

В. В. БОРИСОВА

ЭМБЛЕМАТИЧЕСКИЙ СТРОЙ РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Постановка такой темы связана с осмыслением особенностей визуальной поэтики Достоевского. Прежде всего имеется в виду такая принципиальная черта художественного зрения и мышления писателя, как его способность выхватывать из потока действительности идеологически значимые факты и оформлять их как поучительные «картинки», «указания» в духе эмблематической традиции, т. е. способность эмблематизировать визуальные образы. Через них автор «Дневника писателя» наглядно, зримо, предметно представлял важные для себя идеи, публицистически однозначно их толкуя.

Визуальный и одновременно идеологический механизм восприятия мира Достоевским отчетливо проявляется и в его романах, по справедливому мнению А. Б. Криницына, особенно ярко и полно в «Идиоте». ¹ Большое значение в нем имеет видение князя Мышкина, перерастающее в видение:

Он имел одно виденье,
Непостижное уму, —
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему (8, 209).

Об этом виденье и виденье Мышкина и пойдет речь. Начнем с того, что виденье князя специфично, активно, избирательно. Это выясняется в самом начале романа из разговора Мышкина с Епанчиными. Аделаида — художница, тем не менее она признается: «взглянуть не умею» (8, 50). Генеральша простодушно реагирует: «Как это взглянуть не умею? Есть глаза и гляди» (там же). Но и она понимает, что можно глядеть по-разному, например, как князь Мышкин, потому и просит: «Расскажите-ка, как вы сами-то глядели, князь».

— Вот это лучше будет, — прибавила Аделаида. — Князь ведь *за границей выучился глядеть*» (там же; курсив мой. — В. Б.).

¹ Криницын А. Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. М., 2001. С. 170.

Действительно, Мышкин обладает способностью «умозрения» в буквальном смысле. Его мышление визуально в том психологическом плане, что способно продуцировать, порождать новые образы, новые визуальные формы, которые несут огромную смысловую нагрузку, делают значение видимым: визуальное выступает как репрезентация вербального, незримое превращается в зримое. Это принцип эмблематического мышления.

Предлагая Аделаиде живописный сюжет, князь подчеркивает, выделяет в нем главное: «Крест и голова (под ножом. — В. Б.) — вот картина» (8, 56). Он сам ее неоднократно толкует, заключая картину в вербальную рамку, как бы создавая эмблему. Надпись к ней может быть: «за минуту до смерти» (8, 55), подпись имеет мистический смысл: «*всё знает*» (8, 56). Слова эти выделены курсивом, повторены дважды, но и они бессильны передать самое главное. Слово здесь уступает место живописи: «...я поглядел на его лицо и всё понял... Впрочем, ведь как это рассказать!» (8, 55). «Лучше бы нарисовать», — восклицает князь, вспоминая в очередной раз лицо приговоренного к смерти.

А. Б. Криницын, комментируя эту картину, заметил: «Видно, что князь хочет здесь передать как бы в свернутом, концентрированном и потому *зримом* виде и судьбу преступника, и свои долгие размышления о смерти».² Но картина гораздо репрезентативнее, она выступает как главная иллюстрация к роману. Более того, она сюжетно и семантически реализуется в нем, обнаруживая уже визуальные возможности автора.

Рассмотрим два функциональных проявления этой картины. В первом случае передаются и переживаются заграничные впечатления от нее. Князь живописно рассказывает о смертной казни лакею в приемной Епанчиных, называя гильотину «широким ножом» и подчеркивая: «Вот я уж месяц назад это видел, а до сих пор у меня как перед глазами. *Раз пять* снилось» (8, 20; курсив мой. — В. Б.). Затем в салоне Епанчиных Мышкин повторяет рассказ, предваряя его другой историей приговоренного к смерти и упоминанием о картине, виденной недавно в Базеле, которая очень его «поразила» (8, 55). Имеется в виду картина Ганса Фриза (1450—1520) «Усекновение главы Иоанна Крестителя» (1514), изображающая лицо Иоанна в тот момент, когда над ним уже занесен меч (9, 433). Впечатление от одной базельской картины дополняется другой: в доме Рогожина висит большая картина с изображением Спасителя, «только что снятого со креста» (8, 181). «Князь мельком взглянул на нее, как бы что-то припоминая (...) Ему было очень тяжело (...) это копия с Ганса Гольбейна, — сказал князь, успев разглядеть картину. (...) Я эту картину за границей видел и забыть не могу» (8, 181). Потом ее комментирует

² Там же. С. 177.

Ипполит в своей исповеди «приговоренного к смерти», подчеркивая, что «это лицо человека, *только что* снятого со креста» (8, 339). Он, как бы подхватывая обещание князя рассказать о базельской картине, повторяет его слова и о муках душевных перед смертью, и о страдании, которое помнит, знает уже отлетевшая голова (8, 56), и о том, что «от этой картины у иного еще вера может пропасть!» (8, 182). Ипполит, психологически и нравственно актуализируя картину, толкует ее, прежде всего для себя, эмблематически, видит в ней наглядное выражение закона смерти, который не победил даже Христос.

