

УДК 82.09

Е.С. Савенкова

**ЗАПАДНИЧЕСКИЕ ИДЕИ В РУССКОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ
ДИСКУРСЕ И ИХ ПЕРСОНИФИКАЦИИ В РОМАНЕ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»**

Нижегородский государственный технический университет им. Р.Е. Алексеева

Волнующие Ф.М. Достоевского социально-философские темы нередко реализуются в его художественном творчестве с помощью персонификаций религиозно-нравственных идей в системе образов. Герои романа «Идиот» исследуются как носители определенной идеологии, что отражается в создаваемых или репродуцируемых ими словесных текстах.

На примере анализа текстов, создаваемых Аглаей Епанчиной и Ипполитом Терентьевым, а также анализа их поступков, судьбы в целом, показаны механизмы обнаружения авторской позиции, как правило, выраженной косвенно, по отношению к католицизму и атеизму – западническим идеям в современном писателю русском обществе, об опасности которых постоянно размышлял Ф.М. Достоевский. Выводы писателя сохраняют актуальность в современном социально-философском знании. Анализ образов героев проводится как в контексте романа «Идиот», так и в широком контексте русской литературы второй половины XIX в.

Ключевые слова: православие, католицизм, атеизм, нигилизм, роман «Идиот», Достоевский.

Как известно, в социологии Макса Вебера выделяются так называемые идеальные типы. Эти типы прослеживаются как в реальной жизни, так в литературных произведениях. В русской классической литературе наиболее ярко идеальные типы представлены в романах Ф.М. Достоевского. Так, в романе «Идиот» Ф.М. Достоевский поставил перед собой задачу изобразить «положительно прекрасного человека». Однако рядом с образом князя Мышкина, проповедующего и исповедующего русскую православную веру, писатель представляет читателям персонажей, чье сознание европеизировано, тем самым они идеологически противопоставляются главному герою. Цель данной статьи – рассмотреть, как воплощаются западнические идеи в образах героев романа, и дать вариант современного прочтения романа в свете социокультурных проблем начала XXI в., прежде всего, в свете проблемы духовно-нравственного развития российского общества.

События романа «Идиот» разворачиваются в Петербурге 60-х годов XIX в. Это время идейного брожения, утраты молодым поколением нравственного стержня, опоры на многовековую духовную традицию, время безверия и протеста, бездуховного и подчас бессмысленного. Почему князь Мышкин, несущий людям свет истинной веры, не способен никого спасти? Способны ли его услышать окружающие? Обратимся к некоторым образам романа.

Аглаю Епанчину, невесту князя, в полной мере можно назвать «западным» персонажем, так как в ее характере превалирует рассудочное начало, не свойственное русскому менталитету. Аглая страстна, как и Настасья Филипповна, но ее страсть головная: героиня так и не может примириться с мыслью, что избрала в женихи дурачка, «уродика». Кажется, что в героине постоянно борются между собой желание быть нежной («домашней», душевной) и эмансипированное стремление к независимости. Как известно, обе героини «Идиота» получают из уст различных персонажей романа определение «фантастических» и «невозможных». По-нашему мнению, данный эпитет указывает на то, что Достоевский создавал главные женские образы по принципу гротеска и оксюморона. Как следствие, образ Аглаи построен автором на отказе героини от духовных принципов православия, отсутствии твердого нравственного стержня.

В «Идиоте» связь между героиней и религиозными мотивами прослеживается не так явно, лишь в финальных строках романа. Думается, следует оспорить мнение М.М. Бахтина

о том, что «рассуждения о католицизме введено в роман внешне и не имеет никакой связи с основной его темой... проблема эта дана здесь фрагментарно» [1, с. 278]. Неожиданный поворот в судьбе Аглаи, воспринимаемый читателем подобно «pointe» в новелле (страстная влюбленность и замужество с графом-эмигрантом, защитником Польши, исступленное уверование в католицизм), глубоко мотивирован духовно-нравственной атмосферой произведения. Истоки такой развязки мы находим еще в середине романа, в начале второй части.

