

Мялиное ИВАНОВИЧ (Beograd)

БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ – РОМАН-МИФ

(Предварительные заметки)

1. Разработка вопросов жанровой специфики *Братьев Карамазовых* далеко не закончена. В частности, пока что не существует работы, разбирающей жанровую принадлежность этого произведения к роману-мифу. Как известно, В. Иванов в своем итоговом труде о Достоевском (*Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика* – на немецком языке; *Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском* – на английском языке) отрицал мифологический характер последнего романа писателя, считая его "аллегорическим и дидактическим".¹ Поэтому в трех главах второй части книги, рассматривающей "мифологический аспект" романов Достоевского, он в данной связи разбирает только материал *Преступления и наказания*, *Идиота* и *Бесов*; анализу же социальной утопии в *Братьях Карамазовых* Иванов посвящает вторую главу третьей части, в которой речь идет о "теологическом аспекте" проблемы. Подход Иванова, однако, не нашел последователей; мало того, в последнее время его книга о Достоевском стала объектом серьезной критики (в докладе Р. Веллека *Работы Вячеслава Иванова о Достоевском*, прочитанном на симпозиуме в Мюнхене, о октябре 1981 г.).² В *Поэтике мифа* Е. Мелетинского появление европейского романа-мифа относится лишь к 20-м годам нашего века (начиная с творчества Джойса, Т.Манна, Кафки и Д.Г. Лоренса). В исследовании Э. Минц *О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов* указано, что символизм уже в конце 19 столетия "активно стремится создавать "тексты-мифы" ярко новаторского типа";³ среди самых ранних романов-мифов в русской литературе Минц выделяет *Мелкий бес* Ф. Сологуба и *Христос и Антихрист* Дм. Мережковского. Эта точка зрения стала господствующей, о чем свидетельствует статья *Литература и мифы*, написанная Ю. Лотманом, Э. Минц и Е. Мелетинским для второго тома энциклопедического издания *Мифы народов мира*.⁴ Правда, есть отдельные попытки разобраться в архаических схемах мифологического мышления Достоевского (например, В. Топорова), однако на более узком материале.⁵ Некоторое отношение к указанной проблематике

имеет также доклад Р. Матияшевича *Достоевский и древнегреческая трагическая культура*, прочитанный на симпозиуме в Копенгагене в 1977 году и оставившийся, к сожалению, до сих пор не опубликованным.⁶ Нам представляется, что вышеприведенный взгляд на зарождение романа-мифа нуждается в существенных поправках в сторону приобщения романов Достоевского и к его жанровым особенностям. В данной работе мы попытаемся с этой точки зрения проанализировать лишь роман *Братья Карамазовы*.

2. Согласно формулировке А. Лосева, *Братья Карамазовы* являются "в словах данной чудесной личностной истории", ⁷ смысл которой заключается в превращении хаоса в космос и создании новой, "высшей реальности". Подобно любому другому мифу, роман Достоевского одновременно и диахроничен (он повествует о событиях, происшедших в прошлом), и синхроничен (он толкует не только настоящее, но и будущее); вместе с тем его сюжет разворачивается и упорядочивается по синтагматической оси, тогда как "понимание" этого сюжета явно парадигматично. Последнему обстоятельству способствуют два фактора: *цельность сюжета*, достигаемая равнозначностью сплавленных в его рамках повторов, параллелей и оппозиций разного рода, при метонимическом характере соотношений целого и эпизодов и метафорическом характере значимых трансформаций, и его *общечеловеческое содержание*, предлагающее "вечные модели личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса".⁸ Повторяемость и инвариантность сюжетных ситуаций и ролей героев ведет в *Братьях Карамазовых* к утверждению идеи всечеловечности и всеединства (все ответственны перед всеми и во всем). Поэтому история семьи Карамазовых воспринимается и как история Скотопригоньевска, России, всего мира, а сам роман Достоевского оборачивается "мифом о мире".

