

Дербенёва Л.В.

МИФ И АРХАИЧЕСКАЯ СОСТАВНАЯ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «Братья Карамазовы»

Практика литературоведческого анализа свидетельствует, что значения, заключенные в художественном произведении, в силу многозначности, допускают одновременно несколько толкований. Эта многозначность объясняется, с одной стороны тем, что множественность интерпретаций – результат субъективного выбора исследовательской позиции, с другой – существование независимого от субъективного восприятия объективно данное свойство литературного материала. Очевидно, субъективное прочтение возникает в результате включения текста в чужеродное смысловое поле, т.е. в контекст, который устанавливается самим интерпретатором.

Внутренний мир произведения соотносится с «явным» и «скрытым» смыслом высказывания, с подтекстом, и связанным с ним контекстом, биографическим и социальным, с той воплощенной в словесном творчестве смысловой средой, которая сложилась к моменту возникновения данного текста.

Предметом нашего исследования является архаическая составная романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», которую мы рассматриваем в связи с образом Федора Павловича Карамазова.

Общеизвестно, что художник, исходя из реалий собственного жизненного опыта, своей социальной практики, создает произведение, являющиеся показателем его виденья мира и понимания закономерностей этого мира.

Художественному мышлению Ф.М. Достоевского чуждо непосредственное обращение к мифу с использованием мифологических сюжетов и героев. Главное же – писателю чужда позиция мифологизирующего субъекта, буквально верящего в мифологическую достоверность происходящих событий. Однако в романах Достоевского зачастую в ткань совершенно обыденных, бытовых отношений вплетается ирреальный мотив или возникают архаические образы-символы, которые принимаются читателем как психологически реальные.

Общеизвестно, что «Братья Карамазовы» -- характернейший образец пространственного видения мира Достоевского, основной категорией которого является сосуществование и взаимодействие, а не становление» [1, с.47–50]. Принцип сосуществования в романе формирует напряженные отношения между героями еще до разворачивания сюжета: главные герои противопоставлены не только поступками, идеями, но самой своей сущностью, человеческой природой. «Мир Достоевского глубоко персоналистичен» [1, 11]. Каждый герой-персонаж «идеологически авторитетен и самостоятелен», каждый является «автором собственной идеологической концепции» [1, с.5]. Все они обладают характерами, которые не в силах изменить. Эти образы-характеры являются своеобразными «постоянными величинами». Их можно сравнить с персонажами известной пьесы Л. Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора», в которой исследуется роль «маски» в поведении индивидуума. «Персонажи» носят свою драму внутри себя. Они ни при каких обстоятельствах не могут сменить свою роль, являющейся их природной сущностью. В этом заключается их главное онтологическое отличие от актеров, существ иной природы, легко меняющих маски, поскольку свободная смена ролей – их профессия.

У Достоевского те же «персонажи»: свободная игра способами поведения для них невозможна. Тип, характер героя -- «маска постоянных свойств» (О.М. Фрейдберг). «Каждая метафорическая маска стабильна в своем семантическом значении...» [6, с.220–221]. Противостояние характеров, «лиц», как и противостояние Лица и Мира, по Достоевскому, – конфликт непримиримый.

Согласно концепции личности Достоевского, личность, соприкасаясь с жизнью, выявляет только те качества, которые изначально присутствуют в природе данного человека. Такой характер невозможно изменить, перестроить, ибо для этого «надо ведь ни более и ни менее как переменить в человеке его физиологическое мировосприятие, физиологическую, закрепленную привычкой непрерывность его жизни! А это очень больно и очень трудно!» [5, с.264]. Поэтому, если время и обстоятельства окончательно вынуждают к такой перестройке, конкретная «неподходящая» личность гибнет, освобождая место для «подходящей» личности по известному мифологическому мотиву.

В этой связи чрезвычайно интересен образ Федора Павловича Карамазова «шута коренного, с рождения». Маска («персона» в терминологии Юнга) актера-шута приросла к нему и стала его сущностью.

