

УДК 882
ББК 83

Г.Л. Черюкина

**«ЖИЗНЬ ЕСТЬ РАЙ...»:
МАРКЕЛ И ИППОЛИТ
(К ВОПРОСУ
О ТИПОЛОГИЧЕСКОМ
ДИАПАЗОНЕ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
АНТРОПОЛОГИИ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО)**

Материалы предлагаемой статьи являются частью научного исследования творчества Ф.М. Достоевского как опыта художественной антропологии. В статье выявляются, раскрываются и дополняются внутритекстовые связи в произведениях писателя с точки зрения их генезиса и типологии, что выводит на более глубокое понимание самых значимых концептов в его творчестве в целом и позволяет определить основные аксиологические доминанты, послужившие идейной основой религиозно-этических представлений художника о мире и человеке.

Ключевые слова: *рай, тип, герой-идеолог, жизнь, смерть, смех, самоубийство.*

Черюкина Гузель Леонидовна – канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы факультета филологии и журналистики Южного федерального университета
Тел.: 8-918-519-03-55
E-mail: kirli@rsu.ru

Одной из краеугольных для Достоевского и его героев стала проблема *рая* как концептуально значимая составляющая в религиозно-философской системе взглядов на жизнь и человека. Концепция человека, вызревающая в сознании писателя в течение сложного личностного и творческого пути, обусловила и формирование основных этических представлений Достоевского, которое в позднем творчестве вылилось в стройную художественную систему, отразившую картину мира в целом.

Бинарность человеческой природы, ее эсхатологическая сущность задает вектор внутреннего движения самых ярких персонажей Достоевского. Антиномии, обуславливающие противоречивость поступков героев, составляют основу мотивной структуры произведений Достоевского, определяющей, в свою очередь, динамику сюжета и насыщенность повествования. Процессы распада и разрушения неминуемо ведут к осознанию необходимости противостояния им, и это осознание становится залогом будущего возвращения героев к «живой жизни», обретению душевной гармонии и света.

Многие герои Достоевского отличаются обостренным чувством несправедливости и социальной дисгармонии. Человеческое страдание является лейтмотивом всего повествования. Образ забиваемой лошади во сне Раскольникова становится символом земного страдания и соединяется со страдальческим образом Катерины Ивановны, выкрикивающей перед смертью: «Уездили клячу!. Надорвала-а-сь!»

[Достоевский, т. 6, с. 334]. Невозможность изменить жизнь и водворить рай на земле становятся дополнительными источниками мучений этой женщины. Раскольников, в отличие от Катерины Ивановны, не верит в земной рай. Он идеолог, осознавший невозможность мировой гармонии ни сейчас, ни в будущем. Вместе с тем Раскольников страстно любит жизнь. Сама идея возмездия и установления справедливости терпит поражение, и это вынуждает героя искать правильный путь.

В романе «Идиот», в котором все действие сосредоточено, по сути, вокруг фигуры князя Мышкина, продолжается полемика о возможности обретения «земного рая». В разговоре с главным героем князь Щ. так оценивает его миротворческую деятельность: «Рай на земле нелегко достается; а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай – вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу.» [Достоевский, т. 8, с. 282].

Возможность земного рая грезится многим героям Достоевского, и в этом отчасти выражаются самые сокровенные мечты самого писателя (подробнее см.: [Черюкина, 1997]). Однако, проследивая эволюцию творчества, нельзя не заметить, как меняется позиция автора. В позднем произведении «Сон смешного человека» само уточнение жанра (фантастический рассказ) указывает на утопизм идеи о «земном рае». Прием сна, допускающий свободное перемещение из реального пространства в идеальное и наоборот, позволяет моделировать «идеальную реальность» в сознании человека. Обретя Истину во сне, герой рассказа приходит наконец к главному открытию в своей жизни: «...Пусть, пусть это никогда не сбудется, и не бывать раю (ведь уж это-то я понимаю!), – ну, а я все-таки буду проповедовать. А между тем так это просто: в один бы день, в один бы час – все бы сразу устроилось!» [Достоевский, т. 25, с. 118 – 119].