Определение *Братьев Карамазовых* как романа-мифа обязано также наличием в них различных мифов и мифологем, различных реминисценций и цитаций (в том числе автореминисценций и автоцитаций), взаимосвязанных с тематикой повседневности и истории; в структуре романа они, однако, воспринимаются не как *чужой*, а как *свой*, *единый* текст-миф, независимо от их происхождения⁹ и способа преломления в романе (главным образом через романтическую традицию). Данная взаимопроницаемость и взаимосвязанность мифов и других источников, наблюдающаяся на глубинных уровнях структуры, является

своеобразным выражением стремления автора к художественному синтезу. В итоге, несмотря на явную гетерогенность литературно-мифологических источников, *Братья Карамазовы* выявляют "историю единой души", разрешающей "одну и ту же задачу", "сверхзадачу".¹⁰

Парадигматичностью романа-мифа обусловлена и его принципиальная незамкнутость, незаконченность, открытость повествования к эсхатологическим пророчествам. Поэтому *Братья Карамазовы*, при всей незавершенности отдельных сюжетных историй и даже "обещании" автора написать второй том романа, не нуждаются в его продолжении.¹¹ Соответствующие попытки А. Камю в пьесе *Праведники* и В. Тарсиса в романе *Мои Братья Карамазовы*, разумеется, не имеют ничего общего с "неомифологической" структурой произведения Достоевского.

3. В сюжетном плане *Братьев Карамазовых* Достоевским использованы два основных мифа - миф об отцеубийстве как первобытном грехе (и, следовательно, об общей вине сыновей перед отцом - прототипом бога) и миф о "божественном дитяти". Первый из названных мифов воссоздан в романе в синтагматической последовательности сюжета, второй же разворачивается парадигматически, переплетаясь с традиционными моментами "романа воспитания". Развитию первого мифа сопутствуют смежные мифы о вражде отца и сына (Федора и Дмитрия Карамазовых), о враждующих братьях (Дмитрия и Ивана), о братоубийце Каине (Иван), о разорении семейного гнезда; наряду с этим Федор Карамазов в романе выступает не только в роли мифического "первоотца", но и "козла отпущения", чем Достоевским задана для "неомифологического" мышления обязательная ироническая окраска сюжетных историй. Указанный мифологический сюжетный ход обоснован наличием в *Братьях Карамазовых* двух дополнительных мифологем - "проклятого золота" (история отношений Федора и Дмитрия Карамазовых, Карамазовых и Снегиревых; восприятие Великим инквизитором учения Христа; история Ракитина - Иуды и пр.) и "богоборчества" (Федора; Ивана, Смердякова, Великого инквизитора, черта), взаимосвязанного в свою очередь с мифологемами "ложных проповедников и учителей" (Иван, Великий инквизитор, Ракин и ранний Красоткин в роли "фарисеев") и "человека-бога" (идея Ивана из "Геологического переворота"). Наконец, в рамках развития мифа об отцеубийстве и примыкающих к нему мифов Достоевский в *Братьях Карамазовых* использовал и некоторые "второстепенные"

мифологеми различного происхождения - романтического (мифы об убежищах и ловушках - в разных эпизодах), карнавального (выявление мифологеми вакхического пиршества в сценах в монастыре и в Мокром), первобытного ("тайна" рождения Смердякова, отмеченного к тому же связью с умершим драконом - шестипалым сыном Григория Кутузова); в романе также обыгрывается концепция мифического чувства единства жизни в тотемизме (единение Федора, Дмитрия и Ивана с "насекомыми", "клопами", "тараканами", "фалангой", "тигром", "скотом" и т.п.).

