

## МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ МОТИВ ПОЕДИНКА С СУДЬБОЙ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО “ПОДРОСТОК”

В наше время, когда “мы являемся свидетелями неуклонного роста интереса к мифологическим, сказочным и — шире — архаичным элементам в современной культуре” [11, 485], когда мы учимся все более внимательно вчитываться в хорошо известные классические произведения и когда намечается тенденция к построчному, детальному анализу художественного текста, представляется актуальным изучение мифопоэтических мотивов, встречающихся в творчестве художников различных эпох традиций. Исследование генезиса, значения, функций и механизмов связи “бродячих” мотивов в авторском произведении объясняет некоторые аспекты проблемы литературных заимствований и влияния и позволяет приблизиться к пониманию глубинных законов искусства, конструктивных принципов художественного текста.

Изучение мифопоэтического мотива можно разделить на три этапа. Первый будет состоять из членения того или иного сюжета на минимальные предикативные единицы и последующее выделение из них мотивов, образующих сюжетное ядро. Второй будет включать в себя семантический анализ каждого из обозначенных мотивов, позволяющий реконструировать его наиболее архаическую инвариантную форму и определить его архетипическое содержание. Третьим этапом будет объединение полученных инвариантных мотивов в новую конструкцию, которая и будет являться метасюжетом анализируемого текста. После этого можно перейти к рассмотрению “механизмов развертывания единой исходной сюжетной схемы в глубоко отличные тексты” [120], что, в какой-то мере, позволит приблизиться к решению основной задачи исторической поэтики, сформулированной А. Н. Веселовским —

определению роли и границ “предания в процессе личного творчества” [2, 493].

При семантическом анализе мотивы должны записываться в виде простейших двучленных или трехчленных формул, содержащих субъект и предикат, либо субъект, предикат и объект. Далее необходимо абстрагироваться от конкретных авторских образов, вошедших в эти мотивы, и стремиться обнаружить в них вневременные типические черты, не зависящие от индивидуальной фантазии одного отдельного художника. Таких черт может оказаться совсем немного, но именно они и будут нести архетипическое содержание. Аналогичная операция, по мере возможности, должна быть проделана и с предикатом. Так будет восстановлена инвариантная форма мотива.

После того, как рассматриваемые мотивы будут записаны в инвариантной, восходящей к мифу форме, следует их “монтаж” — воссоединение в простейший мифологический сюжет, который и будет являться архетипической моделью литературного авторского сюжета. Так мы возвращаемся к исходному тексту, “расшифровывая” его мифологический код.

Мифопоэтический мотив в значении сюжетообразующего элемента может быть определен как самостоятельное одноактное действие, отражающее архетипические отношения между субъектом и объектом, берущее начало в мифе, наделенное семиотическим значением, формирующее и моделирующее сюжет и являющееся универсальным для различных культур и традиций. Именно наличие архетипического содержания, на наш взгляд, позволяет мифопоэтическим мотивам на протяжении веков выполнять структуроформирующую функцию в новых сюжетных образованиях.

Заимствуясь из архаической культуры, мифопоэтический мотив или образ в известной степени рационализируется и подвергается литературной обработке. Переходя из произведения в произведение, он приобретает новые значения, подчас за счет частичной утраты первоначального. Многократно используя для передачи устоявшихся отношений, мифопоэтический мотив подвергается формализации, что ведет к его “переходу из сферы содержания в условную область кода” [25] и значительно расширяет его семиотическую значимость. Он начинает ассоциироваться с новыми сюжетами, оказывается закрепленным за новыми, хорошо известными образами. На-

конец, он заимствуется художником уже с новым, “модернизированным” семантическим комплексом, приобретенным в процессе его использования другими авторами.

Назовем процесс коннотационного расширения семантики мифопоэтического образа или мотива его вторичной мифологизацией. В классической русской литературе одним из наиболее типичных примеров мотивов, подвергшихся вторичной мифологизации, можно считать мотив встречи героя со своим inferнальным двойником-трикстером и мотив противостояния судьбе, принимающий формы агона (азартной игры).

