

УДК 821.161.1.09“18”-31

«НУЛЕВОЙ» ЮРОДСКИЙ МИР В РОМАНАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Елена Павловна Гурова

аспирант кафедры русской литературы

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. eg555a@yandex.ru

Тема юродства в достоевковедении достаточно разработана. Однако сам термин «юродивый» размыт, неопределен. С одной стороны, это связано с тем, что в культуре Нового времени изменилось восприятие юродивых народом и церковью. С другой стороны, позиция самого Ф. М. Достоевского по отношению к юродивым неоднозначна. В статье предпринята попытка соотнести основные положения М. М. Бахтина о своеобразии поэтики писателя со спецификой изображения юродивых Ф. М. Достоевским. Автор прослеживает трансформацию традиционных элементов явления юродства, отмечает взаимовлияние времени и пространства юродского мира и поэтики писателя, сюжетно-композиционной структуры его романов. Образы юродивых в художественной интерпретации трансформируются, но и сами обуславливают трансформацию некоторых существенных моментов романов, усложняя сюжетно-композиционную организацию романов, связи в системе образов.

Ключевые слова: юродивый; блаженный; «нулевое» пространство; «нулевое» время; юродский мир; смеховой эффект; внутренне-полемическое слово; поэтика.

Немаловажной особенностью романов Ф. М. Достоевского можно назвать их насыщенность образами юродивых. Данную особенность поэтики отмечали многие исследователи творчества писателя (М. М. Бахтин, Р. Я. Клейман, В. А. Михнюкевич, Г. И. Померанц, В. В. Иванов, Л. И. Сараскина и др.). Однако специфика этих образов, с нашей точки зрения, недостаточно изучена. В статье «Юродивые в романах Ф. М. Достоевского» мы рассматривали воплощение писателем нескольких традиций при изображении юродивых, сложность, неоднозначность этих образов. В данной работе мы соотносим специфику их изображения Ф. М. Достоевским с особенностями поэтики писателя [Гурова 2014].

Собственно юродивых героев, соответствующих древнерусскому пониманию явления, в творчестве Ф. М. Достоевского практически нет, поэтому при выделении образов юродивых мы будем следовать, по мере возможности, воле автора: «...называя кого-то юродивым, писатель иллюстрирует возможность такого именованья» [Мотеюнайте 2006: 18]. Осмысление образов юродивых в художественной системе Достоевского позволяет прояснить многие аспекты само-

го явления, своеобразии поэтики произведения, а также особенности мировосприятия писателя.

Полагаем, что именно поэтика романов Ф. М. Достоевского «притягивает» образы юродивых.

Как мы знаем, для стиля писателя характерны внутренне-полемическое слово и диалогическое слово. Внутренне-полемическое слово двуголо. Оно напряженно чувствует рядом с собой чужое слово, говорящее о том же предмете, и это ощущение определяет его структуру. «Внутренне-полемическое слово – слово с оглядкой на чужое враждебное слово. Сюда же относится и всякая приниженная витиеватая, заранее отказывающаяся от себя речь, речь с тысячью оговорок, уступлений, лазеек и прочего» [Бахтин 1972: 335–336]. Элементы внутренне-полемического слова можно отметить в эпизоде «У Тихона» в разговоре Тихона и Ставрогина.

Скрытый диалог занимает у Достоевского очень важное место и чрезвычайно глубоко и тонко разработан. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. В этой связи следует заметить, что наиболее яркое «юродивое» слово – это слово диалогическое, предвосхищающее, предчувст-

вующее возражения, реплики собеседника. Такое слово неотделимо, на наш взгляд, от образа юродивого, поскольку уже изначально «бытие юродивого отражает чье-то другое бытие» [Бахтин 1975: 309]. Другими словами, сознание юродивого – это некая точка пересечения миров сознаний героев, следовательно, «юродивое» слово всегда обладает скрытой диалогичностью, двуголосием.

Необходимо обратить внимание на то, что в произведениях Достоевского почти нет «строго» эпического времени, «он «перескакивает» через него, сосредоточивает действие в точках кризисов, переломов и катастроф, когда миг «утрачивает временную ограниченность» [Бахтин 1972: 256]. Через пространство он, в сущности, также перескакивает и концентрирует действие только в двух точках: на пороге (у дверей при входе, на лестнице, в коридоре и т. п.), где совершается кризис и перелом, или на площади, заменой которой обычно бывает гостиная (зал, столовая), где происходит катастрофа. Именно такова, по мнению М. М. Бахтина, авторская концепция времени и пространства.

В этом плане немаловажно также, что, по мысли М. М. Бахтина, «плут, шут и дурак создают вокруг себя особые мирки, особые хронотопы. ...приносят с собой в литературу ...очень существенную связь с площадными театральными подмостками, площадной театральной маской» [Бахтин 1975: 309]. Юродивый, как известно, культурно и семантически близок к дурачеству и шутовству. В этой связи, по нашему мнению, следует выделить в эпизодах с участием юродивых особый промежуточный хронотоп, привносящий в художественную реальность произведений законы юродского зрелища, парадоксы юродского действия.