Исследования фольклора и литературы древности, проведенное О.М. Фрейдберг, доказали, что образ шута является одним из древнейших в литературе, генезис которого уходит в архаическую древность. Это был своеобразный образ двойника, персонифицировавший определенную стадию смерти (символическая смерть представлялась в виде глупости, безумия, сна, одиночества или отчуждения). Жизнь в мифологии нередко была представлена в форме смерти. Чтобы жизнь продолжалась необходимы изменения.

Идея необходимости смерти для рождения нового, нового человека в первую очередь – тезис чрезвычайно важный в концепции личности Достоевского, который был убежден, что «живая жизнь» -- это естественный и длительный процесс смены поколений. «В один миг» (т.е. при жизни) натуру, «живую душу», которая «ретроградна», не переделаешь. Согласно Достоевскому, развитие человечества должно происходить не в «один миг», а путем естественной смены поколений, непременным условием рождения нового является смерть старого.

Типичный мифологический мотив: смерть – начало обновленной жизни запечатлен и в Апокалипсисе, важнейшей книге в последние годы жизни писателя. Этот мотив явно звучит и в других произведениях Достоевского. Если в «Мертвом Доме» и «Преступлении и наказании» он метафорически переосмыслен в

плане нравственной регенерации (указаниями на мифологические, точнее – библейские, источники «Преступления и наказания») являются упоминаемые в разговоре Порфирия Петровича с Раскольниковым Новый Иерусалим и воскресение Лазаря). То в «Бесах» и «Братьях Карамазовых» эта идея фигурирует в буквальном смысле: речь идет о практическом приложении «принципа всеобщего разрушения для добрых окончательных целей» [3, с.77].

При описанной концепции личности системное соположение типов, помимо чисто эвристической ценности, приобретает философский характер. Существование типов, как и само «пространственное видение мира», выражают общие представления писателя об истории, времени и человеке в потоке времени. Поэтому изучение типологии и системного соотношения персонажей в «Братьях Карамазовых» носит не локальный и формально-классификаторский характер. Оно выявляет существенные черты философской картины мира Достоевского. Человеческая цельность оказывается расколотой, а люди – это «монады», обладатели отдельных частей этой цельности, жизнь которых протекает в ситуации «предустановленной дисгармонии», устроенной едва ли не самим Богом (ср. со словами Девушкина: «...всякое состояние определено Всевышнем на долю человеческую») и вызывающей иногда бунт. Динамика жизни состоит в неуклонном движении к целостному типу личности, путь к которому вымощен отмирающими «монадами».

В «Братьях Карамазовы» соположены четыре различных типа-«монады»: Федор Павлович Карамазов и три его сына. Этой системой персонажей Достоевский нарушил традицию двучленных противопоставлений (типа Гамлет – Дон-Кихот у Тургенева) и впервые создал двойную дихотомию, выделившую четыре типа личности (личности-«монады») и поведения. Центральные образы романа образуют именно систему: семантика каждого образа не автономна, а выводится из соположения всех четырех образов и зависит от принципов разделения (основной дихотомии).

Упорядоченные дойной дихотомией, образы расположены как компоненты иерархической структуры, носящей агнографические черты, что связано с активным ценностным отношением автора к различным персонажам.

На позитивный («небесный») полюс иерархии (архетипический символ – верх/низ, небо/земля) помещен Алеша Карамазов – «новый», «перспективный» человек. На негативный («земной») – Федор Павлович, отец, смерть которого, по известному мифологическому архетипу, дает жизнь роду, обещает принести «много плода».

В качестве психологического, а возможно, даже «национального типа» (определение Ф.М. Достоевского), этот «отец семейства» выступает как выражение «всеобщей бестолчности», как воплощение принципа распада – это «пшеничное зерно», оставленное в земле. В символическо-идеологическом плане романа Федор Павлович является источником того «взрыва», который движет трагедию в «Братьях Карамазовых».

Таким образом, тема «профанации» (термин М.М. Бахтина) оказывается подобно гордости Едипа, вплетенной в общую структуру произведения.

