конец соединены не механически, как если бы просто истощился заряд, приводивший в движение совокупность нескольких судеб, наоборот, эти судьбы соотнесены, в том смысле, что между ними установилось поле взаимодействия, своего рода магнитное притяжение, которое частично их изолировало по отношению к миру "ординарности", оставив их в собственном поле напряженности.

Остановимся вкратце на женском аналоге Мышкина - Соне и на такой "нетипической" фигуре, как Раскольников, и на двойном финале *Преступления и наказания*. Композиция этого романа линейная и "открытая", проецируемая в финале не на написанную, а только обещанную в качестве возможной историю. С другой стороны, "ординарный" мир, в котором Раскольников руководствуется своей теорией, не разделен таким четким ценностным барьером, как в *Идиоте*. И христолюбивая Соня действует в реальной жизни, "спасая" Раскольникова, в отличие от Мышкина, не "спасшего" Настасью Филипповну. Не углубляясь в анализ, можно утверждать, что Раскольников хотя человек и "необыкновенный" (разумеется, не в том смысле, который в это понятие вкладывается в его теории), но это не тотальная необыкновенность Мышкина, и поэтому его "возвращение" в жизнь возможно, правда, Достоевский намеренно обрисовывает лишь первые

маги в этом направлении и оставляет в неопределенности остальной путь. Раскольников не ангел и не демон, а человек, раздираемый противоречиями разума с совестью, и таким образом может выстрадать христианство.

На первый взгляд парадоксально, на самом же деле логично, но чтобы в романах Достоевского отыскать другую невозможность "возврата" к жизни после радикального с ним разрыва, надо обратиться к тому, что представляется демонической антитезой Мышкина - к Ставрогину. Ставрогин тоже "идиот", тоже "самобытный", но он идиот зла, по-своему, как и Мышкин, преодолевающий самого себя, однако это преодоление происходит совершенно по-иному, то есть в универсальном направлении теоретико-революционного действия, понимаемого как эксперимент и "игра". Финалу *Бесов* присущ собственный катастрофизм, здесь тоже наблюдается своего рода сумасшествие, которое отрицается врачами, производившими вскрытие тела покончившего с собой Ставрогина, но диагноз которого автор всем своим романом подтверждает. Конечно, это сумасшествие высшего порядка, сверхинтеллектуалистического, равно как высшего порядка, но обратный по знаку, то есть антиинтеллектуалистический, и "идиотизм" Мышкина: Мышкин - "душа" в чистом виде, Ставрогин - "рассудок" в чистом виде.

Мышкин и Ставрогин - "абсолютно другие", свет и черная тьма, как будто вышли они из одного и того же нечеловеческого источника (и действительно, с романной точки зрения, их роднит один элемент, как видно из подготовительных материалов к *Идиоту*, свидетельствующих о трудном вынашивании главного героя этого романа, его метания между крайностями добра и зла), амбивалентного источника, испускающего свою до-человеческую (или над-человеческую) энергию в противоположные стороны и способного направить эти два потока единственно на разрушение и саморазрушение.

Для Достоевского, как мы знаем, князь Мышкин, созданный по подобию Христа и Дон-Кихота, должен был быть воплощение "положительно прекрасного" человека, причем это выражение понимается в этико-эстетическом смысле, как бы передавая в терминах христианства греческое *καλὸς καγαθὸς*. Поэтому, из того, что до сих пор было сказано, может показаться, что цель, поставленная Достоевским, не была достигнута, и роман, в силу этой неудачи, по распространенному мнению, следует считать не состоявшимся.

По-моему же, в действительности все обстоит как раз наоборот. *Идиот* — одно из самых захватывающих и глубоких творений Достоевского и великий роман по двум внешне как будто противоречивым причинам: во-первых, потому, что автор руководствовался идеей "положительно прекрасного" человека и, во-вторых, потому, что реализовал ее в романе известным читателю образом, то есть показал и крушение этой идеи и ее воскресение: ведь если в романе "идеал" терпит поражение, то роман означает триумф "идеала".