По словам А. М. Панченко, традиционный древнерусский «юродивый обычно живет на церковной паперти. ...Паперть – это нулевое пространство, пограничная полоса между миром светским и миром церковным» [Лихачев, Панченко 1976: 154]. При этом следует учесть, что с изменением отношения к юродивым начиная с XVII в. меняется и характер их изображения в литературе. Юродивый редко представляется связанным с папертью, он создает атмосферу зрелища практически везде, где появляется. Однако в противоречиях, коренном несоответствии канонам юродства, отступлении от общепринятых и общепонятных норм прослеживается сама суть юродства: подлинное юродство – это прежде всего импульсивное движение к невозможной полноте искренности «жизнестроительства» без какой-либо оглядки на социум, на его правила и, соответственно, без оглядки на канонические представления, каким должен быть юродивый.

Так, «юродивый, выстраивающий свое поведение и жизнь по заранее известному клише юродивости, – уже в сущности не юродивый, ...ибо он уже не вполне у-род, не вполне вне рода, он вписан во все те же правила игр рода» [Русские юродивые и блаженные 2003: 3]. Таким образом, имеет смысл ввести понятие юродского «нулевого» сакрального мира. Юродивый создает вокруг себя особый мир, наделенный специфическим временем и пространством, так называемое сакральное «нулевое» микропространство. Зрители при этом не остаются пассивными участниками действия, которое он организует. В связи с трансформацией юродского зрелища герои романа (участники зрелища) поведенчески отчасти приближаются к юродивому. Внутри создаваемого им сакрального «нулевого» пространства участники зрелища создают свои микропространства, воздействуя на самого юродивого.

Символическим в контексте юродства становится пространство сцены с Семёном Яковлевичем. Подобно тому как в классическом явлении паперть, где наиболее часто «шалует» юродивый, – «это нулевое пространство, пограничная полоса между миром светским и миром церковным» [Лихачев, Панченко, Поньрко 1984: 154], так и пространство комнаты, где принимает гостей и обедает романский юродивый, в частности за решёткой, где стоит толпа людей, также является «нулевым», исключённым из мира светской культуры. Большую роль играет здесь явление парадокса «нулевого» пространства: «для юродивого людная паперть – тоже символ одиночества, бездомности и отверженности» [там же]. Семён Яковлевич, действительно, одинок среди своих посетителей. Он для толпы, по сути, лишь занимательное развлечение. Однако примечательно и другое: людная, переполненная народом комната становится «нулевым» пространством, символизирующим «одиночество» и «отверженность» и для каждого из героев. Герои, не замечая рядом с собой других людей, концентрируются на своих личных проблемах и несчастьях. Они ведут себя порой странно, неадекватно ситуации (поведение Лизы у Семёна Яковлевича, поведение Маврикия Николаевича), т. е. поведенчески приближаются к юродивому.

В контексте «нулевого» пространства появляется и ещё один парадокс: жесты, которые в обычной ситуации воспринимаются как само собой разумеющиеся, в данном случае приобретают сакральный смысл, смысл пророчеств.

Одним из таких символических жестов можно назвать особенности «манипулирования» юродивого с сахаром. Ключом толкования к этому жесту является прежде всего сцена со вдовицей, в которой слова монаха можно признать наиболее

полно раскрытым значением жеста-символа: «Усладите вперёд сердце ваше добротой и милостию и потом уже приходите жаловаться на родных детей, кость от костей своих» (X, 258)¹. Таким образом, вышеназванный жест-символ обличает недостаток доброты и милости в сердце вдовицы, а вместе с тем и других людей, пришедших к Семёну Яковлевичу. Можно сказать, что жест приобретает более чем символическое значение – это уже пророчество.

Кроме того, толкование монаха, приведённое выше, на наш взгляд, можно применить и ко всей системе накладывания сахара, принятой у Семёна Яковлевича: внакладку, вприкуску и без сахара. Внакладку – тем, в ком меньше доброты и милосердия, так как внакладку сахара требуется больше; вприкуску – тем, кто более добр и милостив, так как с одним кусочком сахара можно выпить и несколько стаканов чая; без сахара – праведникам.

Как мы знаем, распоряжения Семёна Яковлевича, кому налить чай, «всегда поражали своей неожиданностью. Минуя богачей и сановников, приказывал иногда подавать мужику или какой-нибудь ветхой старушонке; другой раз, минуя нищую братию, подавал какому-нибудь жирному купцу-богачу» (X, 257). Таким образом, в данном эпизоде можно увидеть некоторое сходство с агиографическими источниками (вспомним описание ситуации, когда юродивый в храм камнями кидал, поскольку около стен его чертей видел, а около кабака слезы лил и стены его лобызал, так как там ангелы плакали и за души грешных молились).

Подобное объяснение можно применить и в отношении поступков Семёна Яковлевича: чай с сахаром используется в данной сцене как средство обличения нечистой совести либо как пророчество о чистой совести и доброй душе, в зависимости зачастую от количества накладываемого сахара.

Между тем можно говорить и о том, что в данной сцене один и тот же жест-символ Семёна Яковлевича (налитый чай с сахаром) может в разных ситуациях означать совершенно противоположное: в одном случае это обличение нечистой совести, несправедливой жизни, греховности, а в другом – указание на блаженного человека. Так, если мы обратимся к фигуре монаха, толковавшего жест Семёна Яковлевича вдовице, то можем отметить в его характере такие черты, как самодовольство («тихо, но самодовольно проговорил ... обнесённый чаем монах от монастыря»), раздражительность («в припадке раздражённого самолюбия взял на себя толкование»). Черты эти, безусловно, не подобают монаху, однако, тем не менее, он «до сих пор каждый день получал свой

стакан» (X, 257). Таким образом, в данном случае жест является указанием на несоответствие внутреннего, душевного состояния героя занимаемому им монашескому чину.