Если речь князя о католицизме на светском вечере у Епанчиных может рассматриваться как неудачная попытка нравственного диалога между Мышкиным и его невестой [2], то декламация стихотворения и предварительная лекция о «рыцаре бедном» в определенной мере мотивируют этот «провал общения». Аглая в этой сцене тоже «беседует» с князем, раскрывая перед ним нелепость слепой веры во внешнюю красоту: «он ее выбрал и поверил ее «чистой красоте», а затем уже преклонился пред нею навеки; в том-то и заслуга, что если б она потом хоть воровкой была, то он все-таки должен был ей верить и за ее чистую красоту копыя ломать» [3, с. 207]. Думается, в приведенном отрывке звучит авторская ирония по отношению к Мышкину. Аглая «деромантизирует» мотив совершенства физической красоты тем, что считает его причиной трагической судьбы лирического героя, умершего безумным. Поэтому писатель доверяет Аглае «смоделировать» на основе пушкинской баллады судьбу князя. Однако не следует полностью сводить «лекцию» героини к позиции автора.

Судя по черновикам к роману, Достоевский планировал изобразить «положительно прекрасного человека», опираясь на художественные образы зарубежной литературы (Пиквик, Жан Вальжан, Дон-Кихот). Именно Аглая «обнаруживает» связь между ними и центральным героем «Идиота»: закладывая записку от Мышкина в роман Сервантеса, она поражается мысли о сходстве характеров литературного героя и своего странного знакомого. В сознании героини образ Мышкина сливается с образом Дон-Кихота, однако для автора эти образы не тождественны. Принципиальное различие в характере веры князя Мышкина и Дон-Кихота справедливо отмечает Н.Н. Арсентьева: первый уповает на силу сострадания, второй – на меч, воплощая в себе «идеал католического Христа». «В сознании героев, – пишет исследовательница, – традиционная христианская вера преобразуется в национальные разновидности религиозного идеализма» [4, с. 74]. Достоевский показывает, как католическая концепция мира, доминирующая в сознании Епанчиной, определяет ее отношение к идеалу красоты.

Аглая, подобно Настасье Филипповне, воображает в лице Мышкина божество или хотя бы божьего посланника, но в особом свете – почти как иностранца, выходца из Швейцарии, запредельного, но интересного для мира. Сознание Аглаи европеизировано, и Мышкина она видит сквозь призму западной культурной традиции. Для героини князь – одновременно и «рыцарь бедный» крестовых походов, и Дон-Кихот Ламанчский: «Рыцарь бедный» — тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический. Я сначала не понимала и смеялась, а теперь люблю «рыцаря бедного», а главное, уважаю его подвиги» [3, с. 207]. Несмотря на то, что Епанчина упоминает вовсе не «князя Христа», а всего лишь «рыцаря», на наш взгляд, нам представляется возможным в контексте данной сцены провести аналогию между этими понятиями как определениями «идеала».

Пушкинский текст воспроизведен в романе с сокращениями, и это определяет специфику его бытования в «Идиоте», ибо историки литературы отмечают, что, по всей вероятности, Достоевский мог знать все стихотворение целиком [5, с. 403]. Сопоставление усеченного варианта с полным дает интересные результаты, так как «отрывок без начала и конца», который, по выражению князя Щ., читается на лебедевской даче, отражает позицию героини, а точка зрения автора скрыта в опущенных строках баллады.

Аглая отвечает матери, что «в стихах этих прямо изображен человек, способный иметь идеал», однако там «не сказано, в чем, собственно, состоял идеал» [3, с. 207]. Действительно, в том отрывке, который декламирует героиня, отсутствует катрены (третий и седьмой), посвященные образу «Марии девы» и любви к ней «паладина». Опуская названные

катрены, Достоевский позволяет Аглае очень вольно интерпретировать образ возлюбленной рыцаря («образ чистой красоты») в духе куртуазной средневековой поэзии. Мы видим, что мировоззрение Епанчиной, если так можно выразиться, секуляризировано: божественное начало в нем подчинено светской эстетике. Ее идеал, «князь Христос» – рыцарь прекрасной дамы («тот же Дон-Кихот»), – является воплощением католического мировоззрения, с его культом Мадонны. Существование тонкой грани между образами Мадонны и Богоматери отмечает Г. Померанц: «Богоматерь не противостоит Содому, она просто вне всего этого мира, где есть Содом. А Мадонна достаточно перекликается с культом дамы. Она не вне светской культуры, не вне отношений мужчины и женщины, а как бы на земном небе» [6, с. 178].

