

Татьяна Касаткина
ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. Москва

**РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ
И ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СЛОВА
В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»**

Теоретической предпосылкой анализа произведений Ф. М. Достоевского в этой статье является представление о его особом взаимоотношении со словом, свойственном, надо полагать, не ему одному, но в его творчестве проявившемся, может быть, особенно наглядно. Достоевский не «пользуется» словом, не использует его в интересах конкретного контекста, в определенном, неизбежно суженном и усеченном значении, но дает слову **быть**, смиренно отступает в сторону, позволяя слову раскрыть всю заключенную в нем реальность, что и создает необыкновенную многослойность и многоплановость его произведений. Но это же создает и почву для адекватной интерпретации, ибо слову не придают никакие произвольные смыслы, оно не подвергается никаким контекстуальным искажениям, то есть слово может иметь лишь тот смысл, который в себе заключает, может реализовать лишь то, чем беременно: заключенную в нем реальность. Слово есть слово. Оно присутствует в творениях Достоевского в своей целостности, и именно поэтому — в своем равенстве самому себе.

У Достоевского слово часто творит реальность, до поры до времени не замечаемую персонажем (а часто — и читателями), и все же оказывающую самое существенное действие на весь ход произведения, сюжетный и смысловой. Вот что отмечает М. М. Дунаев, разбирая «Преступление и наказание»: «И в противоречие самому себе он (Раскольников.— *Т. К.*) все же ощущает возможность собственного воскресения. Как вел его прежде к преступлению бес, так ведет теперь промысл Божий, слово Божие — к воскресению. Проф. Плетнев очень тонко проанализировал незаметное внешне действие евангельского слова на подсознание Раскольникова — в его движении к свету: “В сере-

дине романа, когда Дуне и матери Раскольникову удалось вывернуться из беды и все довольны и радостны, и Разумихин строит планы на будущее, один Раскольников мрачен и чувствует, что его отделяет от близких пропасть. Он кричит, уходя от них: "...Оставьте меня!.. что бы со мною ни было, погибну я или нет, я хочу быть один... Когда надо, я сам приду или... вас позову. Может быть все **воскреснет!**" И он затем идет к Соне, живущей у портного **Капернауова**. Это имя не однажды встречается в романе и мы думаем, что оно символично. Эта фамилия до известной степени связана с общим уклоном Достоевского к символике имен. Если мы откроем Евангелие и прочтем те места, которые связаны с Капернауом, то у нас получится общее впечатление, хотя мест этих немало во всех четырех Евангелиях. Мы остановимся на самом важном, с нашей точки зрения. В основе при чтении ниже указанных стихов Евангелия имя **Капернаум** выступает в связи с тремя фактами: милосердное исцеление и прощение грехов, осияние светом истины Божией и поправление гордыни; сюда же приходят и слова о воскресении (ср.: Мф. XVII, 23, 24). Я знаю, что могут быть приведены иные связи фамилии Капернауова, но это столь редкая фамилия и так символичны главы, где она встречается, и такую роль играет чтение Евангелия, что думается, эта нами указанная связь фамилии с Евангелием есть"¹. Но это не сознается, не ощущается до времени самим Раскольниковым. *Не сознается — и действует незримо*².

Такое незримое действие на персонажей и читателей часто оказывает художественная деталь, скрывающая (или открывающая) за собой пласты реальности художественного текста.

Деталь есть некоторая частность, подробность художественного текста, уточнение, избыточное с точки зрения аскетического сюжетного смысла произведения. В то же время деталь — единственное, что способно сделать этот смысл достойным внимания в него, полнокровным и неисчерпаемым. В сочетании этих двух свойств заключено определение детали как частности, претендующей на обобщение; уточнения, претендующего на большую смысловую нагрузку в сравнении с уточняемым. В случае, если перед нами истинно художественное произведение, такая претензия детали всегда оправдана.

Все, сказанное о детали вообще, в наибольшей степени относится к символической детали. В символической детали с наибольшей точностью проявляется смысл изначального греческого слова *symbolon* — знак, примета, признак. Она — именно знак присутствия смысла, вешка, указывающая, где искать, обозна-

чающая место, где под внешним слоем текста скрыт иной слой. Но греческое слово значило еще и «знамение», «предзнаменование». Символическая деталь — предзнаменование озарения читателя, предзнаменование постижения им того, что было заложено в текст автором. Но было и еще значение — «сшибка, столкновение», «связь, соединение, шов, застежка». И символическая деталь — указание к соединению различных частей текста, вроде бы совершенно между собой не связанных, на перекрестке которых рождается истинный смысл детали, преобразующий, как внезапно зажженная свеча, смысл соотнесенных частей, освещающий их светом нездешним.

У Достоевского совокупность символических деталей создает весь смысловой объем текста — не в том смысле, что он, как у Гоголя, заключен целиком в эту совокупность³, но в том смысле, что понять его в его *целом*, со всеми гранями смысла, с теми нюансами, которые иногда меняют все, можно лишь посредством детали. Доступный для прочтения лишь из сюжета смысл произведений Достоевского или простоват, или нелеп. Ибо он не там, не в сюжете заключен. И это касается даже самого «сюжетного» из пяти великих романов — «Преступления и наказания». В этом смысле Достоевский, безусловно, наследник Гоголя, о котором Белый писал, что у Гоголя весь сюжет заключен в деталях. У Достоевского иначе: сюжет — и в сюжете, и в композиции, и в подтексте — тайном символическом смысле детали-вещи⁴.

У Достоевского все значимо: каждое слово, определение, жест, уж тем более имя и фамилия, обращение к герою. Кажется невероятным: как он мог знать, как мог соразмерить и просчитать? Но он не просчитывал, а знал, как знает говорящий на языке — знает, даже не задумываясь, — то, что кажется невероятным изучающему язык. Деталь была словом языка, на котором говорил Достоевский.