В свете вышесказанного, с учетом многообразия утопических идей, предлагаемых многими героями в позднем творчестве Достоевского, и в первую очередь – идеологами, проблема рая освещается в русле антропологических открытий писателя. Думается, что эта проблема лишь на первый взгляд остается неразрешенной в его поздних романах. На самом деле писатель предлагает вполне четкую художественную концепцию «земного рая», но воспринять ее во всей полноте можно лишь через понимание всей художественной антропологии Достоевского, связанной, конечно же, с личностным миром его героев. Концепция «земного рая» ясно представлена в итоговом романе «пятикнижия» – «Братьях Карамазовых». Было бы ошибочным полагать, что писатель в своих романах отождествляет рай и Град Небесный, обретение которого является итогом всей человеческой истории.

Мотив рая, подспудно присутствующий во всех романах «пятикнижия», в итоговом романе выливается в определенную художественно-философскую концепцию. Впервые она формулируется в речи умирающего брата Зиновия (будущего старца Зосимы), Маркела, для которого неминуемость смерти от чахотки стала Откровением, озарившим его

душу светом Истины: «...Жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай.» [Достоевский, т. 14, с. 262]. Вторит Маркелу и Михаил, таинственный посетитель старца Зосимы: «Рай... в каждом из нас затаен, вот он теперь и во мне кроется, и, захочу, завтра же настанет он для меня в самом деле и уже на всю мою жизнь» [Достоевский, т. 14, с. 275]. Страшный суд, вершащийся в душе преступника в течение четырнадцати лет молчания-ада, заканчивается для героя в момент его принародного признания в убийстве, а кульминацией «битвы» становится последняя встреча Зиновия с Михаилом, предшествующая этому признанию. Именно в тот момент, когда таинственный посетитель преодолевает искушение убить своего наставника, свершается окончательная победа Христа над зверем в сердце самого героя. Признание в преступлении становится для него духовным воскресением, возвращающим его из «безвременья» в «живую жизнь»: «Разом ощутил в душе моей рай, только лишь исполнил, что надо было» [Достоевский, т. 14, с. 283].

Несмотря на тот факт, что Михаил представлен в «Братьях Карамазовых» как эпизодический персонаж, его история является яркой иллюстрацией художественной антропологии Достоевского и имеет огромное значение в понимании внутренних процессов, происходящих в душах главных персонажей романов «пятикнижия». Судьба Михаила, для которого становится возможным обретение «рая» после стольких лет «ада», на который обрекает себя герой, свидетельствует о колоссальности духовного потенциала человека в стремлении к жизни и бессмертию. Доводя ситуацию до крайности, почти до абсурда, писатель убедительно доказывает, что человек способен не только осознать меру собственной ответственности за свои поступки, но и превратить свое бытие в полноценную, многогранную жизнь, наполненную деятельной любовью, светом и теплом. Состояние души, называемое Достоевским «раем», – результат многотрудной внутренней работы самого человека, осознавшего свои безграничные возможности в познании себя и окружающего мира.

Антропологическая концепция рая в религиозно-философской системе художественных образов Ф.М. Достоевского напрямую связана с расшифровкой поведенческой мотивации наиболее значительных персонажей произведений, в первую очередь – героев-идеологов. И здесь не имеет значения, занимает ли герой центральное положение в системе персонажей, как, например, Раскольников, или же становится эпизодическим и даже внесюжетным, как тот же Михаил. Можно смело утверждать, что значимость такого героя в общей, масштабной концепции человека возрастает прямо пропорционально видимой незначительности в основном действии произведения. Более того, именно эти персонажи озвучивают философские квинтэссенции, обретающие статус своеобразных формул, к которым ведет нас художник-мыслитель на протяжении всего своего творчества. В своей экспериментальной мастерской он как бы достригает, доштриховывает общий грандиозный образ человека,