Противоположное значение приобретает тот же жест по отношению к Маврикию Николаевичу («“А этому внакладку”, – указал вдруг Семён Яковлевич на Маврикия Николаевича»). Здесь он является указанием на чистую, простую душу Маврикия Николаевича, безропотно терпящего унижение ради Лизы, терпящего её «слепую к нему ненависть» (X, 259) («он слишком был потрясён в деликатной и простой душе своей грубою, глумительной выходкой Лизы, в виду всего общества» (X, 259)). В какой-то мере черты если не юродивого, то блаженного человека раскрываются наиболее полно в его поведении.

Подобно юродивому, он подвергает себя унижению, чтобы таким образом помочь Лизе понять самую себя, свою вину, свой проступок: «Он ... отворил дверцу решётки, без приглашения шагнул в интимную половину Семёна Яковлевича и стал среди комнаты на колени, на виду у всех. ... Может быть, ему подумалось, что ей станет стыдно за себя, видя его унижение, на котором она так настаивала» (X, 260).

Бессознательное восприятие толпой Маврикия Николаевича как блаженного-юродивого проявляется уже в смеховом эффекте, непонятно чем вызванном, последовавшем сразу за жестом Семёна Яковлевича: «Маврикий Николаевич взял стакан, отдал военный полупоклон и начал пить. Не знаю почему, все наши так и покатались со смеху» (X, 259). В этом одновременно можно видеть и парадокс «нулевого» пространства, когда жесты, которые были бы само собой разумеющимися (естественными) в обычной ситуации, становятся в данном случае необычными, а потому либо смешными, либо символическими.

Таким образом, можно отметить в целом принципиальную многозначность поведения юродивого. Нулевое, «внекультурное», пространство лишено твёрдых правил интерпретации символов: символические значения приписываются здесь самими героями. Общий смысл образа юродивого заключён, на наш взгляд, вне его – в самом «нулевом пространстве», в пределах которого герои романа получают важный нравственно-психологический опыт.

В контексте «нулевого» пространства становится символичной (уже в связи с несоответствием канонам юродства) так называемая свита Семёна Яковлевича. Необычно не только наличие у юродивого прислуги, но и сам состав её: «один из слуг был во фраке, другой похож на артельщика, третий на причетника. Был ещё и

мальчишка лет шестнадцати, весьма резвый» (X, 256). На основании приведённого отрывка можно заключить, что романский юродивый повелевает представителями почти всех слоёв общественной иерархии: представителем светского общества («один из слуг во фраке»), служителем церкви («третий на причетника»), представителем рабочих («другой похож на артельщика»), молодёжи («мальчишка лет шестнадцати»), монашеского сословия («кроме прислуги ... почтенный седой монах с кружкой»). Таким образом, символически романский юродивый имеет влияние практически на все слои общества. Иными словами, можно сделать вывод, что в данном случае (на основании вышеописанной черты в образе Семёна Яковлевича) он семантически сближается с образом истинного царя, Спасителя (подобно классическому юродивому в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»). Однако в том же описании можно увидеть и другую сторону – элемент театрализованной, карнавализованной сцены. Таким образом, здесь выступает уже явление амбивалентности, связанное с изначальной многозначностью «нулевого» пространства.

Помимо всего сказанного выше, можно отметить ещё один парадокс «нулевого» пространства, заключающийся во взаимовлиянии романского юродивого и «нулевого» пространства. Юродивый создаёт «нулевое» пространство в данной сцене, а само пространство обуславливает то, что в этом случае подлинное юродство есть поведение без какой-либо оглядки на социум, на его правила и, соответственно, без оглядки на канонические представления, каким должен быть юродивый.

«Нулевое» пространство представляет собой не художественное пространство в собственном смысле слова, которое создается обычно художественными средствами бытовой конкретизации, описанием интерьера и т. д., а пространство, возникающее и существующее при совершенно определенных условиях на высшем, внутреннем, т. е. духовном, уровне. Можно сказать, что оно не ощутимо по сравнению с художественным. В этом плане ярко видна трансформация сущности «нулевого» пространства. В Древней Руси «нулевое пространство» статично: юродивый не мог лицедействовать, собирая вокруг себя толпу, где-либо, кроме церковной паперти (собственно, это отражается и в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»). Через призму литературы XIX в. (в частности, романа Ф. М. Достоевского «Бесы») мы видим существенную трансформацию явления юродства и в связи с этим также трансформацию явления «нулевого пространства».

«Нулевое» пространство юродивого становится динамичным, утрачивая статику. Если в

древнерусскую эпоху оно практически независимо от юродивого (не он его создает, а сам туда приходит, чтобы «шаловать»), то в XIX в. сам юродивый создает «нулевое» пространство, где бы, в каком месте, он ни был, а пространство, в свою очередь, определяет специфику поведения юродивого, диктует его нормы. Таким образом, «нулевое» пространство – это особая сфера вокруг юродивого, которая возникает в момент, когда он начинает «шаловать», лицедействовать. Можно сказать, что оно неотделимо от юродивого и, следовательно, в какой-то мере тождественно ему. Кроме того, его может создавать не только сам юродивый, но и некоторые из зрителей, которых юродивый эксцентричностью своих поступков подсознательно вызывает на совершение таких же поступков, чья ответная эксцентричность дополняет изначальную эксцентричность поведения юродивого.