Смысл этого авторского слова — символической детали — обычно выясняется из совокупности контекстов.

Частным случаем символической детали в творчестве Достоевского периода пяти великих романов является деталь-вещь. Случай этот особенно интересен тогда, когда символический смысл детали-вещи невозможно или затруднительно установить из контекста, поскольку она используется в тексте лишь однажды. В таких случаях оказывается полезно расширение контекста (использование других художественных произведений Достоевского, «Дневника писателя», записных книжек, черновиков). Но

и это не всегда помогает — и тогда остается предположить, что перед нами случай утраты вещью значения, очевидного для современников Достоевского определенного круга и уровня образования.

Особенность художественного языка Достоевского состоит в том, что он использует деталь-вещь «не по назначению», не для создания того, что называют «вторичной реальностью» — то есть, вернее, и для этого тоже, но это не есть его окончательная цель, ибо, создав словом вещь, он затем пользуется вещью как словом. Достоевский очень сродни средневековой, знавшему, что мир есть книга и человек создан для того, чтобы ее читать. Вещь в мире Достоевского никогда не бывает просто вещью, мир, созданный этим писателем нуждается в тотальной интерпретации.

Например, при появлении Рогожина в гостиной Настасьи Филипповны вскользь упоминается о некоторых изменениях в его костюме: «Костюм его был совершенно давешний, кроме совсем нового шелкового шарфа на шее, ярко-зеленого с красным, с огромною бриллиантовою булавкой, изображавшею жука, и массивного бриллиантового перстня на грязном пальце правой руки» (8; 135).

Смысл бриллиантового перстня легче всего поддается расшифровке из сравнительно неширокого контекста. Незадолго перед этим читателю сообщается о точно таком же перстне на указательном пальце правой руки у Афанасия Ивановича Тоцкого. А заканчивается вечер у Настасьи Филипповны (и с ним — вся первая часть романа) словами Тоцкого о ней: «Нешлифованный алмаз — я несколько раз говорил это» (8; 149).

Итак, бриллиантовый перстень — знак власти, владычества над этой женщиной, и Рогожин является как новый владелец. Здесь вещь, с которой сравнивается человек, становится еще и знаком отношения к человеку как к вещи: Настасья Филипповна воспринимается Тоцким как предмет роскоши, Рогожиным — как объект купли-продажи. Совсем иное значение имеют две другие детали рогожинского костюма.

Зеленый с красным новый шарф вписан в гораздо более широкий контекст. Это тот тип символической детали, где значение задается эпизодом, отнесенным в иную реальность. Здесь такой реальностью становится стихотворение о «рыцаре бедном». В стихотворении сказано, что рыцарь «себе на шею четки вместо шарфа навязал». Шарф у рыцаря — это цвета его дамы или господина, знак служения, именно поэтому вместо шарфа «рыцарь бедный» навязывает себе на шею четки: его Дама — Пресвятая Дева. Само наличие шарфа — знак рыцарского служения, знак

вассальной зависимости. Эта деталь явно вступает в противоречие с перстнем — знаком обладания. Но двойственность в отношении Рогожина к Настасье Филипповне слишком очевидна, чтобы это противоречие могло смутить.

Возьмем, к примеру, его восклицание: «Моя! Все мое! Королева!» (8; 143). С одной стороны — безличное, вечно «все мое», с другой стороны — «моя», но — «королева». Впрочем, если в словосочетании «все мое» сделать ударение на «все», то оно будет значить то же самое, что «моя королева». Так противоречие обладания и вассальной зависимости вторгается в пределы одного словосочетания.

Теперь о цвете, вернее — о цветах шарфа. Зеленый цвет для Достоевского, что наиболее очевидно проявляется при анализе романа «Преступление и наказание», прочно связывался с Богородицей, Заступницей перед Богом за землю; красный цвет (что поддерживается и традицией изображений Христа Вседержителя) ассоциировался с Христом. Таким образом, шарф Рогожина, в сущности, повторяет «шарф» «бедного рыцаря» — с той лишь разницей, что католические четки заменяются цветовой символикой, да в символ включается Христос — что указывает на поклонение Богородице со Христом, а не «Мадоне» (о поклоняющемся «Мадоне» Пушкин расскажет:

Несть мольбы Отцу, ни Сыну,
Ни Святому Духу век
Не случалось паладину,
Странный был он человек).

Учитывая, что само имя Настасьи Барашковой (Воскресший Агнец) явно указывает на Христа, двоение цветов «рыцарского» шарфа Рогожина должно вызывать не недоумение, а лишь осознание того, что роман «Идиот» до сих пор истолковывается, мягко говоря, не совсем адекватно авторскому замыслу.

Шарф заколот булавкой, изображающею жука. Это особенно сложный символ, и для его правильного прочтения нужны сведения, не введенные непосредственно в текст романа.

Внутри романа жук видимым образом соотнесен со скорпионом из сна Ипполита, ядовитой гадinou, являющейся, в свою очередь, разновидностью паука, символа осатаневшей самости в произведениях Достоевского. Скорпион (вернее — не—скорпион») Ипполита является для него олицетворением жестокой и темной природы, пожирающей порожденных ею детей, — то есть, символом смерти без воскресения, атрибутом которой является жестокое сладострастие. Но жук на самом деле не сопоставлен, но противопоставлен гадине Ипполита!

У жука, в отличие от паука, есть крылья. Паук обозначает душу, обескрыленную своим сладострастием, привязанную к земле. Жук — душу *потенциально* крылатую (ибо легкие, прозрачные, светлые крылья скрыты под грубыми надкрыльями). Именно поэтому жук в системе средневекового мышления становится аллегорией человека, чья бессмертная душа скрыта под грубой корою тела. И уже в этом своем качестве жук чрезвычайно уместен как закладка для шарфа Рогожина, под грубой, страстно-циничной оболочкой скрывающего душу нежную, любящую, ранимую, преданную и готовую к самоотвержению.