Не случайно, «князь долго в чрезвычайном смущении мучился одним неразрешимым для него вопросом: как можно было соединить такое истинное, прекрасное чувство с такою явною и злобною насмешкой?» [3, с. 209] Думается, что эта «насмешка» стала отражением странного (оксюморонного) сочетания веры и безверия в сознании Аглаи. Таким образом, Достоевский с помощью приема «многозрения» демонстрирует нравственную несостоятельность западных идей.

Писателю важно показать, что в католической традиции утрачивается патриархальность, культ Отца (вероятно, в связи с возвышением статуса Богоматери, которое началось в Европе еще в средние века), а значит, это происходит и в современном европеизированном обществе (не случайно Лебедев придумывает неологизм: «римская папа»). С образом Аглаи Достоевский связывает подобную потерю: в ее «мифологии» верховное божество всегда женское (Дама сердца «рыцаря бедного», Дульсинея Дон-Кихота), недостижимый для мужчины идеал. Достоевский показывает героиню как человека, который отвергает Бога как Учителя, как *высшую* силу над ней. Писатель «объясняет» противоречивые желания героини тем, что она хочет, с одной стороны, найти в Мышкине наставника («Вы все-таки будете меня руководить, потому что я вас выбрала» [3, с. 358]), а с другой, насмехается над ним («Я заметила, что вы ужасно не образованны...» [3, с. 430]). Достоевский, проецируя этико-эстетический идеал Аглаи на образ князя, демонстрирует заблуждение героини, связанное с «европеизацией» ее мировоззрения.

Однако стихотворение, декламируемое Епанчиной, и художественно, и идейно основывается скорее на отечественной, нежели на западной традиции. Пушкинская легенда апокрифична с точки зрения сюжета: тема стихотворения – жизнь праведника и его путь к смерти. Строй ее поэтического языка отнюдь не европеизированный, своей неторопливостью и напевностью близкий к стилизации под «русскую старину» (слог былин и духовных стихов). Финал стихотворения может быть прочитан как мораль, в которой осуждается слепая вера паладина: «Как безумец умер он».

Следует отметить, что для самой чтицы стихотворение наполняется сакральным смыслом, присущим молитве: «В этой важности можно было видеть теперь только безграничность и, пожалуй, даже наивность ее уважения к тому, что она взяла на себя передать. Глаза ее блистали, и легкая, едва заметная судорога вдохновения и восторга раза два прошла по ее прекрасному лицу» [3, с. 210]. Для автора романа Аглая в этом эпизоде предстает как духовная чтица, подобно избранным – слепым старцам, что пели духовные стихи. По традиции, это были люди, не способные к физическому труду. В романе же в роли «избранной», несущей духовную (пушкинскую) культуру другим героям, изображается аристократичная девушка, живущая в праздности и лишь желающая когда-нибудь сбежать из дома и «трудиться».

Итак, образ Аглаи в романе становится символом западной культуры. Героиня искаженно воспринимает Мышкина как божество в духе европейских религиозных тенденций и при этом пытается утвердить себя как божество («идол»). Достоевский раскрывает свою мысль с помощью различных сюжетных ситуаций: приема предварения, мысленного полемического диалога как «провала коммуникации», многозрения, «неожиданной» развязки в судьбе героини в духе «pointe» новелл, декламации и нестандартной интерпретации класси-

ческого стихотворения. Сцена декламации пушкинских стихов может рассматриваться как часть надсюжетного философского диалога героини с Мышкиным о романтическом каноне красоты. Баллада Пушкина, представленная в романе в усеченном варианте, выполняет задачу травестийного снижения жанра духовных стихов, и с помощью этого приема автор подспудно проводит мысль о несостоятельности мировоззренческих установок Аглаи: она не «укорена» ни в православии, ни в католицизме, что и приводит героиню к попытке самоутвердиться как божество.

Другим способом развенчания западных идей, которыми «заражена» интеллигенция в современной Достоевскому России, является образ Ипполита Терентьева. Его концепция мира представлена в рукописи «Мое необходимое объяснение». Это литературный текст, который представляет собой и по содержанию, и функционально интерпретацию жанра публицистической исповеди – жанра изначально неадекватного своей внутренней сущности, так как исповедь по своей природе интимна. Рассмотрим, каким образом это «произведение в произведении» вписывается в контекст романа.