делая его все яснее и понятнее. В этом смысле благодатными объектами для наблюдения и сравнительно-типологического анализа с учетом их генезиса и дальнейшего развития в творчестве Достоевского являются Ипполит Терентьев из романа «Идиот» и уже упомянутый Маркел, покойный брат старца Зосимы. Малоперспективно рассматривать образ Маркела как одну из самостоятельных ипостасей героя-идеолога в довольно широком типологическом ряду, представленном в позднем творчестве писателя. При этом он слишком явно связан генетически с образом другого умирающего от чахотки юноши, появляющимся в общем художественном пространстве Достоевского задолго до «Братьев Карамазовых». Это, конечно же, Ипполит Терентьев, образ которого, в свою очередь, встроено в общую религиозно-философскую систему Достоевского именно как особая ипостась героя-идеолога. У Ипполита, в отличие от Раскольникова и Ивана Карамазова, претензии к Богу сугубо личные, связанные с неизбежностью ранней смерти. По сути, «живая жизнь» самого героя, еще не начавшись, уже обошла его стороной. Обоснование бунта Ипполита Терентьева изложено в его знаменитом «Необходимом объяснении», которое он зачитывает на даче Лебедева. Это обстоятельство нельзя не учитывать при рассмотрении образа Ипполита в общей типологической системе идеологов и их двойников в творчестве писателя. Одна из наиболее популярных и авторитетных точек зрения – рассмотрение этого персонажа как двойника князя Мышкина (например, см.: [Степанян]). И это вполне справедливо при условии относительной самостоятельности, замкнутости художественного пространства романа «Идиот». Но задача определения места и роли Ипполита в общей художественно-антропологической системе Достоевского диктует выход за пределы собственно романа и позволяет обнаружить теснейшую связь Ипполита как героя-идеолога с другими представителями этого типа. И в этом случае уже не работает традиционное обозначение идеологов и их двойников (как, например, Раскольников – Свидригайлов, Иван – Смердяков и т.п.). Скорее, здесь задействован миметический принцип, вызывающий у читателя узнавание этого героя (типа) в персонаже следующего произведения. И такой ближайшей «расшифровкой» образа Терентьева является Кириллов в «Бесах». Но и на этом процесс художественного обогащения образа не прекращается. Главный герой одного из последних рассказов Достоевского – «Сон смешного человека» – не только может, но и должен рассматриваться как апофеоз развития образа Ипполита Терентьева. Ведь именно в Смешном человеке писатель предельно аккумулировал диаметрально противоположные данности – комическое и трагическое, отрицательное и положительное, абсолютный грех и познание абсолютной истины. И здесь уже нужно вести речь не об амбивалентности сознания героя, а о ее преодолении.

Что же связывает эти три персонажа неразрывными нитями? В первую очередь, ситуация самоубийства героя как ключевая в понимании его образа. В каждом случае она имеет особый контекст и дает разные результаты. Совершенно справедливо замечание Ф.Ф. Ефремова, глу-

боко исследовавшего эту проблему в творчестве писателя: «Достоевский полностью раскрывает такие характеристики суицида, которые практически невозможно получить при анализе поступка реального самоубийцы, даже объясняющего добровольный уход из жизни и связанные с этим обстоятельства в своем предсмертном послании. Именно «свобода от факта», сочетающаяся с внутри- и «внезаходимостью» писателя (а в дальнейшем – и читателя), позволяет отобразить многие составляющие суицидального поведения, нередко не только недоступные стороннему наблюдателю, но весьма часто до конца не осознаваемые самим суицидентом. Поэтому “художественная суицидология” не может быть заменена ничем с точки зрения понимания характера переживаний человека, находящегося в ситуации, из которой (сквозь “призму индивидуального видения”) нет выхода, кроме самоубийства» [Ефремов, с. 195].