Как известно. М.М. Бахтин выделяет «профанацию» как важную карнавальную категорию: «...профанация – карнавальное кощунство, целая система карнавальных снижений и приземлений, карнавальные непристойности, связанные с производительной силой земли и тела, карнавальные пародии на священные тексты и изречения <...> игра символами высшей власти и т.п.» [1, с. 209, 212].

В трагическом мире Карамазовых «профанация» приводит к катастрофе. «Оживает» карнавальная метафора. В шутовском образе Федора Павловича мы узнаем четко выраженный карнавальный тип, но такой, который играет в реальной жизненной драме. В его трагической судьбе заново разыгрывается, по определению М.М. Бахтина, «ведущее карнавальное действие» – «шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля <...> В основе обрядового действия увенчания и развенчания короля лежит самое ядро карнавального мироощущения – *пафос смен и перемен, смерти и обновления*» (курсив М.М. Бахтина – Л.Д.) [1, с.210]. Пафос смерти и обновления – центральная, всеобъемлющая тема «Братьев Карамазовых», на что указывает эпиграф к роману: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода» (Евангелие от Иоанна, гл. XII, ст.24)

Актерство, шутство “земного” Федора Павловича своеобразно.

Момент игры присутствует в любом поведении человека. «Ожидание окружающих и собственные представления личности об этих ожиданиях «дают» на личность, заставляя ее – осознанно или неосознанно – учитывать их в своем поведении» [4, с.172].

Однако это естественное свойство человеческой личности приобретает у старика-Карамазова болезненную форму. «Именно мне все так и кажется, когда я к людям вхожу, -- говорит он старцу Засиме, -- что я подлее всех и что меня все за шута принимают, так вот «давай же я и в самом деле сыграю шута, не боюсь ваших мнений, потому что все вы до единого подлее меня!»! Вот потому я и шут, от стыда шут, ...от стыда. От мнительности одной и буяню. Ведь если б я только был уверен, когда вхожу, что все меня за милейшего и умнейшего человека сейчас же примут, -- господи! Какой бы я тогда был добрый человек» [3, с.41].

Тип Федора Павловича, наверное, наиболее распространенный в творчестве Достоевского и наиболее изученный в литературоведении. Однако, на наш взгляд, образ конкретного Федора Павловича отесняется на второй план героями-идеологами и персонажами, имеющими двойников. Между тем, этот образ чрезвычайно важен, ибо старший Карамазов демонстрирует стадию предельного усложнения механизма «самосознания», процесса усвоения и «переработки» «чужих мнений» и «ожиданий» окружающих. Ф.М. Достоевский увидел в данном типе опасное заразительное зло. «Безудерж», «стихийные инстинкты» стариком-Карамазовом не пережиты, а шутовски симитированы, сыграны. «Игра» для него не сложна, ибо

отвечает внутреннему содержанию героя.

Актерство, шутовство -- поведение вполне типичное для персонажей Достоевского. Для Аркадия Долгорукого, Ползункова, Девушкина или Голядкина, игра – не просто манерное актерство или позирование, а способ выживания, требующий мимикрирования. Неслучайно герои Достоевского данного типа постоянно видят себя в зеркале (в буквальном или переносном смысле). «Девушкин видит в зеркале то, что изображал Гоголь, описывая наружность и вицмундир Акакия Акакиевича, но что сам Акакий Акакиевич не видел и не осознавал; функцию зеркала выполняет и постоянная мучительная рефлексия героев над своей наружностью, а для Голядкина – его двойник» [1, с.64]. Зеркалом проверяется соответствие своего облика, производимого впечатления тому, что желаемо, ожидаемо окружающими.

Человек из подполья – переходной тип на пути к типу Федора Павловича. Как отмечал М.М. Бахтин: «подпольный» человек «более всего думает о том, что о нем думают и могут думать другие, он стремится забежать вперед каждому чужому сознанию, каждой чужой мысли о нем, каждой точке зрения на него <...> смотрится как бы во все зеркала чужих сознаний, знает все возможные преломления в них своего образа...» [1, с.70]. Предвосхищая чужие мнения, человек из подполья еще «боится, как бы другой не подумал, что он боится его мнения».