Для определения *Братьев Карамазовых* как романа-мифа особое значение имеют вопросы соотносительности героев романа с сюжетом, организации пространства и времени, значимости логических и метафорических оппозиций. Поскольку разворачивание сюжета у Достоевского как правило нуждается в непредсказуемых, даже парадоксальных ходах, то и его герои должны быть подготовлены к этому: они тоже непредсказуемы, динамичны, способны к "сотрудничеству" с новыми трансформациями сюжета; не случайно в их событийных историях и в восприятии отдельных моментов жизни слова *вдруг* и *странно*, так же как и в *Преступлении и наказании*,¹² выполняют подчеркнутую сюжетообразующую функцию. Далее, герои эти - амбивалентны (противоположности уживаются в одном и том же герое) и, вместе с тем, обладают своими "двойниками" (Иван - Смердяков, Великий инквизитор - черт; Федор Карамазов и Снегирев - "шуты"; Иван и Варвара Снегирева - сторонники европоцентричной цивилизации и др.), что также является одной из существенных особенностей системы героев в романе-мифе. К сказанному следует добавить, что Достоевский, согласно "неомифологическим" тенденциям, отдает предпочтение символистической значимости героев перед их образной конкретностью,¹³ в круг ценностных критериев вводит не самих героев, а их поведение, причем акцент переносится с героя на определенную "архетипическую" ситуацию, исходящую из непроецессуального видения и выражения мира. В связи с этим в *Братьях Карамазовых* важную сюжетнообразующую роль играет принцип умножения точек зрения - в изложении биографий героев (Зосимы, Грушеньки, Дмитрия, Ивана, Смердякова, Ракитина и других), артикуляции ситуаций (история эпизода с Снегиревым; подготовка убийства Федора Карамазова; оценка "вины" Дмитрия) и прочем. Одновременно принцип множественности точек зрения получает в романе дополнительное подспорье - в наличии

приема ритуального повторения одних и тех же предположений, намеков, формулировок (относительно взаимосвязанности образов Ивана и Смердякова; девиз ассасинов; мысли о "всеобщей вине" и необходимости "всеединства в Христе" и т.д.), даже жестов.

Мифический характер модели мира в *Братьях Карамазовых*, в пределах которой чудесное и повседневное взаимопроникаемы, выявляется также в организации пространства и времени. Разные пространственные отрезки и временные срезы как бы сосуществуют (мир земных дел, мир мертвых и "миры иные"; эпоха Христа, Каны Галилейской, испанского 16 века и современности Карамазовых и др.), свободно переходят друг в друга, независимые от законов каузальности; по справедливому наблюдению В. Топорова, дискретность пространства и времени в романах Достоевского обуславливается противостоянием *профанного* и *сакрального*, причем решение сверхзадачи всегда происходит в *сакральном* центре пространства и в *сакральной* временной точке, то есть "на пороге" и на рубеже двух разных состояний.¹⁴ Протагонисты профанного пространства и времени (представители позитивизма, рационализма, западной цивилизации, науки, "реалисты", "нигилисты" и прочие, от Самсонова, Лягавого и Трифона Борисыча до Миусова, Ракитина, "доктора из Москвы", Перкотина и поляков), испытывающие на себе влияние "среды" и "мелочей жизни", выпадают из схемы мифологического действия; они исполнены неверия или ждут "ненастоящих чудес", сохраняя в памяти лишь мнимые ценности (*три дня* в жизни революционной Европы 1848 года в сознании Миусова), тогда как герои сакрального пространства и времени в той или иной степени принадлежат к "духовному братству", будучи склонными к интуитивным прозрениям, нуждаются в "настоящих чудесах" и в памяти сохраняют самое сокровенное: для них *три дня* перед убийством Федора Карамазова и *три дня* суда над Дмитрием являются сакральной временной точкой отсчета, недоступной профанному миру.

Общеизвестно, что статусом первоначальных мифологических символов обладают не мотивы, а отношения в виде элементарных семантических оппозиций.¹⁵ Странничество и двойничество героев Достоевского толкуется размытием границ между членами этих оппозиций — *домом* и *миром*, *жизнью* и *смертью*, *землей* и *небом*, *своим* и *чужим*, *добром* и *злом*, *близким* и *далеким*, *старшим* и *младшим*; с другой же стороны, они, эти оппозиции, также амбивалентны, как и сами идущие