В результате этого, довольно парадоксального, явления в одной сцене романа присутствуют собственно юродивый (Семен Яковлевич) и несколько «временно юродивых» (Лиза, Маврикий Николаевич, возможно, вдовица), т. е. персонажей, которые в данной сцене поведенчески отчасти приближаются к юродивому. Соответственно, «нулевое» пространство также не одно, их несколько, расположенных в следующей конструкции: собственно юродивый создает свое «нулевое» пространство, что, в свою очередь, приводит к появлению «временно юродивых», которые уже в данном «нулевом» пространстве создают свои, отчасти подобные ему, «нулевые» пространства.

М. М. Бахтин определяет роман Ф. М. Достоевского как полифонический и выделяет следующие свойственные роману характеристики: «Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единстве некоторого события» [Бахтин 1972: 7]. Учитывая данное определение, можно говорить о свойственной романам Ф. М. Достоевского глубоко полифонической, во многом «юродской» сцене, для которой характерно сочетание неслиянных «нулевых» пространств, отражающих «что-то другое бытие» (в отношении всех образов романских юродивых) либо собственное бытие (в отношении героев, находящихся в «нулевом» пространстве или создающих свое «нулевое» пространство в рамках юродского). Именно в состоянии «юродивости» сквозь призму выделяемых «нулевых» пространств проявляется сознание, сущность человека, его внутренний душевный мир.

Трансформированное «нулевое» пространство условно: оно возникает исключительно на семантико-смысловом уровне. На основании этого можно говорить, что в романе Ф. М. Достоевского «Бесы», в сцене посещения юродивого Семена Яковлевича, художественное пространство как бы расслаивается на пространство, создаваемое средствами бытовой конкретизации, описанием интерьера, и юродское, «нулевое», находящееся на стыке религии, культуры и литературы. Таким образом, это является еще одним неявным парадоксом «нулевого» пространства.

«Нулевое» пространство юродивого является чужим миром для героев. Оно бытует исключительно на уровне сознания, точно так же, как и создается на уровне сознания юродивым, организатором сакрального действия. Его объем – это объем охваченных им сознаний героев, включенных в зрелище юродства (в этом, по сути, и заключается трансформация «нулевого» пространства в XIX в., по сравнению с древнерусским). Средствами создания «нулевого» пространства являются в романах непонятные слова юродивого («миловзоры! миловзоры!»), фразы, неожиданно для героя раскрывающие его мысли, его сущность, выводящие знание юродивого о нем на поверхность романного настоящего (речь Марьи Тимофеевны, Тихона, Алеши); сакрализованные посредством «нулевого» пространства жесты (налитый чай с сахаром; слова-жесты, выполняющие роль приказаний, – три головы сахара, отданные вдовице; империял, подаренный купцу; своеобразные «мимические» жесты), неожиданность и парадоксальность поступков юродивого. Кроме того, пришедшее из древности сознание особенности положения юродивого, его святости, высокой силы провидчества (собственно, этим и вызвана поездка к Семену Яковлевичу, связанная с предвкушением чего-то занимательного) также может быть названо одним из средств создания рассматриваемого пространства. Несколько разрушает при этом эффект «нулевого» пространства запланированность юродского зрелища.

Поскольку «нулевое» пространство – «внекультурное», т. е. изначально находящееся вне принятой, нормированной культуры общества, вполне правомерно, на наш взгляд, будет говорить в данном случае и о «нулевом» времени. Оно представляет собой зияние между двумя моментами биографического времени, в какой-то мере несколько парадоксальное отступление от нормального хода жизни, «лишенное реальной длительности прибавок к нормальной биографии» [Бахтин 1975: 249]. Это «пустое» время, не оставляющее ни следов, ни примет своего течения. Оно имеет некоторые общие черты с авантю-

рым. Одной из них является насыщенность, наполненность событиями. В «нулевом» времени персонажи живут насыщенной, напряженной жизнью; как было указано выше, они получают важный нравственно-психологический опыт. Моменты «нулевого» времени лежат в точках разрыва нормального хода событий, нормального жизненного, причинного или целевого ряда, в точках, где этот ряд прерывается и дает место для вторжения некоего сакрального. «Нулевое» время порождается спецификой явления юродства, трансформированного в художественном мире Ф. М. Достоевского.

Отличительной чертой «нулевого» времени является статичность: время в сцене как будто остановилось, это застывшее время. По сути, времени в юродском мире нет. Оно не движется вперед, как художественное или реальное, но тем не менее герои нравственно, духовно, наиболее полно раскрываются и меняются.

В эпизоде поездки к Семену Яковлевичу это показано следующим образом: указано время прибытия к юродивому («прибыли к Семену Яковлевичу ровно в час пополудни» (X, 256)), время ожидания «благосклонного слова» иными из посетителей («стоял он уже около часу, а тот все не замечал» (X, 257); слова вдовицы: «Целый час, родной, благодати ожидаю» (X, 258)), но нет указания на время выезда от юродивого – далее следует описание событий этого дня и событий с другими героями в разных концах города. На основании этого создается впечатление времени, охватывающего лишь определенный круг лиц, незаметного на фоне времени романа, т. е. впечатление времени фрагментарного, времени «вдруг».

Время эпизода – это время-перевертыш, создающее чужой, до парадоксальности необычный мир, основанный на пересечении сознаний героев. Возникает время во времени, мир в мире, которые свободно перемещаются в реальном и художественном пространстве, с чем связана большая полифоничность сцены и диалогов, монологов, диалогизированных монологов (термин М. М. Бахтина) в ней.