Первое появление героя в романе предвещает «эксцентричную» ситуацию чтения рукописи. Большое значение имеет факт первого появления героя в романе: он появляется в окружении молодых «отрицателей», и это создает у читателя ощущение, что умирающий «исповедует» атеизм. Но это не совсем так. В «необходимом объяснении» герой категорически отзывается о материалистическом «бесчувствии» студента Кислородова, который «с видимым удовольствием» диагностирует его скорую смерть, а в конце чтения даже заявляет, что допускает «вечную жизнь» и «высшую силу». Данное утверждение, казалось бы, должно свидетельствовать о сочувственном отношении персонажа к религии. Однако Ипполит верит в Бога, но не верит Богу: если нигилизм предлагает человечеству «голую правду», то «христианам» свойственно смирение, оборачивающееся ханжеским умилением перед таинством смерти. Как справедливо замечает Г. Ермилова, в вере Ипполита происходит «структурная деформация» [7, с. 73], характерная для подрастающего поколения того времени. К герою можно отнести слова самого Достоевского: «кажда красоты и идеала и в то же время 40% неверие в него, или вера, но нет любви к нему» [5, с. 167]). Получается, что религиозное сознание Ипполита трагически расколото, что находит воплощение в ряде философских символов, в частности в образе дерева из апокалиптических «источников жизни».

Достоевский вводит образ Ипполита в контекст современной ему русского романа 50–60-х годов XIX в. Это, прежде всего, «Отцы и дети» И.С. Тургенева и «Война и мир» Л.Н. Толстого. Исповедь умирающего не случайно начинается и заканчивается упоминанием «павловских деревьев»: приписываемая Терентьевым князю Мышкину фраза о том, что «легче умирать между людьми и деревьями» [3, с. 321], безусловно, отсылает читателя к метаморфозе, произошедшей с Базаровым: герой Тургенева, поначалу считавший всех людей одинаковыми, подобно деревьям, постепенно приходит к обратному мнению. Перед смертью Евгений вспоминает лес, который становится для него символом качественно новых, одухотворенных отношений между людьми. По сути, подобную же идею обновления жизненных установок отражает в романе-эпопее «Война и мир» образ дуба, увиденного князем Андреем по дороге в рязанские имения его сына. Может быть, поэтому после первого появления Ипполита на романной «сцене» (в деле с «сыном Павлищева») автор предоставляет Аделаиде Епанчиной и князю Щ. возможность рассказать о «чудесном старом дереве, развесистом, с длинными, искривленными сучьями, все в молодой зелени, с дуплом и трещиной» [3, с. 252], увиденном ими в саду. Это описание – нечто вроде монтажа двух впечатлений Болконского от встреченного дерева.

В романе Достоевского образ дерева функционирует иначе, чем у И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого, хотя так же отражает внутреннее состояние героя. В отличие от Базарова и Болконского, обреченных на смерть и готовых мудро принять свою гибель, Терентьев не способен прийти к гармонии с самим собой и с миром.

«Источники жизни», таким образом, заглушаются «источниками смерти», которые мы

рассмотрим далее. Согласно рукописи, умирающий восемнадцатилетний юноша, глядя на гольбейновского «Мертвого Христа», воспринимает мир как торжество «огромного, неумолимого и немом зверя или ... в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо...» [3, с. 339]. Откуда возникает такое неожиданное на первый взгляд сопоставление зверя и машины, удивляющее самого рассказчика? По мнению Д. Мартинсен два «немых» образа возникают у героя из-за невозможности адекватной коммуникации с людьми: «животный и механический образы усиливают страх Ипполита, потому что оба невосприимчивы к единому оружию, которым он может защищаться, – к речи» [8, с. 429]. Так же важно отметить отсутствие в образах зверя и машины развитого разума и способности к состраданию, то есть сферы духа и души. «Громадная машина новейшего устройства», раздробляющая и поглощающая человека, – это символ современной персонажу цивилизации, технического прогресса, который прочитывается как метафора развивающегося капиталистического общества, основанного на фабричном и мануфактурном производстве, обесценивающим труд рабочих, а более широко как метафора бездуховности. Очевидно, что писатель опирается здесь на концепцию «человека-машины», изложенную в одноименной книге французского просветителя Ж. О. де Ламетри. Эта философия применима к тем персонажам Достоевского, которые представляют собой тип «дельцов-практиков, смахивающих на деловых людей западного образца (Лужин, Епанчин, Тоцкий, Фердыщенко)» [9, с. 332]. Однако, на наш взгляд, «заражен» этой мыслью и Ипполит, оправдывающий, по словам Коли, ростовщичество и провозглашающий в своей исповеди культ Ротшильда. Его нигилизм – следствие «женевских идей», в которых прагматизм ведет к духовному оскудению. Поэтому едва лишь намеченная в «Идиоте» идея умирающего о совершении «безнаказанных» убийств вызревает в «Бесах» в логику обоснования преступлений Петром Верховенским.