Еще одна данность, объединяющая этих самоубийц, – они не преступники. До попытки самоубийства Ипполита Терентьева при прочтении «Необходимого объяснения» образ героя постепенно возвышается в своем трагизме, но, дойдя до кульминации событий, т.е. сцены самоубийства, все переворачивается. Срабатывает карнавальный принцип. Ипполит Терентьев становится смешным. Обратимся к тексту. Вот описание состояния героя до попытки самоубийства: «“Объяснение” было окончено; Ипполит наконец остановился... Есть в крайних случаях та степень цинической откровенности, когда нервный человек, раздраженный и выведенный из себя, не боится уже ничего и готов хоть на всякий скандал, даже рад ему; бросается на людей, сам имея при этом не ясную, но твердую цель непременно минуту спустя слететь с колокольни и тем разом решить все недоумения, если таковые при этом окажутся. Признаком этого состояния обыкновенно бывает и приближающееся истощение физических сил. Чрезвычайное, почти неестественное напряжение, поддерживавшее до сих пор Ипполита, дошло до этой последней степени. Сам по себе этот восемнадцатилетний, истощенный болезнью мальчик казался слаб, как сорванный с дерева дрожащий листик; но только что он успел обнести взглядом своих слушателей, – в первый раз в продолжение всего последнего часа, – то тотчас же самое высокомерное, самое презрительное и обидное отвращение выразилось в его взгляде и улыбке. Он спешил своим вызовом. Но и слушатели были в полном негодовании. Все с шумом и досадой вставали из-за стола. Усталость, вино, напряжение усиливали беспорядочность и как бы грязь впечатлений, если можно так выразиться.» [Достоевский, т. 6, с. 345].

А вот эпизод после несостоявшегося самоубийства: «Трудно и рассказать последовавшую жалкую сцену. Первоначальный всеобщий испуг быстро начал сменяться смехом; некоторые даже захохотали, находили в этом злорадное наслаждение. Ипполит рыдал как в истерике, ломал себе руки, бросался ко всем, даже к Фердыщенко, схватил его обеими руками и клялся ему, что он забыл, “забыл совсем нечаянно, а не нарочно” положить капсуль, что “капсули эти вот все тут, в жилетном

его кармане, штук десять” (он показывал всем кругом), что он не насадил раньше, боясь нечаянного выстрела в кармане, что рассчитывал всегда успеть насадить, когда понадобится, и вдруг забыл. Он бросался к князю, к Евгению Павловичу, умолял Келлера, чтоб ему отдали назад пистолет, что он сейчас всем докажет, что “его честь, честь”... что он теперь “обесчещен навеки!”. Он упал наконец в самом деле без чувств.» [Достоевский, т. 8, с. 349]. Так разворачивается история бунта Ипполита Терентьева в «Идиоте». Но завершена ли она?

«Я смешной человек. Они называют меня теперь сумасшедшим. Это было бы теперь повышением в чине, если б я все еще не оставался для них таким же смешным, как и прежде» [Достоевский, т. 25, с. 104], – с этих слов начинается «Сон смешного человека». Исповедь Смешного человека включает и рассказ о самоубийстве, правда, не наяву, а во сне. Но именно такое фантастическое самоубийство приводит героя к истине. В отличие от Ипполита Терентьева, он «всегда был смешон... может быть, с самого... рождения». Это признание напоминает нам о другом предшественнике Смешного – Парадоксалисте из «Записок из подполья»: «До болезни тоже я боялся быть смешным...» [Достоевский, т. 5, с. 125]. Очевидна связь образа Подпольщика и с Ипполитом Терентьевым: «Продолжаю спокойно о людях с крепкими нервами, не понимающих известной утонченности наслаждений. Эти господа при иных казусах, например, хотя и ревут как быки, во все горло, хоть это, положим, и приносит им величайшую честь, но, как уже сказал я, перед невозможностью они тотчас смиряются. Невозможность – значит каменная стена? Какая каменная стена?» [Достоевский, т. 5, с. 105]. В «Идиоте» Ипполит назвал эту стену Мейеровой, именно она стала для него зловещим символом небытия при жизни, именно ее он пытается разрушить путем самоубийства. В связи с этим актуально еще одно замечание, которое позволяет выйти на парадоксальный результат в трактовке образа Ипполита Терентьева. Финальное высказывание героя «Записок из подполья» о «мертворожденных» в случае Ипполита обретает другое значение. Ведь, по сути, Терентьев лишен «живой жизни», он – «мертворожденный» по «приговору». Но его мертворожденность не имеет ничего общего с мертвым равнодушием Свидригайлова или Ставрогина, нашедших в самоубийстве единственное лекарство от этой «болезни». Он бунтарь, бросающий вызов Богу, пытающийся этим путем ворваться в «живую жизнь». В этом, пожалуй, и состоит главный парадокс сознания Ипполита Терентьева.