Средством создания «нулевого» времени становится семантика неожиданности, постоянного и внезапного начала чего-то, тут же затухающего (это реализуется посредством глаголов моментального действия: засмеялись, пропела, зашептал и закрестился, вздохнул и т. д.; в сцене у Тихона – прерывающимися и возобновляющимися признаниями, откровениями Ставрогина). Большую роль в создании «нулевого» времени играет частая повторяемость слова «вдруг» (««Внакладку!» – указал вдруг Семен Яковлевич на купца-стотысячника»; «раздался вдруг горестный, но

резкий ... голос убогой дамы»; «озлилась вдруг вдовица»; «обратилась к нему вдруг» и т.д.), а также глаголов с семантикой «вдруг»: раздался, бросился, зазвонила, покатались со смеху; «вдруг побледнела, вскрикнула, ахнула» и т. д. В восприятии читателя возникает образ «пульсирующего» времени, которое распадается на мелкие куски: кажется, что от «вдруг» до «вдруг» времени нет, и только в определенные моменты оно толчками неожиданности дает о себе знать. В результате этого сцена дробится на такие же мелкие куски – мини-сценки (сценка с купцом-стотысячником, с вдовой, с помещиком, с Маврикием Николаевичем, Лизой и, наконец, дамой; мини-сценки можно увидеть даже в сцене у Тихона, хотя участвуют в ней только двое – юродивый и Ставрогин). Время в мини-сценках воспринимается как отрезки неожиданности, отрезки случайности. Это, в свою очередь, порождает калейдоскопичность текста сцены и одновременно глубокую его полифоничность.

Таким образом, пространство и время мира юродивого наполнены не связанными между собой пророчествами, небольшими сценками в основной сцене, для которых характерны неожиданные смеховые эффекты, эксцентричность, крайности. Причем перечисленные элементы юродского мира вполне самостоятельны, при их характеристике мы можем использовать термин М. М. Бахтина, называя их «застывшими “вдруг”, ... порождениями того же случая» [Бахтин 1975: 253].

Важно отметить наличие (присутствие) «нулевых» времени и пространства, т. е. своеобразного, «нулевого» юродского мира, в романах Ф. М. Достоевского, что до настоящего времени не привлекало внимание литературоведов. Знаменательно при этом, что «нулевое» пространство неотделимо от образа романного юродивого, тождественно ему. Другими словами, фигура юродивого в какой-то мере является образом-прорывом в другой мир и другую культуру. Отчасти можно утверждать, что «нулевое» пространство мира юродивого создается и становится сакральным именно в сознании героя-грешника (прежде всего в связи с восприятием юродивого как фигуры, в первую очередь, святой, неприкосновенной).

Неоднозначность жестов юродивого (в частности, в сцене у Семена Яковлевича) вызвана, как думается, тем, что они не требуют какой-либо особой интерпретации. Их роль – выделить того или иного персонажа из толпы; смысл, значение данных жестов домысливаются самими героями, исходя из характеристик данного персонажа. Таким образом, в сцене у Семена Яковлевича само «нулевое» пространство раскрывает относительную двойственность рассматриваемого образа. С

одной стороны, в этой сцене реализуется через призму образа юродивого одна из основных идей юродского зрелища: испытание смехом, способствующее раскрытию истинной сущности героя, его очищению. С другой стороны, специфика интерпретации жестов юродивого в данной сцене показывает неоднозначность рассматриваемого образа. С этим связано также ироническое отношение автора к Семену Яковлевичу.

Не менее своеобразно «нулевое» время, время юродского мира. Интересно, что именно оно в полной мере не может быть названо «нулевым». Таковым в данном случае становится время художественное, которое прерывается от исповеди до исповеди, от одного композиционного узла до другого; в какой-то мере художественное время может быть названо временем переходов, своеобразной разрядкой «пиковых» моментов.

Центральное действие в романах связано непосредственно с временем юродского мира, которое включает в себя миры сознаний героев, находящихся в «нулевом» пространстве. Зачастую оно представляет собой время прошлого (заключающегося обычно в исповеди героя) либо время формально художественного произведения, созданного самим героем (Легенда о Великом Инквизиторе, в какой-то мере таковым можно назвать написанную исповедь Николая Ставрогина), которое отражает его внутренний мир, духовную сущность.

Следует обратить внимание на значительную эволюцию юродского мира в художественном пространстве писателя. Интересно, что в сцене у Тихона впервые раскрывается устами старца суть юродства у Достоевского, та самая четкая черта, граница, которая отделяет юродство от шутовства и дурачества: «Согрешив каждый человек, уже против всех согрешил и каждый человек хоть чем-нибудь в чужом грехе виноват. Греха единичного нет. Я же грешник великий и, может быть, более вашего» (XI, 26). Другими словами, грех, совершенный героем, ложится и на плечи юродивого.

Знаменательно, что в данной сцене присутствует «нулевое» пространство, которое изначально воспринимается «нереальным»; пространством, где действуют другие законы, провидение и пророчество. При этом необходимо отметить, что «нулевое» пространство разрастается и играет большую роль, нежели прежде. «Ставрогин заметил, что его здесь знают, хотя, сколько помнилось ему, он здесь бывал только в детстве» (XI, 6). Уникальны средства его создания в рассматриваемом эпизоде: необычное, неканоническое (далеко не церковное) поведение служки и монаха в монастыре. «Служка принялся кланяться и тотчас повел его. У крылечка, в конце длинного двух-

этажного монастырского корпуса, властно и проворно отбил его у служки повстречавшийся с ними толстый и седой монах и повел его длинным узким коридором, тоже все кланяясь и все приглашая пожаловать, хотя Ставрогин и без того шел за ним» (XI, 6).