Рассматривая сложную парадигму образа «громадной машины», нельзя не обратить внимание на многозначность образа «немом зверя». Он символизирует в исповеди представление о «темной, наглой и бессмысленно-вечной силе» природы. Очевидную связь между первым текстом о «скорлупчатом гаде» и последним – о «немом звере» отмечает С. Сальвестрони: «то, что юноша видит в картине Гольбейна с мучительным отвращением, – это действие того самого отвратительного существа, пытавшегося во сне разорвать его». Заметим, что это положение не учитывает временных инверсий в рукописи Ипполита: именно сон – следствие увиденной полторы недели назад копии «Мертвого Христа», и в нем впечатление от картины переосмысливается. Поэтому, на наш взгляд, между этими образами существует не прямая, а ассоциативная связь.

На первый взгляд, воплощением «мирового Зла» в сновидении юноши оказывается «скорлупчатый гад», похожий на скорпиона или тарантула. Исследователи отмечают, что описанное персонажем чудовище имеет прямое отношение к апокалипсическим стихам: «вышла саранча на землю, и дана была ей власть, какую имеют земные скорпионы» (Ап. 9, 8-10) [10, с. 74]. Помимо библейских аллюзий, очевидна связь этого образа с концептом «сладострастного насекомого»: «ядовитая гадина» в сознании Ипполита – разновидность паука, «символ осатаневшей самости», «олицетворение жестокой и темной природы, пожирающей порожденных ею детей, – то есть жестокое сладострастие» [11, с. 64].

Однако во сне Ипполита появляется и другой зверь, который вступает с чудовищем в противоборство, – умершая собака Норма, «огромный тернёф, черный и лохматый» [3, с. 324]. Ее миссия в кошмаре героя – убийство «гадины», которое парадоксальным образом напоминает действие «раздробляющей и поглощающей» машины: «Вдруг она медленно оскалила свои страшные зубы, открыла всю свою огромную красную пасть, приоровилась, изловчилась, решила и вдруг схватила гада зубами. Должно быть, гад сильно рванулся, чтобы выскользнуть, так что Норма еще раз поймала его, уже на лету, и два раза всю пастью вобрала его в себя, все на лету, точно глотая. Скорлупа затрещала на ее зубах...» [3, с. 324].

Описание собаки, ее страшной пасти и зубов, словно идет в разрез с ее ролью защитника человека и Добра.

В интерпретации образа собаки большую роль играет биографический контекст: писатель был достаточно равнодушен к собакам (и животным вообще). Как отмечают исследователи, сон Ипполита – «единственный случай, когда Достоевский изобразил собаку действительно другом человека», и объясняет это тем, что прототипом Нормы послужила собака князя В.Ф. Одоевского Тернев, которую писатель не раз видел в гостях [12, с. 150]. Думается, что это «исключение» на самом деле имеет особый подтекст. Как мы помним, Норма, пытаясь уничтожить гада, отравляется его ядом, и в каком-то смысле, становится причастна «мировому Злу» [13, с. 681]. По-видимому, в этой сцене представлен своеобразный вариант художественного воплощения одной из основных тем Достоевского – исследование «превращения змеборца в змея», то есть рождения зла в жестокой борьбе за свое добро [6, с. 254].

Образ собаки во сне Ипполита получает особое значение в контексте старообрядческой традиции. Так, протопоп Аввакум считал одним из воплощений антихриста бешеную собаку, которая «огнем дышет, изо рта, из ушей и из ноздрей пламя смрадное исходит» [14, с. 423]. Интересно, что «собачий мотив» в «Идиоте» связан с образом Рогожина: из рассказа героя о бегстве в Псков узнаем, что там его пьяного «собаки обгрызли» [3, с. 13]; а Лебедев признается, что Парфен его «в Москве травил, по всей улице, борзою сухой» [3, с. 166]. В бреду юноши образ тарантула и привидение Рогожина наслаиваются друг на друга. Можно предположить, что во сне Ипполита Парфен является ему в образе умершего черного тернёфа, соединяя в себе функции избавителя и мстителя. Через сновидение Достоевский показывает, насколько губителен атеизм, разрушающий веру в вечную неизблемость морально-нравственных идеалов.