Образ Кириллова в «Бесах» является прямым следствием развития его предшественника. Можно даже сказать, это переход героя-идеолога на более высокий уровень освещения. Именно в сознании Кириллова впервые сходятся две крайности, две абсолютные противоположности – одновременное отрицание и смерти, и жизни. По сути, он первый из героев Достоевского проговаривает формулу жизни-рая: «Жизнь есть, а смерти нет совсем.... Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив, только потому. Это все, все! Кто узнает, тот сейчас станет

счастлив, сию минуту.» [Достоевский, т. 10, с. 188]. Он идет на немотивированное самоуничтожение для того, чтобы доказать, что «жизнь есть, а смерти нет совсем». При этом создается неразрешимое противоречие: по его же идее, только оно может не просто уравнивать его с Богом, но перевести его в статус Бога. А самоубийство Кириллова не может рассматриваться как беспричинное, так как он все же ожидает сигнала от Петра Верховенского. Эта зависимость автоматически превращает все его выводы в ложь, а сам Кириллов оказывается всего лишь орудием и очередной жертвой дьявола.

Но самым близким, почти тождественным образом, воплотившим и дополнившим сознание Ипполита Терентьева, является Маркел в «Братьях Карамазовых», который воспринимается как прямая реминисценция, связанная с отчаявшимся умирающим юношей из «Идиота». Воспоминания старца Зосимы о покойном брате наводят на мысль о том, что Достоевский лишь в образе Маркела завершает идейно-художественное воплощение одной из типологических ипостасей героя-идеолога, представленных в Ипполите. При этом сохраняется основа типа сознания героя, но не развернута картина внутреннего, духовного движения, приводящего Маркела к самому главному знанию-чувству: «Жизнь есть рай». Вряд ли это было чудесным откровением, особенно когда уже есть «Необходимое объяснение» Терентьева. Но Ипполит, переживший страшную бурю в своей душе, даже перед самой смертью не высказывает подобной мысли. Как уже было сказано, впервые ее озвучивает Кириллов в «Бесах». Но логика творческого процесса ясна: Маркел преодолевает свое собственное подполье и в великом страдании познает абсолютную истину. Конечно, без предшествующих стадий образ Маркела был бы непонятен и даже фантастичен. Но его рассмотрение в широком типологическом диапазоне сознания героя-идеолога, дает нам основание утверждать, что именно в нем продемонстрирован процесс духовного преображения человека. И если для Раскольникова и Мити Карамазова оно остается реальной перспективой, а Михаилу потребовалось четырнадцать лет для осознания этой истины, то собственные «времена и сроки» Маркела невероятно сжимаются и превращаются в вечность. И это еще один из главных концептов в художественной антропологии Достоевского (подробнее см.: [Черюкина, 2009]).

При таком рассмотрении художественных взаимоотношений названных героев появляется реальная возможность указания прямых двойников Ипполита Терентьева, что позволяет нам и в полной мере понять природу его бунта и его последствий в лице Кириллова и выйти на положительный идеал героя в лице Маркела, демонстрирующего безграничные возможности духовной жизни человека. Второстепенные персонажи оказываются необходимыми звеньями в общей художественно-философской системе Ф.М. Достоевского, отражающей трудный духовный путь самого писателя к раскрытию человека как тайны.

Литература

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972–1990.

Ефремов В.С. Самоубийство в художественном мире Достоевского. СПб., 2008.

Степанян К.А. «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. М., 2005.

Черюкина Г.Л. Время и его ипостаси как результат рефлексии героев Достоевского // Достоевский и мировая культура : альманах. СПб., 2009. № 26. С. 76 – 82.

Черюкина Г.Л. Хилиазм в позднем творчестве Ф.М. Достоевского // Православное предание и возрождение России : материалы Вторых Димитровских образовательных чтений. Ростов н/Д., 1997. С. 56 – 61.