Но символический смысл детали этим не исчерпывается. Для дальнейшего его прочтения необходимо небольшое отступление, касающееся одной из разновидностей символических деталей — значимых имен. Дело в том, что практически все имена в романе — говорящие, причем значения их уводят в поистине глубокие пласты символического сюжета произведения. Для того, чтобы в этом не было сомнений, достаточно напомнить, что имя Рогожина «Парфен» значит «девственник» (есть и еще один «девственник» — Ипполит — по ассоциации с хрестоматийным мифом). Почти же все прочтения значений имен именно в этом романе — с греческого. Причем значения имени и деталь-вещь очень часто оказываются сопряжены так, что без значения одного (или одной) не прочитывается другое (или другая), а если и прочитывается, то оставляет впечатление нелепости, чепухи.

Например, дальнейшие приключения в тексте романа уже разобранной нами детали-вещи — шарфа. Коля Иволгин, являясь перед Аглаей Епанчиной, позвавшей его, чтобы задать несколько вопросов касательно ранее переданного ей письма князя, специально для сего случая выпрашивает у Гани его новый зеленый шарф⁵. Аглая же бросает ему презрительно-оскорбительные слова, не замечая на желающем ей служить рыцаре того цвета, который, как решил, по-видимому, Коля, должен быть ее цветом. Мы помним, что зеленый цвет — цвет Богородичный. Но имя «Аглая» значит «внешний блеск», «ложный свет». При сопоставлении значения имени и отказа принять как свой зеленый цвет углубляется структура образа героини, и ее роль в судьбе князя, равно как и последние сведения о ее судьбе в романе получают некоторое символическое освещение.

Деталь-вещь «жук» связана с говорящими именами особым образом. Здесь название нуждается в обратном переводе — на греческий. А «жук» по-гречески будет «scarabos» — скарабей, знаменитый египетский символ воскресающей души, средство получения бессмертия. Скарабеи изображались по-разному, но

символизируя *оживающую душу* (а ведь именно это и должно происходить с Настасьей Филипповной, празднующей свой «табельный» день, день своего освобождения), они изображались или с расправленными крыльями, или с *бараньей головой и рогами*. Поскольку фамилия героини — Барашкова, очевидно, что Рогожин является на вечер, где празднуется, кстати, день рождения Настасьи Филипповны, не только с цветами своей дамы, но и с ее гербом.

Деталь-вещь, становясь словом языка Достоевского, существует в ткани художественного произведения в тесной соотнесенности с другими разновидностями символических деталей.

Особый разряд символической детали у Достоевского — животные и названия животных. Животные «во плоти» гораздо реже появляются в художественном мире писателя, чем их названия, играющие роль второй части сравнения. Так, в «Преступлении и наказании» за Раскольниковым следят, «как стая собак», с ним играет Порфирий, «как кошка с мышью», «вшами» оказываются старушонка и Раскольников, «муравейником» — человечество, Дуня жалит Свидригайлова, «как оса» и т. д. Но всю глубину свою символическая деталь обретает при появлении в тексте и самого животного. Это не исключает сравнений, но сравнения тогда обретают совершенно особенную многомерность и многозначность, присущую им в этом случае только в художественном мире Достоевского. Чрезвычайно емкими символами в текстах Достоевского оказываются муха, паук, лошадь, осел.

Князь Лев Николаевич Мышкин приходит в себя и начинает себя сознать, услышав крик осла. Вот его рассказ о приезде в Швейцарию.

«Помню: грусть во мне была нестерпимая; мне даже хотелось плакать; я все удивлялся и беспокоился: ужасно на меня подействовало, что все это *чужое*; это я понял. *Чужое меня убивало*. Совершенно пробудился я от этого мрака, помню я, вечером, в Базеле, *при въезде в Швейцарию*, и меня *разбудил* крик осла на городском рынке. Осел ужасно *поразил* меня и *необыкновенно* почему-то мне *понравился*, а с тем вместе *вдруг в моей голове как бы все прояснело*.

— Осел? Это странно,— заметила генеральша.— А впрочем, ничего нет странного, *иная из нас в осла еще влюбится*,— заметила она, гневно посмотрев на смеявшихся девиц.— Это еще в мифологии было. Продолжайте, князь.

— С тех пор я ужасно люблю ослов. Это даже какая-то во

мне симпатия. Я стал о них расспрашивать, потому что прежде их не видывал, и тотчас же сам убедился, что это преполезнейшее животное, рабочее, сильное, терпеливое, дешевое, переносливое; и через этого осла мне вдруг вся Швейцария стала нравиться, так что совершенно прошла прежняя грусть.

— Все это очень странно, но об осле можно и пропустить; перейдемте на другую тему. Чего ты все смеешься Аглая? И ты, Аделаида? Князь прекрасно рассказал об осле. Он сам его видел, а ты что видела? Ты не была за границей?

— Я осла видела, тамап,— сказала Аделаида.

— А я и слышала,— подхватила Аглая. Все три опять засмеялись. Князь засмеялся вместе с ними <...>.

— Почему же? — смеялся князь.— И я бы не упустил на их месте случай. А я все-таки стою за осла: осел добрый и полезный человек.

— А вы добрый, князь? Я из любопытства спрашиваю,— спросила генеральша.

Все опять засмеялись.

— Опять этот проклятый осел подвернулся; я о нем и не думала! — воскликнула генеральша.— Поверьте мне, пожалуйста, князь, я без всякого...

— Намека? О, верю, без сомнения!

И князь смеялся не переставая» (8; 48—49).