и блуждающие герои. Так, например, "дом Карамазовых" явно не дом, однако его не в состоянии заменить другие пространственные точки (монастырь, кабак, Петербург, Европа), несмотря на то, что страдания героев достигают предела именно в доме (ситуации Федора Карамазова и Снегирева). В итоге, однако, раскрывается, что настоящий дом — *божий*, и что им оборачивается человеческое сердце, способное к откровению, к выходу на широкую дорогу вечности (в вещих снах Алеши и Дмитрия); этому космическому символу противопоставлены хаотические образы Европы — "дорогого кладбища" (в восприятии Ивана), скудость монастырской жизни и узость переулков, в котором навеки остался Ракитин. По этому же образцу получают развитие и оппозиции *жизни и смерти* (явление Христа; судьба матери Алеши и Илюши, "живых" в памяти любивших их, в противовес "мертвому" Ракитину и др.), *земли и неба* (настоящая христианская церковь покоится на идее земного пути Христа; контакт с сакрализованной землей способствует осуществлению связей с "мирами иными" в истории не только Алеши, но и Дмитрия; господство черта и толпы в небесах), *своего и чужого* (свое — "русское", однако и доктор Герценштубе, исполненный "мальчишеской" веры; европейзированные Иван и Миусов — *чужие*), *добра и зла* (любящий детей Иван оканчивается на поверку олицетворением зла, "злой" же Дмитрий способен к возрождению), *близкого и далекого* (осуществление теории Ивана о любви к "дальнему" на практике), *старшего и младшего* (младший брат Алеша оказывается "божественным дитятей", мнимый старший Иван терпит духовное поражение). В данном контексте особое значение приобретают дополнительные оппозиции *дня и ночи*, (Алеша; черт, Иван), *света и тьмы* (в легенде Ивана), *вещи снов и кошмаров, галлюцинаций* (Алеша, Дмитрий; Иван, Великий инквизитор), *востока и запада* (идея России и Европы), *памяти и забвения* (Алеша и "русские мальчики", Кутузов; Федор Карамазов, Иван, "забывший" о том, что является автором "Геологического переворота", и пр.), устанавливающие грани между миром "посвященных" и "непосвященных", миром, в котором доминирует метафора *вертепа-ясел*, и миром *проклятого золота*. Наконец, указанные оппозиции действуют и под знаком мифологической символики чисел в романе Достоевского, о чем уже писалось;¹⁶ отметим только, что ее стержнем является метафорическое противостояние *трех дней мук и страданий Христа* (и их воспроизведение в судьбах Алеши и Дмитрия) соответствующему

отрезку времени и жизни (и памяти) "непосвященных" героев.

4. Второй центральный миф, использованный Достоевским в *Братьях Карамазовых* - миф о "божественном дитяти" явно парадигматичен, поскольку его развитие имеет целью показать истинный смысл событий, происшедших в рамках сюжета и соотнесенных с трактовкой первого мифа. Его применение в романе стало возможным благодаря метафорической трансформации дома Федора Карамазова в место рождения Христа (двойное значение слова "вертеп"). История Алеши Карамазова соответствует универсализированной истории мифического "культурного героя" и "медиатора", представленной в виде единой цепи событий: рождение, уход из дому (в монастырь), ритуал инициации - "перехода из группы детей в группу взрослых мужчин",¹⁷ с обязательными для этого процесса приобретением сверхъестественной, магической силы ("внутреннее зрение"; сакрализированный контакт с землей) и испытательными поединками со злым началом (разговор с Иваном и восприятие смерти Зосимы, помешавшее герою "спасти" отца и братьев); очищенный через ритуал посвящения и возведенный в статус вождя, герой возвращается к земным делам, однако в преображенный дом и в "иную часть социума".¹⁸ Обряд инициации Алеши есть не что иное, как "второе рождение"; на этом пути *странствия*, которое всегда уподобляется *поиску*, герой должен одолеть своего "антагониста" (сцена спасения Ивана от черта) и в итоге восстановить "новое начало", то есть осуществить переход в сакральное пространство и время, в которых снимаются оппозиции *жизни и смерти, земли и неба, дома и мира*.