Мифологические корни фигуры двойника героя определены О. М. Фрейденберг: “Прохождение героем фазы смерти и позднейшее отделение этой второй временной функции породило образ двойника” [18, 233], “...двойник персонажа, — всегда инкарнирует преисподнюю” [17, 87]. Для архаического сознания также характерно отождествление судьбы и смерти и представление о судьбе как о независимом от человека существе [19, 119]. Несчастье, недоля, горе в народно-поэтическом мышлении устойчиво предстает в виде антропоморфного или зооморфного существа [15, 472–516]. В этой связи интересно замечание академика Д. С. Лихачева: “Чрезвычайно важна для русской литературы всего времени ее существования идея судьбы как “двойника” человека. Это одна из “сквозных” тем русской литературы [6, 98]. Таким образом, фигура двойника оказывается одновременно связанной со смертью-преисподней и с участью героя, а мотив раздвоения означает не только “прохождение героем фазы смерти”, но и его встречу со своей судьбой.

Тексты Ф. М. Достоевского представляют особый интерес для исследования мифопоэтических мотивов по двум причинам. Прежде всего, Ф. М. Достоевский — “чрезвычайно лейтмотивный художник” [5, 26]. Основные темы, образы, художественные приемы, сюжетные ходы и ситуации переходят из одного произведения Достоевского в другое, что придает удивительную монолитность его творчеству и делает актуальным изучение повторяющихся в нем мотивов. Вторая причина заключается в том, что сегодня настало время открыть для исследования мифопоэтический уровень текстов Ф. М. Достоевского. В отечественной и зарубежной критике много и детально изучались различные уровни его произведений: социально-бытовые, философские, нравственно-этические, психо-

логические. Но нередко забывалось о том, что в основе философской системы Достоевского лежат переосмысленные им христианские догматы, а сам Достоевский — писатель с чрезвычайно эсхатологизированным и мифопоэтизированным мировосприятием. Изучение поэтики, сюжетов, образной системы его произведений без привлечения богатейшего материала христианской и мировой мифологии, фольклорных и апокрифических источников не может привести к значительным достижениям. Один из путей проникновения к творчеству богатый мифологический подтекст произведений Достоевского, без рассмотрения которого представление о творчестве писателя было бы неполным, лежит через изучение мифопоэтических мотивов.

Для повествований мифологического типа характерно “разнообразие имен действующего и единство его сущности /имя — не другое существо, а другое проявление: все имена взаимогомеоморфны” [10, 87]. Иными словами, герой всегда один, но его различные проявления предстают в виде независимых персонажей “действующих”.

Полное соответствие этой формуле можно найти у Достоевского: “Достоевский был творцом своеобразных романов, где в центре стоит изображение судьбы единой, трагически настроенной души. Складки этой души персонафицированы и даны в виде отдельных личностей” [14, 218]. Тема двойничества — одна из “лейтмотивных” тем его творчества. Героев практически всех его произведений окружают двойники — “фрагменты единого целого” [14, 217].

В романе “Подросток” дается прямое и подробное объяснение явлению раздвоения: “Что такое, собственно, двойник? Двойник, по крайней мере по одной медицинской книге одного эксперта... это есть не что иное, как первая ступень некоторого серьезного уже расстройства души, которое может повести к довольно худому концу” [3, 446]. Как видим, фигура двойника здесь намеренно демифологизирована. Это традиционный прием Достоевского: самым невероятным, “фантастическим” событиям всегда дается подчеркнуто естественное, порою даже банальное объяснение. У Достоевского действительность многомерна и ее будничная эмпирическая сторона всегда содержит в себе нечто мистическое.