В то же время это и триумф романа как такового, ибо если бы Достоевский превратил свою идею в конструктивный принцип высокоучительного или назидательного романа, то он сразу бы разрушил и "идею" и роман. Может быть, он создал бы в благородном смысле слова воспитательно-педагогический роман в духе *Что делать?* Чернышевского, произведение, являющееся объектом скрытой полемической направленности *Идиота*, так как "положительно прекрасный" человек составляет прямую противоположность "особых людей" из *Что делать?*. От Достоевского и от Чернышевского в русском романе начинаются две расходящиеся линии: линия романа проблемно-критического и линия романа назидательно-проповеднического. Достоевский, поставивший себе целью создать образ носителя духовного спасения, как бы новоявленного земного Христа в обличии современного российского Дон-Кихота, осознал, — и мы ощущаем это в напряженности каждой страницы *Идиота*, что роман, изнутри своей структуры, не допускает какого-либо спасения, что, так сказать, идеология романа как "жанра" принципиально исключает сотериологию. Идее спасения, будь то идея религиозная или атеистическая, метафизическая или социальная, индивидуальная или коллективная, в жизни мы можем придавать самое высокое значение, однако в романе она равноправна с любой другой идеей и подчиняется диалогу идеального и реального, который лежит в основе структуры романа, начиная с отца современного романа — *Дон-Кихота*.

Чтобы не превратиться в абстрактный принцип, Мышкин, как князь добра, должен был погибнуть. Для него было невозможно и биографически завершиться в успокоенности естественной смерти, как, например, происходит в *Обломове*, где главный герой, тоже "идиот" по своему добродушию и мудрости, отъединяется от мира, в который все-таки может вернуться через посредство женитьбы или семьи, так как его доброта и слабость в общем-то "нормальны" или

обладают слабой степенью "нетипичности". Мышкин же, Христос без чудес, совершающий свой земной путь через сюжет романа, оказывается в соседстве со своим антиподом Ставрогиным, в зоне мрачного небытия, завершив по кругу свое романное существование.

Чудо, которого Мышкин не мог совершить в романе, совершил его автор: Мышкин не мог "спасти" мир, однако Достоевский смог "спасти" Мышкина, спасти, разумеется, в плане поэтики романа, осуществив, таким образом, чудотворный акт повествованием о том, что не поддается повествованию, показом в мире романа "положительно прекрасного" человека, который сам по себе исключает любую нарративизацию. Мышкин — "монстр", антитеза "порядка", того порядка, на котором держится мир, включая и мир романа. И он по отношению к этому миру является "абсолютно другим", и его присутствие в романе равносильно загадке, и не потому, что у Достоевского он психологически не объяснен, — нелепо требовать этого для Мышкина, как ни для одного другого из персонажей Достоевского, заявлявшего, что он не "психолог", — а потому, что его природа не поддается порядку рассудка, и сила его не в том, чтобы поставить "ординарный" вопрос: "Что делать?", а в "необыкновенном" и радикальном вопросе: "Каким быть?".

Создавая евангелие этого возвышенно не удавшегося подражания Христу, которое Ницше возьмет для объяснения фигуры Иисуса и вечного "скандала", вызываемого его словом в мире, Достоевский мог доверить повествование только одному голосу, одновременно категорическому предполагающему, двусмысленному голосу рассказчика *Идиота*, который и знает и не знает, и сам, романный апостол, наравне с читателем, находится во власти "тайинства", о котором повествует, во власти сюжета, завязка которого происходит в вагоне Петербургско-Варшавской железной дороги, а развязка на брачном ложе и смертном одре, с тремя фантазмагорическими персонажами, уже с самого начала обреченными на жизненное крушение. Мирское трагическое евангелие *Идиота* смыкается по кругу с самим собой, обдавая нас сиянием своего мифа.