В истории Алеши Достоевским использован ряд традиционных для мифологического мышления мотивов - оппозиции *внутреннего видения и мнимого видения - знания* (характеристика Ивана), *веры-откровения и неверия слепоты* (ряд героев незапифанического плана во главе с старшей Хохлаковой), *нисхождения в царство мертвых* (сон Алеши в главе "Кана Галилейская"), *символ веры* (в последней главе романа); в результате перед Алешей-вождем раскрывается картина "конца социальных усилий, свободного человеческого общества",¹⁹ венчающая миф поисков, в пределах которой отрицается факт смерти и утверждается идея непрерывности и единства жизни. Таким образом, в концовке романа Алеша предстает в роли "настоящего учителя" наподобие Христа, его речь у камня напоминает "нагорную проповедь", а его "русские мальчишки", воспринявшие идею бессмертия, повторяют

путь апостолов Христа, царствие которого возобновляется в незамкнутой структуре романа-мифа. В плане жанровой специфики *Братья Карамазовы* в данном отношении являются своеобразным мифологическим моделированием "романа воспитания" со всеми отсюда вытекающими последствиями.

5. В *Братьях Карамазовых* главенствует циклическая концепция времени, то есть идея "вечного возвращения" одних и тех же ситуаций, ролей и задач героев, имеющая подспорье не только в пределах сюжета романа (трансформация вечного поединка Христа и дьявола в сходных историях Маркела, Зосимы, таинственного посетителя и Дмитрия), но и в контексте творчества Достоевского в целом. Это повторение событий в круговороте жизни, "двойничество" в пространстве и времени, "рифмы ситуаций" (термин В. Топорова),²⁰ восходят к пониманию "дурной бесконечности" истории (рассказ об "основателях Трои" и, опирающаяся на него трактовка истории Крассоткиным как "изучения ряда глупостей человеческих и только"), ее несостоятельности в процессе разрешения существеннейших коллизий общественной жизни. В сюжете *Братьев Карамазовых* налицо попытка преодолеть "дурную бесконечность" истории, вытеснить господство профанного времени и его необратимости; в роли носителей этой борьбы за обратимость времени и, в его сакральном аспекте, за возрождение истинной церкви Христовой как утраченного "золотого века" человечества выступают Алеша и его "русские мальчишки", обуянные пророческими и эсхатологическими видениями. Отменяя "дурную бесконечность" истории, их действия, однако, не означают отмены циклической концепции времени, а свидетельствуют о необходимости "благополучного" возвращения человечества к исконному состоянию единства жизни и смерти.

6. Мифологизм Достоевского в *Братьях Карамазовых* своеобразен. Во-первых, он отмечен интенсивной связью с психологизмом. В нем, во-вторых, сохранились следы синкретической соотнесенности с фольклорной традицией, причем границы между тем и другим пластом не всегда четко различимы. В-третьих, на мифологизме Достоевского лежит сильный отпечаток романтической иронии, являющейся, впрочем, "необходимым условием модернистского мифологизирования";²¹ ирония распространяется на всю структуру романа, лучшим же ее выражением служит глава, в которой начинается история искушения Алеши Иваном, довольно парадоксально названная: "Братья знакомятся". В-четвертых,

к мифотворчеству Достоевского вполне применима формулировка, данная Е. Мелетинским мифотворчеству Джойса: "Он как бы моделирует не мифологическую "систему", а ее метод, манеру, стиль мифотворческого мышления".²²

В данной связи особенно любопытна установка Достоевского на создание "авторских мифов", определяющая его восприятие современности и путей человечества. Установка эта весьма близка соловьевскому мифу о становлении мира в интерпретации З. Минц (изначальная мировая гармония; "неприятие" мира истории и цивилизации; эсхатологические чаяния и надежды на "новый век").²³ Третий член указанной тирады представлен идеей Зосимы о преображении христианского общества в "единую вселенскую и владычествующую церковь", а также авторской концепцией "русского социализма" как "всесветного единения во имя Христово". С этой целью Достоевским создан ряд новых мифологем или символов, тяготеющих стать мифологемами ("Бернар подлый", "космический топор", "большой камень" и др.). С другой стороны "миф о мире" в *Вратях Карамазовых* сопряжен с контекстом творчества Достоевского в полном его объеме, включая его биографию; весь этот мифотворческий комплекс выявляет новый миф - миф о Достоевском-родоначальнике новой литературы.²⁴ В этом отношении его творчество парадигматично для последующих поколений русских символистов и европейских модернистов, находясь у их истоков.