Существующее в достоевковедении мнение о том, что образы зверя и машины возникают у Ипполита именно на сознательном уровне, в отличие от образов тарантула и привидения, выражающих его подсознательное [8, с. 429], представляется нам не вполне корректным. Разделение образов на «сознательные» и «бессознательные» не проясняет функции сна в структуре образа героя и его значения для романа в целом. Дело в том, что «огромный неумолимый зверь» и «громкая машина новейшего устройства» могут быть рассмотрены как два различных описания одного и того же предмета – поезда. Хотя сам Терентьев об этом не догадывается, для читателя оно очевидно. Метафорическое уподобление поезда или паровоза огромному (огнедышащему) зверю традиционно для русской литературы XIX в. (яркий пример, на наш взгляд, – реплики Феклуши в пьесе Н.А. Островского «Гроза»). Таким образом, в рукописи персонажа подспудно обыгрывается мотив железной дороги, заданный в «диссертации» Лебедева. Вспомним, что именно Ипполит вызывает Лукьяна Тимофеевича на откровение, задавая вопросы: «Что значат «источники жизни» в Апокалипсисе? Вы слышали о «звезде Полюнь, князь?» [5, с. 309] Нетрадиционное толкование Лебедевым апокалипсического образа («сети железных дорог, распространившихся по Европе» [5, с. 309]) находит неожиданный отклик в фантазиях Ипполита, и это совпадение выступает в романе как авторский прием-доказательство правомерности рассуждений обоих персонажей.

Упомянув зверя и машину, ставя их в один ряд, Ипполит будто прослеживает исторический путь человечества: от звериного состояния первобытных людей до будущего воцарения машин. Отсюда ужас и недоумение героя по поводу бессмысленности тяжелейших страданий Христа на Голгофе: трагедия не столько в «некрасивости» смерти, сколько в ненарушимости заведенного раз и навсегда мирового порядка, который уничтожает самое лучшее в жизни. Интересно, что во сне и в бреду Ипполит воспринимает Рогожина своим антагонистом – как «человека-зверя», но сам оказывается «человеком-машиной», пытаясь убить самого себя. Ведь когда он говорит про «великое и бесценное существо – такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее» [3, с. 339], имея в виду Иисуса, он говорит о душе вообще, в том числе и о себе.

Исторический мотив развития человечества в концепции человека-зверя и человека-

машины получает в исповеди Ипполита логическое завершение в образе Наполеона. Обращаем внимание, этот образ вписан в роман как лейтмотив «католического всеподчинения» мира [15, с. 336]. Мотивы европейских религиозных конфессий, прослеженные нами в образе Аглаи, получают здесь логическое завершение, ибо, по словам самого Мышкина, «атеизм от них вышел, из самого римского католичества» [3, с. 451]. Не случайно, М. Бахтин называет Ипполита «озлобленным протестантом» [1, с. 278].

Образ французского императора впервые возникает в исповеди Ипполита. Великий полководец для юноши является идеальной личностью, воспринимается им как «земной бог». Трагедия юноши, ожидающего скорой смерти, и Наполеона, заключенного на острове, сближаются Достоевским: Меерова стена (в значении тюрьма) ассоциируется с островом Святой Елены; письменная исповедь героя – с мемуарами бывшего императора. Обоих ожидает трагедия забвения.

Бахмутов сравнивает Терентьева с Наполеоном, когда тот просит бывшего школьного врага о помощи: «Как Наполеон обратился к Англии!» [3, с. 334]. Как известно, речь идет о финале военной карьеры Бонапарта, о его вынужденных переговорах с противником. В этой ситуации Наполеон предстает романтическим героем-одиночкой, поверженным гением, поэтому во фразе Бахмутова передано искреннее восхищение им. В данном эпизоде задается положительная оценка знаменитого завоевателя, которую в романе будут разделять потом все персонажи, затрагивающие тему Наполеона. Заметим, что в скрытом виде наполеоновский мотив пронизывает весь текст «Необходимого объяснения» Ипполита. Вне прямого упоминания имя Бонапарта оказывается символом великого человека, «слагаемого» из двух образцов для подражания: миллионера Ротшильда, сумевшего заработать «горы золотых импералов и наполеондоров», и первооткрывателя Нового Света Колумба, дело жизни которого заключалось в «беспрерывном и вечном «открывании» [3, с. 327]. Наконец, рассуждение героя по поводу важности «единичного добра» завершается мыслью об «участии, которое человек может «иметь в будущем разрешении судеб человечества» [3, с. 336]. В ней, безусловно, звучит отголосок мечты о славе и могуществе французского императора.