В романе “Подросток” несколько персонажей могут считаться двойниками Аркадия Долгорукого. Один из них — шут-

студент, с которым Подросток встречается в поезде по дороге в Москву: “Пивший молодой человек... беспрерывно ухмылялся с слюнявым хихиканьем и... производил какой-то звук, вроде “тюр-люр-лю!”, причем как-то очень карикатурно подносил палец к своему носу [13, 78]. Этот бывший студент с резко выраженными чертами карнавального беса (ухмылки, паясничанье, кривляние, шутовство) почему-то “как бы понравился” [13, 78] Аркадию, и хотя Долгорукий быстро в нем разочаровался, их кратковременный союз не мог быть случайным. В описании студента чрезвычайно семантически слово “карикатурно”, объясняющее значение этого персонажа: студент — это карикатура Аркадия, образная персонификация и гиперболизация бунтарских настроений героя. Их выходы на Тверском бульваре могут быть поняты как бесовское паясничанье и циничное надругательство над женским началом. Этот эпизод, безусловно, связан с тирадой, направленной против женщин, которую Аркадий произносит в кабинете князя Сокольского. Однако не следует пытаться увидеть в Подростке закоренелого женоненавистника и женофоба, тем более, что дальнейшее развитие действия, его страстная любовь к Ахмаковой полностью опровергает такое мнение. Поорицание женщин — важный элемент площадно-карнавальной культуры. Высказывания Аркадия о женщинах и его проделки на Тверском бульваре следует рассматривать с позиций народно-смеховой традиции, которая “вовсе не враждебна женщине и вовсе не оценивает ее отрицательно” [1, 264-265]. Эти действия Подростка вместе с его частыми осмеяниями и развенчаниями усиливают его амбивалентность и незавершенность и наделяют Аркадия чертами героя карнавальной культуры, органично вошедшей в мир произведений Достоевского.

С известной степенью условности двойником Подростка можно считать юношу Тришатова. При первой их встрече он как бы представляет то, чем мог бы стать Аркадий, поддавшись искушению Ламберта. Сцена из “Фауста”, которую он описывает Долгорукому [13, 352-353], свидетельствует о том, что душа его, как и душа Аркадия, буквально разрывается между добром и злом. Впоследствии Тришатов выполняет функции помощника героя: он предупреждает Аркадия об опасности, разоблачает замысел Ламберта и помогает спасти Версилова и Ахмакову.

Но наиболее яркой и традиционной фигурой двойника героя в романе несомненно является Ламберт — “мясо, материя, ужас”, по определению самого Достоевского. Демонизма исполнена уже сама его внешность: “Волосы у него были черные ужасно, лицо белое и румяное, как на маске, нос длинный, с горбом, как у французов, зубы белые, глаза черные” [13, 27]. Маска здесь символизирует смерть: “Маска — это лицо мертвеца, то есть мертвец, дубликат самого себя” [17, 41]. “Ты проклятый” [13, 357], — говорит ему Аркадий, что означает: “Ты бес”. С детства, еще со времени обучения в пансионе Тушара Ламберт был для Долгорукого воплощением злых, враждебных сил, тяготевших над ним: “Он все меня бил... а я ему служил и сапоги снимал” [713, 27]. Устраивая оргию с проституткой, одержимый разрушением Ламберт исполняет роль беса-искусителя Подростка.

Символична сцена появления Ламберта в романе [13, 274]. Здесь используется традиционный для Достоевского прием: двойник становится продолжением сна или бреда героя (ср. Раскольников — Свидригайлов). Сам Аркадий склонен видеть в этой встрече “нечто фантастическое, необычайное, выходящее из ряда, почти чудесное... Я до сих пор наклонен смотреть на эту встречу мою с Ламбертом как на нечто даже пророческое... судя по крайней мере по обстоятельствам и последствиям встречи” [13, 275]. Все, что происходит с Долгоруким дальше, вплоть до его девятидневного беспамятства, кажется каким-то сном, фантасмагорией. Из области реального он мгновенно переносится в ирреальный призрачный мир, полный сил зла и хаоса. Знакомая Ламберта Альфонсина — “это полусумасшедшее существо” [13, 277] — еще более фантастична и выполняет функции арлекина — традиционной метафоры смерти.