По этому поводу уже немало сказано и написано. В тридцатомном собрании сочинений в этом эпизоде отмечается очевидная аллюзия на «Золотого осла» Апулея (9; 432), исследователи указывают на его связь с евангельским эпизодом входа Господня в Иерусалим. Ни то, ни другое не объясняет смысла происходящего, хотя и то, и другое в равной степени способно его объяснить. И у Апулея, и в евангельской сцене осел — символ плотского человека⁶, символ низшей человеческой природы, требующей преображения и соединения с божеством для того, чтобы стать воистину человеком. Такого преображения достигает Люций в конце своих странствий. Символ такого преображения являет собой Господь при въезде в Иерусалим. Сошествие Господнего Духа на плотского, отпавшего от Бога человека, обожение человеческой природы кенозисом Божества, воссоединение человеческой падшей природы с Богом мы воочию видим, глядя на Господа, восседающего на молодом осле⁷. В каком-то смысле перед нами символ вочеловечения Христа, и как всадник и конь традиционно знаменовали душу, управляющую телом⁸, так соединение двух природ, неслиянное и нераздельное, во Христе,

при полном покорении плотской и греховной природы человеческой, явлено нам в евангельской сцене.

Итак, осел обозначает плотского человека. Но он означает не только плотского человека, но и *отдельного, самостоятельного* человека, и недаром подчеркивается, что самоосознание героя возникает в момент, когда кричит осел. Все дело в том, что, собственно, он кричит. Как известно из романа, для того, чтобы услышать осла, не надо ездить за границу. Более того, для того, чтобы знать, что кричит осел, не обязательно даже его слышать. И все же хорошо бы услышать, чтобы ощутить всю страстность и надрывность, настойчивость и даже настырность выговариваемого им слова: «Иа» — «Йа». «Я». Осел кричит: «Я», — и здесь то и проясняется сознание героя, обретающего свое индивидуальное существование. Перед нами очевидное воплощение прежде только тосковавшей и не знавшей себя души, сошествие ее в тело, в «доброго и полезного человека», как отзовется об осле князь. С этого и начнется его выздоровление — то есть приучение, приспособление к существованию в этом, земном и телесном, мире. Если обратить внимание на выделенные в тексте эпизода слова, то этот смысл начинает прочитываться абсолютно прозрачно: самое заметное (и замеченное) — это невольная путаница в последней фразе генеральши Епанчиной, когда князь, по сути, отождествляется с ослом. Но ведь и сам он перед этим говорит, что он *стоит за осла*, что Швейцарию он воспринял *через этого осла* (то есть — через свое тело), что он прежде никогда их не видел, но тотчас *сам убедился* в их прекрасных и полезных качествах. *Телесность* объекта подчеркивается и в высказывании генеральши о том, что *иная из нас в осла еще влюбится*, особенно если вспомнить характер той любви, коей пылали к Люцию прекрасные дамы и до и после его воплощения в ослиное тело.

Но здесь и очевидная разница со Христом, с той картиной, которая представляется нам при созерцании входа Господня в Иерусалим. Господь восседает на осле, подчинив, укротив и обожив — просветив и воссоединив с Богом плотского человека. Князь встает рядом с ослом как равный, и даже идентифицируется с ослом в «высказывании без намека» генеральши Епанчиной. Свою недовоплощенность⁹, то есть не окончательную идентичность с ослом — плотским человеком, и сам князь, и окружающие его будут склонны воспринимать как болезнь и ущербность. Кстати, по ходу романа князь будет постепенно обживать свое тело, довоплощаться — вплоть до окончательной катастрофы, обнаружившей, что он на неверном пути.

Интересно в связи с этим отметить *обратный путь*, которым идет Настасья Филипповна, путь *развоплощения*, расхождения духа и тела (иначе развоплощается Рогожин: он словно утрачивает телесность — вплоть до состояния привидения). Путь этот начинается на первых страницах романа и завершается в конце, когда прикрытое простыней тело лежит между Мышкиным и Рогожиным, а дух ходит по комнатам: «— Стой, слышишь? — быстро перебил Рогожин и испуганно присел на подстилке, — слышишь? — Нет! — так же быстро и испуганно выговорил князь, смотря на Рогожину. — Ходит! Слышишь? В зале... Оба стали слушать. — Слышу, — твердо прошептал князь. — Ходит? — Ходит. — Затворить али нет дверь? — Затворить...» (8; 506).

Но характерны и промежуточные стадии. Вот одно из первых свидетельств развоплощения, данное взглядом Тоцкого: «Он припоминал, впрочем, и прежде мгновения, когда иногда странные мысли приходили ему при взгляде, например, на эти глаза: как бы предчувствовался в них какой-то глубокий и таинственный мрак. Этот взгляд глядел — точно задавал загадку. В последние два года он часто удивлялся изменению цвета лица Настасьи Филипповны: она становилась *ужасно бледна* и — странно — даже *хорошела* от этого» (8; 38). Слово «хорошела» здесь, кажется, в авторском контексте, обладает не только эстетическим, но и этическим значением. Во всяком случае известно, что решивший вновь *эксплуатировать* эту женщину Тоцкий сильно просчитался: все эти пять лет она, хоть и брала с него деньги, но не жила с ним, так что ему оставалось лишь «потщеславиться» ею «в известном кружке» (8; 38). (А князь — рядом в повествовании — довоплощается: «Князь даже *одушевился* говоря, *легкая краска проступила в его бледное лицо*, хотя речь его по-прежнему была тихая» (8; 20).)

А вот уже очевидное признание самой героини — из ее письма к Аглае: «Я слышала, что ваша сестра, Аделаида, сказала тогда про меня, что с такою красотой можно мир перевернуть. *Но я отказалась от мира*; вам смешно это слышать от меня, встречая меня в кружевах и бриллиантах, с пьяницами и негодяями? Не смотрите на это, *я уже почти не существую и знаю это; Бог знает, что вместо меня живет во мне*» (8; 380). Здесь интересно, что героиня знает только то, что она почти не существует, *что же* существует вместо нее в ней — знает Бог.