Эта идея в преломлении нигилистически настроенного молодого поколения оборачивается желанием Ипполита «четверть часа в окошко с народом разговаривать, чтобы «все за ним пошли» [3, с. 245]. «Мое необходимое объяснение» по сути своей не исповедь, а проповедь, требующая определенной аудитории. Она принципиально публична. Из нее мы узнаем, что Ипполит хочет быть учителем (не религиозного знания, а атеизма), но ведь именно «учителем» он называет Христа на гольбейновской картине. Получается, что Ипполит кощунственно отождествляет себя, приговоренного к гибели, с мертвым Христом.

Важным оказывается то, что князь Мышкин в сознании юноши также приближен к божеству. Ипполит признается, что лишь ради Льва Николаевича приезжает в Павловск, любит и ненавидит его, называет то «Человеком», то «иезуитской, паточной душонкой». Собственно, таково же отношение юноши и к самому Христу. Отрицание в божьем сыне человеческой слабости, «смирения» приводит его к искажению веры, близкому, по мнению Г. Ермиловой, к «гностическому манихейству» [7, с. 70]. Заметим, что между Мышкиным и Ипполитом существует важное сходство – не врожденные, а приобретенные качества характера, обусловленные тяжелой неизлечимой болезнью; восприятие себя в мире как «выкидыша». Именно такой трагичный взгляд на собственное существование и порождает в обоих активное желание преобразовать действительность. Не случайно князь заявляет в романе, что социализм мог родиться именно в России. Но пути создания новой реальности у обоих принципиально отличны, что порождает в умирающем юноше зависть и вражду по отношению к князю.

Как отмечалось ранее, исповедь Ипполита необычна с жанровой точки зрения. Помимо отказа от интимности, мы наблюдаем в ней и отказ от собственно исповедальности, самобичевания. Герою руководит не смиренное желание открыть тайны и муки души другим людям, но гордыня, тщеславие. В центре внимания Терентьева его скорая смерть, ею он лю-

буется и, по сути, дает читателям назидательные советы о том, как следует жить и умирать. Образ автора не «ничтожен и неразумен», но пафосен: себя он представляет и как «мученика» (умирающего, но не сдающегося смерти), и как «учителя». Можно предположить, что Достоевский, создавая «встроенный» текст, опирается на жанровые постулаты так называемого мартирия – разновидности агиографии, описывающей мученическую смерть подвижника во имя веры, житие мученика, причем переиначивает основные принципы этого жанра. Сохраняя традиционную канву сюжета (обстоятельства смерти) и цели мартирия – назидательность и занимательность, объяснение христианских реликвий (в исповеди Ипполита этому служит обращение к апокалипсическим образам и картине Гольбейна), Достоевский полностью изменяет образ автора и объект повествования. Так, в этом мартирии образ святого мученика замещается антигуманным образом Наполеона; образ Бога (Христа) – образом Мышкина, «паточной душонки»; деревья – библейские символы жизни – воплощаются в виде прозаических саженцев в кадках, образы смерти – машина и зверь – появляются лишь в галлюцинациях героя. Мы наблюдаем своеобразное «снижение» жанра. Получается «ложный мартирий» – авторская иллюстрация философских заблуждений Ипполита, ведущих от нигилизма к идее богоборчества: князь предстает перед героем хриstopодобным существом, «учителем», с которым умирающий юноша готов вступить в «конкурентную» борьбу.

Выводы

Аглая и Ипполит – молодые люди из разных слоев общества, но оба отказываются от основ православия в пользу «враждебных» ему, с точки зрения писателя, конфессий (католицизма или нигилизма). Достоевский на примере текстов, создаваемых или интерпретируемых этими персонажами, доказывает несостоятельность их идей и показывает трагизм положения Мышкина как проповедника возрождения истинно православной веры в России: в одиночку противостоять нравственно заблудшему обществу – задача непосильная для человека.