Во втором случае эмблема трижды «оживает», динамизируется в визуальном восприятии Мышкина, приехавшего в Россию. Первый раз на темной лестнице князь видит над собою лицо Рогожина, заносившего на него блеснувший нож. Конечно, и Рогожин видит его лицо, может быть, за пять секунд до удара, остановленного криком: «Парфен, не верю!..» (8, 195).

Второе лицо — Настасья Филипповны. Когда князь видит перед собой отчаянное, безумное лицо, от которого у него «пронзено навсегда сердце» (8, 475), «убитое искаженное лицо Настасьи Филипповны», с *посиневшими* губами (деталь с картины Гольбейна), он, «утешая и уговаривая ее, как ребенка, гладит и нежно водит руками по ее голове и щекам» (там же).

И наконец, функционально эта сцена почти дословно повторяется в эпилоге: «князь <...> тихо дотрагивался до <...> головы (Рогожина. — В. Б.), до его волос, гладил их и гладил его щеки... больше он ничего не мог сделать!» (8, 506).

Перед нами сюжетно и психологически развернутая эмблема. Она сформировалась, застыла в психологической реальности князя, т. е. в той области его сознания, которую он переживает так же, как видимые события. В его сознании она кристаллизовалась, свернулась наподобие пружины, чтобы в определенных условиях снова ожить, развернуться в романном сюжете. Через эмблему этот сюжет опредмечивается точно так же, как и психологический опыт князя, мотивирующий его действия. Они еще не совершены, а программа действий уже заложена, существует в сознании Мышкина. Вот почему, по совершенно точному замечанию Р. Г. Назирова, «роман насыщен эстетической инициативой героя».³ Ее источник и причина — в заграничных впечатлениях князя.

Три визуальных знака, конструирующие эмблематическую картину, — лицо, крупным планом выступающее «в последний раз», нож и крест, — определяют логику поведения Мышкина. С точки зрения психологии визуального восприятия и семиотики они высту-

³ Назиров Р. Г. Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики. М.; Тверь, 2000. С. 55.

пают как мотив и предмет деятельности, которые можно сравнить с силой, толкающей текущую воду, а психическую реальность — с руслом реки, успевающим прокладываться перед бегущей рекой. Задолго до сюжетной актуализации визуальные и семантические отношения между отмеченными тремя знаками задают, направляют развитие событий.

Таким образом, в разбираемой эмблеме свернут основной сюжет романа. В него вовлечены князь Мышкин, Рогожин, Настасья Филипповна, Ипполит как герои, оказавшиеся в фабульной ситуации приговоренного к смерти. Роман начинается с рассказа о нем. Мотивы, связанные с ним, сквозные, объединяющие героев, так что все произведение Достоевского выглядит как гениальная парафраза повести В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти».

«Впечатленье» от смертной казни, от лица приговоренного за минуту до смерти или «*только что* снятого со креста» (8, 339) — самое сильное, самое главное в психическом и нравственном опыте князя. Он, как и люди, окружавшие умершего Христа, унес «в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута» (там же). «Важна неотступность, устойчивость (ее) присутствия в сознании героя и (ее) исключительное значение в его жизни».⁴

Яркий тому пример — покушение Рогожина на Мышкина. «История покушения изображена через развитие и становление в сознании князя одного страшного видения — глаз Рогожина», — пишет А. Б. Криницын.⁵ Но еще большую роль в развитии сюжета, инициированного Мышкиным, играет нож. О нем первым упоминает Мышкин, говоря о Настасье Филипповне: разве «она сознательно в воду или под нож идет» (8, 179), повторяет эту фразу дважды, как бы формулируя мысль Рогожина, который «с горькою усмешкой прослушал (...) горячие слова князя. Убеждение его, казалось, было уже непоколебимо поставлено» (там же). И вслед за князем он тоже дважды говорит про нож, ожидаемый Настасьей Филипповной.

Визуальный образ тут же наглядно опредмечивается: Парфен вырывает «из рук князя ножик, который тот взял со стола, подле книги, и положил его опять на прежнее место» (8, 180).

Но «князь в рассеянности опять было захватил в руки со стола тот же ножик, и опять Рогожин его вынул у него из рук и бросил на стол. Это был довольно простой формы ножик, с оленьим черенком, нескладной, с лезвием вершка в три с половиной, соответственной ширины. Видя, что князь обращает особенное внимание на то, что у него два раза вырывают из рук этот нож, Рогожин с злобною досадой схватил его, заложил в книгу и швырнул книгу на другой стол.

⁴ Криницын А. Б. О специфике визуального мира у Достоевского. С. 184.