Таким образом, нетрудно определить мифологическое значение образов Ламберта и Альфонсины: они обитатели преисподней, появляющиеся в жизни Аркадия в тот самый момент, когда равновесие между добром и злом в его душе нарушается в пользу последнего.

Интересно сопоставление некоторых мест романа с “Повестью о Горе-Злочастии” — анонимным произведением XVII века, мотивы и сюжетные ситуации которого будут повторяться во многих произведениях русской классической литературы, а образ двойника Гора-Злочастия станет для нее

традиционным. Оговоримся, что речь здесь идет не о каком-либо виде заимствования или влияния, а об архетипических схемах сюжетных ситуаций, общих для мифопоэтической традиции и творчества Достоевского.

В “Повести...” двойник молодца Горе-Злочастие впервые предстает перед ним в тот самый момент, когда герой решает покончить с жизнью, и фактически спасает его от самоубийства. Этой ситуации абсолютно тождественна и ситуация появления Ламберта: он выступает на сцену как раз тогда, когда Подросток решает замерзнуть, и, возможно, не появившись он, Аркадию бы удалось довести до конца свой замысел. Характерно, что в минуту пробуждения Аркадий воспринял Ламберта как свое “спасение”, как “человека совсем из другого мира” [13, 274].

Очевидно, что такое совпадение не может быть простой случайностью. Аркадий, как и молодец из “Повести”, встречается со своим двойником тогда, когда он оказывается на границе жизни и смерти. По мифо-поэтическим представлениям, именно в этот момент и происходит встреча человека со своей судьбой [16, 39]. Так Ламберт, подобно Горю-Злочастию, становится персонификацией судьбы героя, его “злой участи”.

В романе, как и в “Повести”, получает развитие мотив преследования героя его двойником-судьбой. Вообще мотив преследования героя демоническим существом относится к инициационному циклу. В “Повести” этот мотив представлен в метафоричной поэтической форме.

В романе, когда Аркадию удастся на время бежать от Ламберта, тот гневно кричит ему вслед: “Все равно придешь!” [13, 361]. Эти слова оказываются пророческими: Ламберт так же неотвязчив, как и Горе-Злочастие, и так же опасен для героя.

Замечателен тот факт, что Ламберт становится помощником и конфидентом Анны Версиловой. Но главное это то, что сам Версильов соединяется с ним: “О том, как мог Версильов совокупиться с Ламбертом, — я пока и говорить не буду: это — потом; главное — тут был “двойник” [13, 442]. Очевидно, этот “двойник” Версильова, едва не доведший его до преступления и самоубийства, и есть Ламберт. Предостерегая Аркадия от дружбы с Ламбертом, Версильов сам старается оградить себя от его влияния [13, 387].

Таким образом, Ламберта можно рассматривать не только как двойника Аркадия Долгорукого, олицетворяющего “злую участь” героя, но и как персонификацию “родовой судьбы” Версильовых.

Не желая подчиниться Ламберту, Аркадий оказывает сопротивление и тем силам, которые стоят за ним. Так получает развитие мотив противостояния судьбе. Этот же мотив, принимая традиционные формы игры, организует сюжет второй части романа. Здесь рулетка замещает игру в кости, которая издавна понималась как поединок с судьбой/смертью. В центре событий второй части стоит игра Аркадия у Зерщикова. Как и в мифологических повествованиях о диоскурических парах героев, Аркадий противостоит судьбе вместе с молодым князем Сокольским. Вообще их отношения строятся по древней мифологической модели: поединок, заканчивающийся примирением, — дружба — совместные подвиги — смерть одного из героев. Мотив поединка в романе не получает завершения: Аркадий только планирует вызвать князя на дуэль, хотя при первой же встрече заявляет Сокольскому: “... я все бы сделал вызов, как бы вы там ни приняли и что бы вы там ни сделали... и, признаюсь, даже и теперь тех же целей” [13, 155]. После этого следует примирение и они становятся друзьями. Увлекающийся Аркадий спешит заявить: “...у меня друг — князь Сережа” [13, 164]. Однако их отношения остаются натянутыми и далеко не искренне дружескими, что, впрочем, несколько не нарушает мифологической модели их союза и не мешает им вместе вступить в бой с фортуной. Они оба терпят поражение: Долгорукого с позором изгоняют из игорного дома [13, 267], а князь, проиграв все деньги, оказывается в тюрьме-преисподней, где окончательно попав под власть сил хаоса и смерти, сходит с ума и умирает.