Именно некоторая театральность – нереальность, неестественность – в данном случае является одним из средств создания «нулевого» пространства юродского мира. Сквозь призму театральности воспринимает первоначально Ставрогин и самого юродивого-старца. Значимым становится характерное для романов Ф. М. Достоевского предельное раскрытие в данной сцене неразрывной связи юродивого и грешника («нулевое» пространство юродского мира словно притягивает грешника). В связи с этим немаловажно замечание рассказчика, исподволь раскрывающее значение исследуемого эпизода: «Похоже было на то, что он решился на что-то чрезвычайное и неоспоримое и в то же время почти для него невозможное» (XI, 7). Можно сказать, что несколько парадоксально, на бытийственном уровне «нулевой» мир юродивого неотделим от грешника, существует в его сознании. Об этом свидетельствуют некоторые выражения хроникера о неестественности, эксцентричности поведения Ставрогина, не осознаваемой им самим.

Наиболее полно, по сравнению с другими романами Достоевского, в сцене у Тихона показана суть юродского мира. Юродивый открывает в человеке его глубинную духовную сущность, можно сказать, другого человека, о существовании которого в себе, возможно, не подозревал и сам герой. Так, «Николай Всеволодович говорил с такою странною откровенностью, не виданною в нем никогда, с таким простодушием, совершенно ему несвойственным, что, казалось, в нем вдруг и нечаянно исчез прежний человек совершенно» (XI, 9).

Интересно, что юродское «нулевое» время у Достоевского – это время признаний, откровений, глубин, именно поэтому, на наш взгляд, оно пульсирующее, прерывистое.

Апогея достигают возможности, связанные с воплощением юродского мира, во втором исследуемом нами романе – «Братья Карамазовы». Знаменательно, что сам Достоевский в предисловии называет Алешу Карамазова главным героем этого романа (с нашей точки зрения, правомерно считать его юродивым на основании черновых записей писателя, в которых он прямо соотносится с образом Идиота). Практически нет сцен без его участия. Таким образом, можно говорить о наложении на всем протяжении романа двух пространств – художественного и «нулевого». Значимы уже названия некоторых глав этого романа: «Исповедь горячего сердца вверх пятами», «Над-

рыв в гостиной» и т.д. Авторский текст (художественное пространство) перемежается с юродским миром – «нулевым» пространством.

Следует отметить также большую роль жестов в «Братьях Карамазовых»; своеобразным пророчеством становится малейшее мимическое движение, жест, слово. Наилучшим примером можно назвать сцену разговора Алеши с отцом. «Не зарезать же меня тайком и он приехал сюда? Для чего-нибудь да приехал же?»

– Что вы! Чего вы это так говорите? – смутился ужасно Алеша» (XIV, 157). Именно в этом, практически бессознательном, жесте Алеши можно увидеть своеобразное пророчество о будущей трагедии, о том, что Иван будет знать о возможности убийства, но позволит ему совершиться. Также провидением будущего, неким благословением на грядущее страдание можно считать Алешин поцелуй в плечо. При этом знаменательно, что подобный жест в юродском «нулевом» пространстве становится понятным без каких-либо объяснений и толкований, в связи с чем выявляется очередная особенность юродского мира: «нулевое» пространство парадоксальным образом раскрывает суть вещей, жестов, единственно возможную в данном случае. «Алеша подошел проститься и поцеловал его [Федора Павловича] в плечо.

– Ты чего это? – удивился немного старик. – Еще увидимся ведь. Аль, думаешь, не увидимся?»

– Совсем нет, я только так, нечаянно» (XIV, 160). Таким образом, можно заключить, что неуместность тех или иных слов в данной ситуации является своеобразным прорывом в другой мир, раскрытием истинного смысла происходящего.

В какой-то мере можно говорить не только об образах юродивых как образах-прорывах в инобытие, но и специфике некоторых слов авторского текста, содержащих в себе некий «второй смысловый уровень», помимо своего обычного, «общепринятого» значения.

Нельзя не отметить большого влияния юродского времени и пространства в романах Достоевского в целом на сюжетно-композиционную структуру. Вполне правомерно, на наш взгляд, утверждать о том, что не столько поэтика писателя предполагает ситуации «на пороге», сколько используемые Достоевским образы: большинство которых являются шутами, дураками, юродивыми, – обуславливают многочисленность переломных моментов, пиков повествования, большую силу напряжения, присущих произведениям Достоевского.

В связи с этим имеет смысл еще раз обратиться к одному из положений теории М. М. Бахтина. Исследователь выделяет исключительно пространственную ситуацию «на пороге» и «на

площади», тогда как подобное состояние пограничности характерно изначально для шутов и юродивых. Это неотъемлемая составляющая двух названных нами явлений. Более того, можно сказать, что в данном случае эти ситуации представляют собой те точки пересечения миров сознаний, точнее, миров инобытия, о которых говорил М. М. Бахтин. Другими словами, образы юродивых в художественной системе Ф. М. Достоевского являются носителями «пороговости», средоточием центра действия в романах, что одновременно определяет их противоречивость, изначальную «нецельность» (если использовать термин С. Булгакова).