На смысл этого странного высказывания, возможно, способно пролить некоторый свет рассуждение Г. К. Честертона: «Все настоящие споры о религии сводятся к вопросу, может ли человек, родившийся вверх тормашками, понять, где верх, где низ.

Первый, главный парадокс христианства — в том, что обычное состояние человека неестественно и неразумно, сама нормальность ненормальна. Вот она, суть учения о первородном грехе. В занятом новом катехизисе сэра Оливера Лоджа первые два вопроса: “Кто ты?” и “Что, в таком случае, означает грехопадение?” Я помню, как я пытался сочинить свои ответы, но вскоре обнаружил, что они очень неуклюжи и неуверенны. На вопрос: “Кто ты?” я мог ответить только: “Бог его знает”. А на вопрос о грехопадении я ответил совершенно искренне: “Значит, кто бы я ни был, я — это не я”. Вот главный парадокс нашей веры: нечто, чего мы никогда не знали вполне, не только лучше нас, но и ближе нам, чем мы сами¹⁰.

Настасья Филипповна — воистину мученица и исповедница идеи греховности в романе. Она так настаивает на грехе, на его наличии, именно потому, что прекрасно знает: она лучше, чем она есть, и та, которая лучше, — она ближе себе. Именно потому, что она знает, как прекрасна она — невинная, она так яростно настаивает на том, что виновна. Она не хочет, чтобы такую, как она есть, ее приняли за нее. И начинается это странное ее движение внутри нее самой. Не получая и не даруя прощения, дух не может исцелить и повести за собой тело, и они начинают — расходиться. И телесный облик Настасьи Филипповны начинает двоиться: она и Богоматерь (хотя бы в пушкинском стихе Аглаи), она и кающаяся Магдалина, она и Афродита, Венера (экипаж с двумя белыми лошадьми (впрочем, также заключающий в себе возможность двойственного истолкования) и т. д.) — вплоть до тела, лежащего под простыней со сбитым комком кружев в ногах: это и пена, из которой родилась Афродита (что, кажется, отметил Вольтер); это и облако Вознесения.

Итак, крик осла, разбудивший князя, есть крик торжествующей самости, и князь с очевидностью пройдет путь, противоположный не только пути Христа, сразу обуздавшего плоть и самость, но и пути Люция, шедшего к просветлению из бездн ослиного облика, плотской тюрьмы¹¹. Кенозис князя, устремившегося к самому низу мира, в глубину плоти и греха, по сути — в адскую бездну, неизбежно должен был закончиться лишь нисхождением и гибелью, и плоть *буквально* стала ему могилой (дух его мертв, и заключен, похоронен в живой плоти в клинике Шнейдера (нем. — «портного» — облекшего прежде его дух платьем плоти)), ибо не было той Божественной нити, я бы дерзко сказала, Божественной страховки, благодаря которой только и можно было победить смерть и грех¹².

Символ коня и всадника как тела и души позволяет прочитывать еще одно «авторское слово» в произведениях Достоевского. Невозможно не заметить, как много фамилий и имен в «Идиоте» имеют в своем составе слово «конь». «Конев» (Василий Васильевич, «отписавший» Рогожину о смерти родителя) (8; 10); шесть княжон Белоконских и княгиня Белоконская из рассказа генерала Иволгина (8; 94); реальная «старуха Белоконская» покровительница семейства Епанчиных и, благодаря Елизавете Прокофьевне, — покровительница князя (8; 152—153), этот персонаж упоминается в тексте чрезвычайно часто, при том что появляется только один раз. Слово «конь» в греческом своем варианте входит в состав имен Настасьи Филипповны и Ипполита. Ганя встречает рогожинскую компанию, ввалившуюся к нему, чтобы сторговаться насчет Настасьи Филипповны словами: «Вы не в конюшню, кажется, вошли, господа, здесь моя мать и сестра...» (8; 96). Настасья Филипповна впервые появляется во второй части (после шестимесячного перерыва в действии) в коляске, запряженной двумя белыми конями (8; 250). И т. д.

Согласно общему принципу бытия слова в произведениях Достоевского, все эти словоупотребления должны быть объединены общим значением. Они и объединяются тем значением, которое содержится в указанном символе. Конь — тело, плоть. Князь, вошедши в тело, «брата Осла», попадает в мир плоти, плотских людей, находящихся со своей плотью в самых разных отношениях. «Старуха Белоконская» заставляет вспомнить скопческий ритуал (кстати, «девственник» Парфен Рогожин живет в доме, где нанимают скопцы, к вере которых прислушивался его батюшка, и к которой, по уверению Настасьи Филипповны и князя, он и сам бы склонился, если бы не приключилась с ним «эта напасть»; надо отметить, что дом Рогожина оказывается как бы «окаймлен», очерчен идеей скопчества: «Большею частью внизу меньшая лавка. Скопец, заседающий в лавке, нанимает вверху» (8; 170)).

Разворачивая символическую метафору «конь — плоть» (скопцы пели: «Конь ваш добрый — умерщвленная ваша плоть, // Узда на нем — воля Божия, // Копье вострое — смирение»¹³; здесь невольно вспоминаются слова князя о том, что «смирение — страшная сила»), скопцы обычно называли кастрацию: «Сесть на пегого коня»; «самая полная хирургическая операция, — пишет А. Эткинд, — синоним богоподобного совершенства называлась “сесть на белого коня”»¹⁴. Недаром фамилия «Белоконская» почти всегда употребляется в тексте со словом «старуха» (плоть очищена, «убелена» временем). В этом контекс-

те, если вспомнить описанный выше процесс «развоплощения» Настасьи Филипповны в романе, становится понятно ее появление в коляске, запряженной двумя белыми лошадьми.