Если не касаться всего сложного комплекса психологических деталей дружбы Аркадия и князя Сережи, а рассматривать их отношения только в мифологическом плане, то их можно сопоставить с архаичными схемами повествований о героях близнецах. Эту же модель мы находим, например, в истории Гильгамеша и Энкиду.

Нельзя оставить без внимания и тот факт, что у Сокольского, так же как и у Аркадия, есть свой двойник-трикстер Стебельков, персонифицирующий злую участь князя. Связь

с ним оказывается роковой для последнего из князей рода Сокольских.

С мотивом противостояния судьбе и темой неумолимого фатума в романе связана еще одна фигура. Это барон Бьоринг — холодно расчетливый и враждебный роду Версиловых “пришелец из вне”. Рационализм в народе и в русской культуре XIX века устойчиво ассоциировался с антихристом [7, 334]. По верному замечанию Е. М. Мелетинского, в произведениях Достоевского “инородцы... изображаются на маргиналиях русского космоса, как бы в роли “мелких бесов” [12, 94]. Барон Бьоринг наказывает Долгорукого, отправляет его в тюрьму, что делает “катастрофу” неотвратимой. Эта ситуация аналогична развязке раннего произведения Достоевского — “петербургской” повести “Двойник”, где “доктор медицины Крестьян Иванович Рутеншпиц, насильно увлекающий Голлядкина “на казенный квартир”, преобразуется в наказующего (Рутеншпиц — шпицрутен) беса” [4, 87]. Здесь, как и в романе “Подросток”, немец становится воплощением фатальных роковых сил, сокрушивших героя.

С темой фатума связан и “роковой документ” — письмо генеральши Ахмаковой, попавшее в руки Аркадия. Этот документ фактически образует основную интригу фабулы романа и на протяжении всего повествования выступает как нечто самостоятельное, автономное. Явление автономизации предмета встречается и в других романах Достоевского (например, нож Рогожина).

Для внимательного читателя не может остаться незамеченным тот факт, что мечтающий о господстве над другими Аркадий сам очень скоро попадает под власть “рокового” документа, который материализирует неведомые запредельные силы. С ним связаны все опасения и возможные несчастья Ахмаковой. Много беспокойства доставляет он и Аркадию. С этим письмом связывается древнейший мотив наследования предметом судьбы хозяина. Такой предмет наделяется и способностью оказывать влияние, подчас роковое, на судьбу его обладателя: “Очевидно, “автономизированный” и симпатически связанный с персонажем предмет может включаться в систему неких трансцендентных сил, управляющих порядком вещей, и таким образом становиться инструментом их воздействия на человека (откуда, кстати, следует и идея не-

уничтожимости этого предмета, уже не подсознательного воле и усилиям героя)” [13, 208].