Следует обратить особое внимание также на полифоничность, выделяемую М. М. Бахтиным, как специфическое свойство всех романов писателя. Она хорошо прослеживается, на наш взгляд, в многослойности произведений, их сложной, насыщенной структуре. Полифоничность свойственна всем уровням его романа: и смысловому, и культурному, и композиционному.

Смысловой, или содержательный, уровень составляют, как представляется, романские образы героев, сложные, многогранные, к которым неприменима узкая, односторонняя, трактовка. Они, в силу своей неоднозначности, несут в себе многие варианты интерпретаций, совмещающие различные, порой до парадоксальности несовместимые точки зрения. Эти образы взаимодополняющие, они логически «перетекают» друг в друга: к ним неприменимо антагонистическое прочтение, верным будет лишь диалектический взгляд. Это обуславливает, в свою очередь, следующую немаловажную особенность романа, его смыслового (содержательного) уровня – действие происходит всегда на какой-то грани, переломе; ему свойственна пороговость (которую отмечал и М. М. Бахтин в работе «Проблемы поэтики Достоевского»).

С одной стороны, это определяет переломность, неустойчивость, отсутствие внутреннего стержня, идейного центра большинства персонажей, с другой – специфику композиционной организации романа: «неуравновешенность», некоторую «обрывистость» речи, алогичность в характеристике и в речи некоторых героев (не только юродивых), бесконечные перебои одной сюжетной линии другой, их скрещение. Из вышесказанного вполне логично вытекает еще одна характерная черта содержательного плана романов Достоевского – парадоксальность, – соединение в одном герое практически несовместимых черт, свойств, вследствие чего тот или иной образ приобретает сложность – и композиционную, и смысловую. В связи с этим почти каждый образ в художественной системе писателя феноме-

нален, сочетает в себе емкие, яркие черты различных культурных явлений и поэтому может быть рассмотрен в рамках различных концепций.

В произведении сочетаются в одном композиционном узле несколько культурных сюжетов. Таким образом, сюжет романа «Бесы» становится сочетанием малосовместимых, но слитых в единое целое культурных сюжетов, положений различных научных теорий. Это образует своеобразный надтекстовый уровень романа, состоящий из нескольких сюжетных планов, идущих параллельно основному сюжету. Он имеет точки прорыва в композиционной ткани произведения: это, прежде всего, названия и эпизоды с участием шутов, юродивых, святых, провоцирующие соответствующие аллюзии. Так, например, название одной из глав «Премудрый змий» (в том числе встречающиеся в тексте главы соответствующие эпитеты, характеризующие образ Петра Верховенского) отсылает нас одновременно к мифологическому (змий, искушающий Адама и Еву в Раю, Сатана; Дьявол, приходящий под видом человека) и литературному (гётевский Мефистофель, худой, верткий, многоречивый) пластам.

Таким образом, в одном эпизоде наряду с художественным временем и пространством ощущимо присутствует, почти физиологически, благодаря специфике композиции и стиля Достоевского, так называемое «аллюзионное» время и пространство, причем не одно, что обуславливает смысловую наполненность и глубокую многозначность даже побочных эпизодов. Такая полиструктурность романа как нельзя более соответствует специфике литературного воплощения юродства, где наряду с реальным временем и пространством (время прототипов) существует художественное, которое, в свою очередь, расслаивается на время и пространство основного действия и особое, юродское, «нулевое» время и пространство.

Емкую характеристику специфики сюжета и композиции «Бесов», на наш взгляд, дает Ф. И. Евнин: «В композиционном отношении «Бесы» – создание... громоздкое, «неправильное», с рядом «пристроек» и внутренних «переходов», с многочисленными то расходящимися, то перекрещивающимися сюжетными нитями и узлами, с эпизодами, как бы со стороны вторгающимися в повествование (например, неожиданное возвращение к Шатову его жены в третьей части романа). Основное действие порой как бы замирает; его перебивают побочные эпизоды (например, в главе 4 и 5 второй части)» [Евнин 1959: 259].

Таким образом, с одной стороны, специфический, неоднозначный юродский мир органично

вписывается в пространство романов писателя, а, с другой стороны, именно он отчасти определяет, обуславливает отмечаемые многими исследователями, в том числе М. М. Бахтиным, особенности поэтики Достоевского.

«Нулевой» юродский мир по сути своей пограничен. Он образует, как было отмечено, семантически достаточно сложный надтекстовый уровень, являясь своего рода прорывом во внутренний мир персонажей. Этот мир, создающийся на уровне сознаний героев произведений, вскрывает более глубинные связи между ними. «Нулевой» мир, возникающий в эпизодах с участием юродивых, с одной стороны, обусловлен органичными для поэтики Ф. М. Достоевского ситуациями «на пороге» и «в гостиной», выделяемыми М. М. Бахтиным. С другой стороны, он закономерен в связи с тем, что изображение юродивых невозможно без учета особенностей явления. Образы юродивых в художественной интерпретации трансформируются, но и сами обуславливают трансформацию некоторых существенных моментов романов, усложняя сюжетно-композиционную организацию романов, связи в системе образов.

Примечание

¹ См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1972–1987. Т. 10. В дальнейшем ссылки на сочинения Ф. М. Достоевского даются по этому изданию с указанием тома и номера страницы в круглых скобках.