Проблема, которую исследует автор «Идиота», сохраняет свою актуальность и в наши дни: увлекаясь западными идеями и конфессиями, русское общество теряет духовную основу – многовековую православную традицию, благодаря которой Россия шла по своему собственному, уникальному пути развития.

Библиографический список

1. **Бахтин, М.М.** Записки лекций по истории русской литературы / М.М. Бахтин // Собр. соч. в 2 т. – М., 2000. Т. 2.
2. **Буянова, Е.Г.** Романы Достоевского / Е.Г. Буянова. – М., 2002. – 104 с.
3. Достоевский, Ф.М. Идиот / Ф.М. Достоевский // Собр. соч. в 30 т. – Л.: Наука, 1972. Т. 8. – 512 с.
4. **Арсентьева, Н.Н.** Проблема национального идеала в творчестве Сервантеса и Достоевского / Н.Н. Арсентьева // Достоевский и национальная культура. – Челябинск, 1996. Вып. 2. С. 65–87.
5. **Достоевский, Ф.М.** Идиот / Ф.М. Достоевский // Собр. соч. в 30 т. – Л.: Наука, 1972. Т. 9. – 528 с.
6. **Померанц, Г.С.** Открытость бездне. Встречи с Достоевским / Г.С. Померанц. – М., 1990. – 384 с.
7. **Ермилова, Г.Г.** Восстановление падшего слова, или о филологичности романа «Идиот» / Г.Г. Ермилова // Достоевский и мировая культура. 1999. № 12. С. 73.
8. **Мартинсен, Д.А.** Повествования о самообослблении: литературные самоубийства в творчестве Достоевского / Д.А. Мартинсен // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сб. ст.; под ред. Т.А. Касаткиной. – М., 2001. – С. 425-434.
9. **Бачинин, В.А.** Достоевский: метафизика преступления (художественная феноменология русского постмодерна) / В.А. Бачинин. – СПб. : Изд-во. С.-Петербург. ун-та, 2001. – 412 с.
10. **Сальвестрони, С.** Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского / С. Сальвестрони. – СПб., 2001. – 186 с.

11. **Касаткина, Т.А.** Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / Т.А. Касаткина // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сб. ст.; под ред. Т.А. Касаткиной. – М., 2001. – С. 60–99.
12. **Левина, Л.А.** Два князя (Владимир Федорович Одоевский как прототип Льва Николаевича Мышкина) / Л.А. Левина // Достоевский. Материалы и исследования. – СПб., 1997. Т.14. С. 343–468.
13. **Касаткина, Т.А.** Комментарии к роману «Идиот» / Т.А. Касаткина // Достоевский Ф.М // Собр. Соч. в 9 т.; под ред. Касаткиной Т.А. – М., 2003. С. 594–688.
14. Сочинения Аввакума // Памятники литературы Древней Руси: XVII век. Книга вторая; сост. и общая ред. Л. Дмитриева, Д. Лихачева. – М., 1989. С. 351- 454.
15. **Кирпотин, В.Я.** Мир Достоевского / В.Я. Кирпотин. – М., 1983. – 472 с.

*Дата поступления
в редакцию 29.01.2011*

E.S. Savenkova

**WESTERN-IDEAS IN RUSSIAN SOCIOCULTURAL
DISCOURSE AND IT'S PERSONIFICATION IN THE
DOSTOEVSKY'S NOVEL "IDIOT"**

Exciting Dostoyevsky socio-philosophical themes are often realized in his artistic creativity with personifications of religious and moral ideas in the system images. Characters of the novel "Idiot" investigated as carriers of a particular ideology that is reflected in newly created or reproducible of verbal texts. An analysis of texts produced by Aglaia Yepanchin and Hippolytus Terent'ev, as well as analysis of their actions, the fate of the whole, the author shows the detection mechanisms position, usually expressed indirectly, in relation to Catholicism and atheism Western-ideas in contemporary Russian society writer the danger is constantly thinking Fyodor Dostoyevsky. The conclusions of the writer are still valid in today's socio-philosophical knowledge. Analysis of the images is carried out as heroes in the context of the novel "The Idiot", and in the broader context of Russian literature of the second half of XIX century.

Key words: Orthodoxy, Catholicism, atheism, nihilism, the novel «The Idiot», Dostoyevsky.