⁵ Там же. С. 193.

— Ты листы, что ли, им разрезаешь? — спросил князь, но как-то рассеянно, всё еще как бы под давлением сильной задумчивости.

— Да, листы...

— Это ведь садовый нож?

— Да, садовый. Разве садовым нельзя разрезать листы?

— Да он... совсем новый.

— Ну что ж, что новый? Разве я не могу сейчас купить новый нож? — в каком-то исступлении вскричал наконец Рогожин, раздражавшийся с каждым словом. Князь вздрогнул и пристально поглядел на Рогожина» (8, 180—181).

После этой сцены, сделавшей героев психологическими заложниками ножа, они меняются крестами и подходят под благословение матушки Рогожина. Она «три раза набожно перекрестила князя» (8, 185).

Так нож и крест соединяют героев, выступая знаками их судьбы. Оба они сознают трагическую предопределенность своего участия в мистическом сюжете, однако сопротивляясь уготованной им роли, Рогожин — как герой, Мышкин — и как автор.⁶ Показательна реакция Рогожина: «Я хоть и взял твой крест, а за часы не зарежу! — невнятно пробормотал он, как-то странно вдруг засмеявшись» (там же). Тем более, «все знает» князь Мышкин, тоже пытаясь прогнать «внезапную идею», связанную с ножом Рогожина, от себя, но заблокированная мысль, вытесняясь из сознания, реализуется в снах и видениях.

Перед покушением, например, Мышкин не вполне себя сознает, движется как во сне, «смущенный и задумчивый» (8, 186), все время как бы что-то припоминая. «Ему вдруг пришлось сознательно поймать себя на одном занятии, уже давно продолжавшемся, но которого он всё не замечал до самой этой минуты: вот уже несколько часов (...) он нет-нет и вдруг начинал как был искать чего-то кругом себя. И забудет, даже надолго, на полчаса, и вдруг опять оглянется с беспокойством и ищет кругом» (8, 186—187), остановившись, наконец, перед лавкой, в которой был выставлен нож, заключавший «в себе такой сильный для него интерес» (8, 187).

Отчаянная попытка отменить действие своей «творящей мысли»⁷ кончается для князя психической катастрофой. Ему остается только, после того как нож Рогожина опустился и на Настасью Филипповну, спросить: «Чем ты ее? Ножом? Тем самым? — Тем самым» (8, 505). Тот самый нож — это знак предопределенности, актуализирующийся в ситуации, соответствующей психической реальности героев, и прежде всего — князя Мышкина.

Вернемся к тому, что она сформировалась под влиянием главной картины «Лицо и крест», которая Мышкину «раз пять» снилась. Рас-

⁶ См.: Назиров Р. Г. Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского. С. 55.

⁷ Там же.

пятье снилось! Визуально «крест и лицо», выделенные крупным планом в словесном изображении князя, воспринимаются как эмблема распятия Христа. Фигуративно Мышкин так воспринимает каждого человека в ситуации приговоренного к смерти: «Об этой муке и об этом ужасе и Христос говорил» (8, 21). Имеется в виду евангельская сцена в Гефсиманском саду: «Тогда говорит им Иисус: душа моя скорбит смертельно. (...) И, отойдя немного, пал на лице свое, молился и говорил: „отче мой! если возможно, да минует меня чаша сия; впрочем, не как я хочу, но как ты”» (Мф. 26: 38, 39; а также ст. 37, 42, 44). Евангелие от Луки дополняет этот эпизод: «И, находясь в борении, прилежнее молился, и был пот его, как капли крови, падающие на землю» (Лк. 22: 44).⁸

В этом контексте эмблематическая картина Мышкина моделирует ситуацию, понятную каждому христианину: мука Христова длится, пока мир стоит.

Е. А. Трофимов, «развенчивая» образ князя, пишет: «Князь документирует казнь (...) не замечая чудесного присутствия Бога в судьбе приговоренного».⁹ Как раз наоборот! В визуальном восприятии князя герои романа — «приговоренные», они на «кресте», как Христос; под «ножом», как Иоанн Креститель. Мышкин бесконечно им сострадает и страдает: «больше он ничего не может сделать!». Как замечает Е. А. Трофимов: «Мышкин прикован к картинам смерти. Кажется, что внешний мир и есть сплошная казнь, от которой он „глаз оторвать не может”».¹⁰ Так для него сохраняется визуальная дистанция по отношению к эмблеме, хотя структурно у него сложные отношения с ней: он видит ее извне (как зритель) и изнутри (как герой). В данной эмблематической ситуации он совмещает в себе и Христа, принимающего «крестную муку», и бессильного зрителя христианской трагедии, сострадающего муке Христовой.

⁸ См.: 9, 430.

⁹ Трофимов Е. А. Образ Мышкина в первой части романа «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. С. 242.

¹⁰ Там же. С. 242.