Список литературы

- Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972. 470 с.
- Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
- Булгаков С. Н.* Русская трагедия (1914) // С. Н. Булгаков Тихие думы. М.: Республика, 1996. С. 6–26.
- Гурова Е. П.* Юродивые в романах Ф. М. Достоевского // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 3(27). С. 136–145.
- Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1972–1990.
- Евнин Ф. И.* Роман «Бесы» // Творчество Достоевского. М., 1959. С. 215–262.
- Иванов В. В.* Безобразия красоты. Достоевский и русское юродство. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. гос. ун-та, 1993. 151 с.
- Клейман Р. Я.* Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев: Изд-во ШТИИИЦА, 1985. 201 с.

Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.

Лихачев Д. С., Панченко А. М. Смеховой мир Древней Руси. Л.: Наука, 1976. 204 с.

Михнюкевич В. А. Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского / Челябин. гос. ун-т. Челябинск, 1994. 320 с.

Мотейунайте И. В. Восприятие юродства русской литературой XIX–XX веков. Псков, 2006. 304 с.

Померанц Г. С. Страстная односторонность и бесстрастие духа. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 642 с.

Русские юродивые и блаженные / сост. Н. Рубина и А. Северский. Челябинск: Аркаим, 2003. 360 с.

Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение. М.: Сов. писатель, 1990. 480 с.

References

Bakhtin M. M. Formy vremeni i khronotopa v romane: Ocherki po istoricheskoy poehtike [Forms of time and chronotope in the novel: Essays on historical poetics]. *Bakhtin M. M.* Voprosy literatury i ehstetiki [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaja Literatura Publ., 1975. P. 234–407.

Bakhtin M. M. Problemy poehtiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow, Khudozhestvennaja Literatura Publ., 1972. 470 p.

Bulgakov S. N. Russkaja tragedija (1914) [Russian tragedy (1914)]. *Bulgakov S. N.* Tikhie dumy [Quiet thoughts]. Moscow, Khudozhestvennaja Literatura Publ., 1975. P. 6–26.

Dostoevskij F. M. Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. [A complete collection of works: 30 vol.]. Leningrad, Nauka Leningradskoe otdelenie Publ., 1972–1990.

Evnin F. I. Roman “Besy” [The novel “The Possessed”]. *Tvorchestvo Dostoevskogo* [Dostoevsky's work]. Leningrad, Nauka Leningradskoe otdelenie Publ., 1959. P. 215–262.

Gurova E. P. Yurodivye v romanakh F. M. Dostoevskogo [Simpleton in the novels of F. M. Dostoevsky]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubezhnaja filologija* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology]. 2014. Iss. 3(27). P. 136–145.

Ivanov V. V. Bezobrazie krasoty. Dostoevskij i russkoe jurodstvo [Ugliness of beauty. Dostoevsky and the Russian foolishness]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State Univ. Publ., 1993. 151 p.

Klejman R. Jak. Skvoznje motivy tvorcestva Dostoevskogo v istoriko-kul'turnoj perspective [Cross-cutting theme of Dostoevsky's work in historical and cultural perspective]. Kishinev, Shtiintca Publ., 1985. 201 p.

Likhachev D. S., Panchenko A. M. Smekhovoj mir Drevnej Rusi [Comic world of Ancient Russia]. Leningrad, Nauka Publ., 1976. 204 p.

Likhachev D. S., Panchenko A. M., Ponyrko N. V. Smekh v Drevnej Rusi [Laughter in Ancient Russia]. Leningrad, Nauka Publ., 1984. 295 p.

Mikhnjukевич V. A. Russkij folklor v khudozhestvennoj sisteme F. M. Dostoevskogo [Russian folklore art system F.M. Dostoevsky]. Cheljabinsk: Cheljabinsk State Univ. Publ., 1994. 320 p.

Motejunajte I. V. Vosprijatie jurodstva ruskoj literaturoj XIX–XX vekov [Perception of foolish-

ness Russian literature XIX–XX centuries]. Pskov, 2006. 304 p.

Pomeranc G. S. Strastnaja odnostoronnost' i besstrastie dukha [Good one-sidedness and dispassion spirit]. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaja kniga Publ., 1998. 642 p.

Russkie jurodivye i blazhennye [Russian fools and Blessed]. Compl. by N. Rubina i A. Severskij. Cheljabinsk, Arkaim Publ., 2003. 360 p.

Saraskina L. I. "Besy": roman-preduprezhdenie ["Demons": a novel warning]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1990. 480 p.

“ZERO” WORLD OF HOLY FOOLS IN F.M. DOSTOEVSKY’S NOVELS

Elena P. Gurova

**Postgraduate Student in the Department of Russian Literature
Perm State University**

The theme of holy foolishness in works of F. M. Dostoevsky has been studied thoroughly by literary scholars. However, the very term «holy fool» is rather vague. On the one hand, this is due to the fact that the public and church perception of holy fools changed in the culture of the modern period. On the other hand, F. M. Dostoevsky’s position on holy fools is ambiguous. In the article an attempt is made to relate M. M. Bakhtin’s propositions concerning originality of the writer’s poetics to peculiarity of F. M. Dostoevsky’s depiction of holy fools. The author considers transformation of traditional elements of the holy foolishness phenomenon, draws attention to mutual influence of space and time of the world of holy fools and the writer’s poetics, storyline and compositional structure of his novels. Images of holy fools undergo transformation in artistic interpretation, but also cause transformation of some essential elements of the novels, making storyline and compositional structure of the novels, as well as relations within the system of images, more complicated.

Key words: holy fool; blessed; «zero» space; «zero» time; world of holy fools; comic effect; internally polemical word; poetics.