В связи со скопческой темой в романе надо отметить и еще один момент. Скопцов называли «Голубями»¹⁵. Но «голубчик» — это практически постоянный эпитет князя в романе. В связи с этим становится понятно воспоминание Аглаи и Аделаиды о том, как в детстве Аглая подстрелила голубя (8; 203). Воспоминание всплывает именно в тот момент, когда завязывается «страстный» роман князя с Аглаей — непосредственно перед сценой чтения «Рыцаря бедного...». Аглая подстрелила «голубя» — любовная стрела поразила «бесплотного». Процесс воплощения князя с этого момента приобретает катастрофический характер.

Указанное значение слова «конь» позволяет адекватно прочитывать имена двух центральных героев романа. «Ипполит» — «коней распрягающий» (греч.). Семантика имени становится прозрачна, ибо Ипполит, истощаемый чахоткой, стоит на пороге смерти, на пороге разлучения с плотью.

«Настасья Филипповна Барашкова». Имя до сих пор прочитывалось как «Воскресший Агнец» или «Воскресение Агнца», при этом совершенно непонятно было, что делать с отчеством «любящий коней», и при чем здесь вообще лошади. Но если читать, в соответствии с вышесказанным, «любящий плоть», то перед нами — очевидное именование Христа. «Воскресение возлюбившего плоть Агнца», воскресение Того, к Кому взывают: «Господи Вседержителю, Боже сил и всякия плоти». Для Достоевского очень важно было *воплощение* Вседержителя, принявшего на себя плоть, возлюбившего и помиловавшего ее. В черновиках к «Бесам» он писал: «Да Христос и приходил затем, чтобы человечество узнало, что знания, природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не в одной только мечте и идеале, что это и естественно и возможно. Этим и земля оправдана. Последователи Христа, обоготворившие эту просиявшую Плоть, засвидетельствовали в жесточайших муках, какое счастье носить в себе эту Плоть, подражать совершенству этого Образа в веровать в него во плоти. <...> Тут именно все дело, что Слово в самом деле плоть бысть» (11; 112—113).

В значении имени Настасьи Филипповны открывается ее Богородичный прообраз, ибо Христос *воплощается*, становится единосущным человечеству¹⁶, через Богородицу. И, по-видимому, именно в ней и через нее — «Воскресение возлюбившего плоть Агнца» — романский мир должен воссоединиться с Богом,

для чего и приходил Христос на землю, для чего и был распят и воскрес Господь, «умертвивый смерть».

В «Идиоте» значение «конь, лошадь» — «тело, плоть» прочитывается ясно и отчетливо. Но, увидев однажды это значение, его можно распознать и в «Преступлении и наказании», написанном ранее «Идиота». Проснувшись после сна об убийстве лошадки, Раскольников говорит так, как будто отождествляет себя с убивавшими, но дрожит при этом так, как будто все удары, обрушившиеся на несчастную лошаденку, задели его.

«Боже! — воскликнул он, — да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?»

Он дрожал как лист, говоря это» (6; 50).

Пожалуй, разрешение этого противоречия в следующих словах Раскольникова: «— Да что же это я! — продолжал он, восклоняясь опять и как бы в глубоком изумлении, — ведь я знал же, что я этого не вынесу, так чего ж я до сих пор себя мучил? Ведь еще вчера, вчера, когда я пошел делать эту... **пробу**, ведь я вчера же понял совершенно, что не вытерплю... Чего ж я теперь-то? Чего ж я еще до сих пор сомневался?» (6; 50).

«Я себя мучил». Он, действительно, и «лошаденка», и убийца Миколка, требующий, чтобы запряженная в непосильную для нее телегу лошадка «вскачь пошла». Это его дух, своевольный и дерзкий, пытается принудить его натуру, его плоть сделать то, чего она не может, что ей претит, против чего она восстает. Он так и скажет: «Ведь меня от одной мысли **наяву стошнило** и в ужас бросило...» (6; 50). Именно об этом потом скажет Раскольникову Порфирий Петрович: «Он-то, положим, и солжет, то есть человек-то-с, **частный-то случай-с**, incognito-то-с, и солжет отлично, наихитрейшим манером; тут бы, кажется, и триумф, и наслаждайся плодами своего остроумия, а он хлоп! да в самом-то интересном, в самом скандалезнейшем месте и упадет в обморок. Оно, положим, болезнь, духота тоже иной раз в комнатах бывает, да все-таки-с! Все-таки мысль подал! Солгал-то он бесподобно, а на *натуру-то* и не сумел рассчитать. Вон оно, коварство-то где-с!» (6; 263).

Интересно, что эта мысль — о натуре, плоти, противящейся бесовству духа, у Достоевского — и от Пушкина. В стихотворении «Какая ночь, мороз трескучий...» (1827) герой — *всадник на коне*, опричник, «кромешник удалой»:

Спешит, летит он на свиданье,
В его груди кипит желанье.
Он говорит: «Мой конь лихой,
Мой верный конь! лети стрелой!
Скорей, скорей!..» Но конь ретивый
Вдруг размахнул плетеной гривой
И стал. Во мгле между столпов
На перекладине дубовой
Качался труп. Ездок суровый
Под ним промчаться был готов,
Но борзый конь под плетью бьется,
Храпит, и фыркает, и рвется
Назад.

Здесь как бы в картинку развернуто внутреннее борение человека, и удивительно, что грешить, преступать Божий закон человека побуждает именно дух, а плоть ужасается грехов духа. Впрочем, старцы часто говорили, что грехи плоти хороши тем, что смиряют человека, показывают ему немощь его, а вот грехи духовные воистину ужасны и отвратительны — тем именно, что часто допускают гордиться собою, и, значит, вязнуть и вязнуть в этой трясине.