Старик Карамазов уже не боится чужих мнений («Не боюсь ваших мнений»), он знает, что о нем думают, презирает мнение окружающих и поступает себе во вред. Это поведение «с напряженнейшей установкой на другого, без которого герой не может обойтись, но которого он не принимает» [1, с.421].

Шутовство Федора Павловича Карамазова не «стихийно инстинктивно», а по-актерски мастерски сыграно. Он играет перед зеркалом общественного мнения, в котором заранее явлен идеальный абрис предполагаемой роли (шута). Сфабрикованная им личина безупречно функциональна. Выстроенность поведения, поступков, учитывающих чужие мнения, осложняется «нетипичностью» поведения. Это приводит к парадоксальному сочетанию: учета чужого мнения и, одновременно, протеста против него. Наслаждение от «последней степени приниженности», от собственного ничтожества – это чувство актера, талантливо исполняющего трудную роль, и, одновременно, со стороны наблюдающего собственные объективированные переживания. Не случайно такой персонаж «входит» и «выходит» (по-брехтовски) из роли. Происходит своеобразное раздвоение «персоны»-актера: вживание в роль с непосредственными переживаниями и самоанализом.

Федор Павлович относится к таким людям, которые даже в «минуты, когда они до того зарисуются, что уже воистину дрожат и плачут от волнения, способны в это самое мгновение (или секунду только спустя)... сами шепнуть себе: «Ведь ты лжешь, старый бесстыдник, ведь ты актер и теперь, несмотря на весь твой «святой» гнев и «святую» минуту гнева» [3, с.68]

Очевидно, что герой, способный собственные глубокие чувства и переживания превратить в объект собственных же наблюдений, не в состоянии по-настоящему любить, ненавидеть или бояться. Поэтому и вести себя может по собственному произволу.

В конечном итоге, «персонаж» оказывается актером, который не только не выражает свою внутреннюю сущность, но скрывает ее и искажает. Это не защитная маска шута, а агрессивная гримаса, предназначенная для эпатажа, оскорбления, унижения.

И преступление Федора Павловича, и наказание, которому он подвергается, достойны по христианским представлениям категоричного осуждения, но они должны были бы уступить место любви и самопожертвованию. Однако в драматургическом плане Достоевский осмысляет судьбу Федора Павловича, следуя логике древнегреческой трагедии, и суровым нравственным принципам Ветхого завета: люди, попирающие нравственность и совершающие физические насилия, навлекают на себя возмездие, которое часто в свою очередь порождает новое насилие. Федор Павлович и жертва, и палач. Он сам творит свою судьбу своими грязными речами и низкими поступками. В плане развития драматического действия Достоевского интересует неуклонное движение от преступления к наказанию, трагический ритм приближения Федора Павловича к катастрофе. Достоевский запечатлел тот трудноуловимый диалектический момент в судьбе человека, когда количество переходит в качество, когда человек, преступая все границы, подобно Агамемнону в «Ористее», делает роковой шаг на «пурпуровый ковер» и гибнет.

В главе «За коньячком», в которой разворачивается шекспировская по глубине и исполнению сцена, таким является момент, когда Федор Павлович окончательно распоясавшись, теряет последнюю нравственную опору. Последствия этого момента обнаруживаются в следующей главе – «Сладострастники», где Достоевский определяет истинную развязку романа.

Тема Федора Павловича – это тема «профанации», тема нравственного и эстетического безобразия, отсутствия внутренних сдерживающих норм.

Источники и литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963.
2. Достоевский Ф.М. Полн. Собр. соч. в тридцати томах. – Л., 1972 – 1982. – Т.10.
3. Достоевский Ф.М. Полн. Собр. соч. в тридцати томах. – Л., 1972 – 1982. – Т.14.
4. Кон И.С. Люди и роли // Новый мир. – 1970. – № 12.
5. Ухтомский А.А. Письма // Новый мир. – 1973. – № 1.
6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: «Лабиринт», 1997.