П р и м е ч а н и я

1. И. РОДНЯНСКАЯ, "Вяч Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском (Реферат)", в: *Достоевский. Материалы и исследования*, том 4, Ленинград 1980, 219.
2. R. WELLEK, "Vjatscheslav Ivanovs Schriften über Dostoevskij", in: *Dostoevskij und die Literatur*, Köln - Wien 1983, 264-274.
3. З. МИНЦ, "О некоторых мифологических текстах в творчестве русских символистов", в: *Творчество А.А.Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III*, Тарту 1979, 76.
4. См. *Мифы народов мира. Энциклопедия*, т. 2, Москва 1982, 58-65.

5. В.ТОПОРОВ, "Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления ("Преступление и наказание")", в: *Проблемы поэтики и истории литературы (Сборник статей)*, Саранск 1973, 91-109.
6. Отметим здесь, что в прошлом предпринимались неосознанные попытки причислить творчество Достоевского к образцам мифологического творчества, оставшиеся единичными (ср., например, рецензию А.ПЛАТОНОВА "Но одна душа у человека" на инсценировку *Идиота* в воронежском театре Губвоенкома, опубликованную в *Воронежской коммуне* от 17 июля 1920 г. переопубликовано в: *Литературное обозрение*, 9, 1981, 103-104).
7. А.ЛЮСЕВ, *Диалектика мифа*, Москва 1930, 237.
8. Ю.ЛОТМАН, З.МИНЦ, Е.МЕЛЕТинский, *Указ. соч.*, 62.
9. Указанные мифы в основном подобраны из христианских и народно-мифологических источников, а также из апокрифических и нехристианских текстов (например, девиз ассасинов: "Все позволено").
10. В.ТОПОРОВ, *Указ. соч.*, 93, 91.
11. Более подробно об этом см. в нашей работе "Браха Карамазови - умјетничко завјешта e Фјодора Достојевског", в: *Ф. Достојевски, Браха Карамазови*, Сарајево, 1982, 7-9.
12. В.ТОПОРОВ, *Указ. соч.*, 95-96.
13. Отметим случай, когда символическая значимость героя и его образная конкретность "совпадают"; имеется в виду сцена узнавания Алексея в Иване сродства с чертом.
14. В.ТОПОРОВ, *Указ. соч.*, 92.
15. Е.МЕЛЕТинский, *Поэтика мифа*, Москва 1976, 230.
16. См. В.ВЕТЛОВСКАЯ, "Символика чисел в 'Братьях Карамазовых'", в: *Древнерусская литература и русская культура XVIII - XX вв., Труды Отдела древнерусской литературы*, том 26, Ленинград 1971, 139-150; М.ЈОВАНОВИЋ, *Указ. соч.*, 38-42 и др..
17. Е.МЕЛЕТинский, *Указ. соч.*, 226.
18. Там же. - Напомним, что парадигматическая история данного героя предусматривает также обрисовки сцен его брака и смерти. О браке Алексея с Лизой Хохлаковой есть соответствующие сведения в версии "продолжения" романа, принадлежащей Н.Гофман. О его же смерти существует "свидетельство" в дневнике А.Суворина.
19. Е.МЕЛЕТинский, *Указ. соч.*, 110.
20. В.ТОПОРОВ, *Указ. соч.*, 104.
21. Е.МЕЛЕТинский, *Указ. соч.* 316.
22. Там же, 326.
23. З.МИНЦ, *Указ. соч.*, 86.
24. Это почувствовал уже К.Случевский, назвавший творческую фигуру Достоевского "богатырской" и таким образом выделивший ее среди всех других русских писателей 19 века (К.СЛУЧЕВСКИЙ, *Достоевский. Очерк жизни и деятельности*, СПб. 1889, 3-4).