Интересно, что при таком значении слова «конь, лошадь» очень бессмысленно прочитывается и высказывание Амалии Ивановны: «Ваш муж пьян лошадь изтопталъ». Здесь устремляющаяся к Богу душа (вспомним исповедь-проповедь Мармеладова при первой встрече с Раскольниковым) гибнет, растоптанная насильством греховной (пьяной!) плоти. Отметим, что, точно по слову старцев, Мармеладов смирен своим грехом, а Раскольников «бледным ангелом ходит».

Определяя специфику использования Достоевским слова, можно сказать следующее. Поскольку для Достоевского слово заключает в себе всю полноту реальности, невообразимыми становятся столь, казалось бы, привычные нам «использования слов в разных значениях», то есть радикальное изменение значения какого-либо устойчивого авторского «образа» — авторского *собственного* слова. Такое произвольное использование слов возможно лишь в том случае, если пишущий не видит и не сознает собственной реальности слова, предполагает, что может заполнять его оболочку по своему разумению, по своей прихоти или нужде. Но перед нами не тот случай. В видении реальности слова — разгадка поражавшего, например, Бердяева логицизма Достоевского. «Мистик Достоевский,— восклицает Бердяев,—

враг и изобличитель рационализма, обожал мысль, был влюблен в диалектику»¹⁷.

Не слишком удачно скалмбури́в, можно сказать, что логичность Достоевского была следствием его любви не к логике, но к логосу. В этом смысле можно сказать, что Достоевский, обращаясь к такому *собственному* «словообразу», как бы использует автоцитату, вводя посредством ее в конкретный текст весь объем смыслов, свойственный ей в бывших и *будущих* его сочинениях. То есть в произведениях, написанных позже, смысл такого «словообраза» может *проясняться*, но никак не *изменяться*. Может, однако, меняться *авторское отношение* к тому смыслу, который являет слово (меняться — по мере его проявления *во всех его следствиях* и для автора тоже), и пожалуй, именно это объясняет характерные ошибки интерпретаторов.

Сказанное очень важно как критерий для адекватности интерпретации авторского замысла. И вовсе не очевидно для исследователей Достоевского. На Петербургских чтениях «Достоевский и мировая культура» в 1997 году в ответ на слова Г. С. Померанца о гармонии, открывающейся Мышкину в эпилептическом припадке, я напомнила, что это та самая гармония закрытого от Бога мира, гармония мира, в котором Бог должен быть убит, которую вот-вот обретет в надвигающейся эпилепсии Кириллов. На что Григорий Соломонович немедленно возразил: «Ну, это две разные эпилепсии».

Да простит меня уважаемый мною исследователь и восхищающий меня человек за то, что я подхватываю здесь его второпях сказанное слово, которое, будь оно написано, конечно было бы гораздо лучше обработано. Но здесь так обнаженно отразилась суть подобного рода интерпретаций, что я не могу противостоять искушению.

Вот, например, целая разработка «словообраза» «Швейцария» у Достоевского, истинным основанием для которой может быть лишь твердое убеждение, что у Достоевского «две разные Швейцарии» (если, конечно, предположить, что автор интерпретации принимал во внимание объем этого «словообраза» у Достоевского хоть в сколько-нибудь полном виде). Причем, когда он выбирает одну, а когда другую — совершенно необъяснимо.

«Князь Мышкин,— пишет в конце своей книги Г. Г. Ермилова,— прибывший в Петербург в среду 27 ноября, через несколько месяцев возвратится к исходной точке своего сознательного жизненного пути: Швейцария, кантон Валлийский, лечебница Шнейдера. В Швейцарию, в кантон Ури должен был совершить

паломничество и остаться там на всю жизнь, если это оказалось бы возможным, Николай Всеволодович Ставрогин (князь Мышкин без труда узнал в кабинете генерала Епанчина изображенное на картине место из этого кантона). Но путь героя “Бесов” закончился иначе: “Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей. На столике лежал клочок бумаги со словами карандашом: “Никого не винить, я сам”. Тут же на столике лежал и молоток, кусок мыла и большой гвоздь, очевидно припасенный про запас. Крепкий шелковый снурок, очевидно заранее припасенный и выбранный, на котором повесился Николай Всеволодович, был жирно намылен. Все означало преднамеренность и сознание до последней минуты” (10; 516).

Швейцария в художественном мире “Идиота” не столько географическое, сколько нравственно-духовное, метафизическое понятие. Читая пушкинскую балладу о бедном рыцаре, Аглая выпустила одно четверостишие, которое она могла не знать, но которое прекрасно помнил Достоевский:

Путешествуя в Женеву
На дороге у креста
Встретил он Марию деву,
Матерь Господа Христа.

Путешествие в Женеву заказано герою романа “Бесы”. Он не может находиться в мире князя Мышкина. Лишь в швейцарской идиллии бесовско-дьявольское и небесно-божественное разведены по разным полюсам, лишь здесь не действует закон “взаимопереливаемости” человеческих судеб. Но ведь это уже не грешная земля, населенная грешными людьми, а “новая земля” под “новым солнцем”, куда дано было попасть только еще одному герою Достоевского — смешному человеку из рассказа “Сон смешного человека”. Да и то лишь затем, чтобы развратить “детей солнца”. Мышкин — единственный герой Достоевского, для которого “новая земля” — его истинная родина¹⁸.

Удивительно, что талантливый исследователь, словно глаза ее ослеплены заранее выработанной концепцией, не желает замечать вещей, которые вовсе не надо извлекать из глубин подтекста, которыми текст «Бесов» просто перенасыщен, а именно: все бесы и бесноватые, не исключая, конечно, и Ставрогина, хлынули в Россию *именно из Швейцарии!* Именно там находится «общество», именно там производит Ставрогин свои «опыты» по *заражению убеждением*. Привожу буквально первые попавшиеся цитаты.