В романе автономизация “документа” достигает такого уровня, что он становится неуправляемым для его обладателя, причем даже его уничтожение представляется чем-то совершенно невозможным: намерение Аркадия “сжечь это письмо” [13, 204] по необъяснимым причинам так и остается невыполненным. Судьба, фатум или рок в романе также проявляется в невероятном — даже для Достоевского — количестве случайностей, подчас трагических. К Аркадию случайно попадает “документ”, он случайно подслушивает разговор Татьяны Павловны и Ахмаковой, его случайно находит Ламберт. Письму, переданному им Версилу, случайно суждено сыграть роковую роль в жизни несчастной Ольги. Самого героя Достоевский определяет как “случайного” члена “случайной” семьи [13, 8]. Все эти случайности и совпадения были поняты исследователями как художественный изъясн, как попытка связать в единую фабулу трудносоединимые эпизоды. Не было замечено, что роман “Подросток” обращен к древней традиции, берущей свое начало в мифе и творчестве древнегреческих трагиков. Как и “Эдип-царь”, роман “Подросток” — это трагедия рока. Он может быть прочитан как история героя, пытающегося противостоять судьбе, которая насмеялась над ним уже только тем, что сделала его рождение “случайным” и незаконным. В этой связи чрезвычайно семантически столь частое употребление в романе слов-индексов “рок”, “фатум”, “судьба”.

Следует отметить, что использование автором мифопоэтических мотивов, образов и символов, очевидно, не есть результат какого-либо сознательного заимствования, за исключением тех случаев, когда речь идет о фольклорных и Библейских параллелях. Актуализация архаических элементов в тексте романа может быть объяснена особенностями художественного мышления Достоевского, для которого характерна устойчивая приверженность мифопоэтическим схемам.

Интересны особенности переосмысления Достоевским архетипических моделей. Если следовать мифопоэтической традиции, то у романа должна была бы быть трагическая развязка: неумолимый рок должен был бы привести к гибели Вер-

силова, а ответственность за его смерть легла бы на Аркадия. Но история противостояния судьбе в романе не получает традиционного завершения: герой не становится жертвой запредельных “роковых” сил и, вопреки безжалостному “фатуму”, предотвращает “катастрофу” — смерть отца, чего не удается сделать ни Эдипу, ни одному из братьев Карамазовых. Достоевским используется ставший для него традиционным прием сюжетосложения — прием нарушения сюжетной традиции: хорошо известный мифопоэтический мотив не дополняется обычно сочетаемыми с ним другими мотивами, чем достигается эффект неожиданной развязки.

Таким образом, роман “Подросток” — это не творческая неудача, полная “длиннот” и плохо сочетаемых эпизодов, а творческий эксперимент, “переходный” роман от произведений с достаточно простой сюжетной схемой к исключительно сложной сюжетной конструкции “Братьев Карамазовых”.

### Литература

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л.: Художественная литература, 1940.
3. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. — Л., 1972-1990. — Т. 13 (в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).
4. Иванов В. В. Достоевский: поэтика чина // Новые аспекты изучения Достоевского. — Петрозаводск: Издательство ПГУ, 1994.
5. Карякин Ю. Ф. Достоевский и канун XXI века. — М.: Советский писатель, 1989.
6. Лихачев Д. С. Повесть о Горе-Злочастии. — Л.: Наука, 1985.
7. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988.
8. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970.
9. Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Ученые записки Тартуского универси-

тета. Труды по знаковым системам. — Тарту, 1975. — Вып. 365.

10. Лотман Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1973.
11. Лотман Ю. М. О. М. Фрейденберг как исследователь культуры // Научные записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. — Тарту, 1981. — Вып. 546.
12. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. — М., 1994.
13. Неклюдов С. Ю. Тайна старых туфель Абу-л-Касима. К вопросу о мифологической семантике традиционного мотива // От мифа к литературе. — М.: Издательство Российского университета, 1993.
14. Попов П. С. “Я” и “оно” в творчестве Достоевского. — М., 1928.
15. Потебня А. А. Слово и миф. — М.: Правда, 1989.
16. Топоров В. Н. Судьба и случай // Понятие судьбы в контексте разных культур.
17. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М.: Наука, 1978.
18. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — Л.: Художественная литература, 1936.
19. Яворская Г. М. О семантических параллелях // Понятие судьбы в контексте разных культур. — М.: Наука, 1994.