Разговор Лизы и Шатова: «— Почему же вы знаете, что я могу быть типографшиком? — угрюмо спросил Шатов.— Да мне

еще Петр Степанович в *Швейцарии* именно на вас указал, что вы можете вести типографию и знакомы с делом. Даже записку хотел от себя к вам дать, да я забыла» (10; 107). Даша отвечает на вопрос Варвары Петровны: «— Это, верно, те самые деньги, которые я, по просьбе Николая Всеволодовича, еще в *Швейцарии*, взялась передать этому господину Лебядкину, ее брату» (10; 133). Петр Верховенский раскланивается со знакомыми и незнакомыми по поводу своего прибытия: «(И) сколько замечаю, многоуважаемая Прасковья Ивановна тоже не забыла, кажется, своего “профессора” и даже не сердится на него, как всегда сердилась в *Швейцарии*. Но как, однако ж, здесь ваши ноги, Прасковья Ивановна, и справедливо ли приговорил вам швейцарский консилиум климат родины» (10; 144). Выясняются подробности письма Степана Трофимовича по поводу его предполагаемой женитьбы на Даше: «— Степан Трофимович так и написал вам, что женится на “чужих грехах, совершенных в *Швейцарии*”, и чтобы вы летели “спасать его”, этими самыми выражениями? — подошла вдруг Варвара Петровна, вся желтая, с искривившимся лицом, со вздрагивающими губами» (10; 161). Ставрогин объясняет Шатову, что грозит ему со стороны «общества»: «— В Америке вы переменяли ваши мысли и, возвратясь в *Швейцарию*, хотели отказаться. Они вам ничего не ответили, но поручили принять здесь, в России, от кого-то какую-то типографию и хранить ее до сдачи лицу, которое к вам от них явится» (10; 192). Да и становится гражданином кантона Ури Ставрогин тоже не заочно. Значит, в «идиллической» земле размещается бесовское «общество»?

В романе «Преступление и наказание» слово «Швейцария» появляется всего один раз, зато в очень характерном контексте: «Ведь предлагая моему предмету бежать со мною в Америку или в *Швейцарию*, я, может, самые почтительнейшие чувства при сем питал, да еще думал обоюдное счастье устроить!..» — говорит Свидригайлов (6; 215). Что стоит для Свидригайлова за словом «Америка», в романе подробно объяснено и отмечено многими исследователями. Вот место, наиболее очевидно проясняющее его смысл: «— Ну, брат, это все равно. Место хорошее; коли тебя станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку. Он приставил револьвер к своему правому виску. — А-здесь нельзя, здесь не места! — встрепенулся Ахиллес, расширяя все больше и больше зрачки¹⁹. Свидригайлов спустил курок» (6; 394—395).

Синонимически сближенные в «Преступлении и наказании» «Америка» и «Швейцария» в общем контексте романов Достоев-

ского оказываются сближенными функционально: отправив Даше письмо о своем отъезде в Швейцарию, Ставрогин вешается. В «Америку» и в «Швейцарию», может быть, можно добраться и поездом, но быстрее всего, как известно Свидригайлову и Ставрогину, — избранным ими способом.

Но самое интересное здесь то, что и князь Мышкин оказывается в этой «идиллической земле» практически в том же состоянии, что и Ставрогин, а именно — «зависнув» между небом и землей, отвергнутый и землей и небом²⁰, символом какового состояния (не принимают ни земля, ни небо) и является висельник.

Вот такая получается идиллия.

Что же за странная земля «породила» (во всяком случае — воспитала) и выпустила в Россию одновременно и князя Мышкина и «общество» «бесноватых»? Где та общая точка, которая могла бы объяснить эти, по видимости, столь разные «плоды» ее? В романе Достоевского «Подросток». Там Версиков, в ответ на вопрос Аркадия прямыми словами объясняет, что есть «Швейцария» и «Женева», какую реальность они в себе содержат: «— Вы раз говорили про “женевские идеи”; я не понял, что такое “женевские идеи”? — Женевские идеи — это добродетель без Христа, мой друг, теперешние идеи или, лучше сказать, идея всей теперешней цивилизации» (13; 173). Комментарий поясняет: «Достоевский говорит, что “женевские идеи” <...> — это “теперешние французские идеи”, связывая учение Руссо с идеями его последователей: социалистов и деятелей Коммуны. Социально-экономическое равенство людей, отрицание религии и христианской этики, стремление ко всеобщему обеспечению и довольству — таково, в интерпретации Достоевского, главное зерно этих идей»²¹ (17; 378).

Из Швейцарии приходит и туда же и возвращается «Христос вне истины»²², Швейцария высылает и устроителей человечества вне Христа. Вещи более чем взаимосвязанные.

А Свидригайлов встретился со Ставрогиным в «баньке с пауками». Они ведь явно описывают одно место, только Свидригайлов — изнутри, Ставрогин — снаружи: «Прошлого года я, как Герцен, записался в граждане кантона Ури, и этого никто не знает. Там я уже купил *маленький* дом. У меня еще есть двенадцать тысяч рублей; мы поедem и будем там жить *вечно*. Я не хочу никогда никуда выезжать. Место очень *скучно*, ушелье; горы теснят зрение и мысль. Очень мрачное. Я потому, что продавался маленький дом» (10; 513).

И для того, и для другого существенно объединение тесноты,

скуки, мрачности и вечности. Свидригайлов: «— Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится» (6; 221).

Вот что скрывается для Достоевского на метафизическом плане за «Америкой» и «Швейцарией» — местами бодрой демократии, местами, к идее которых в молодости устремился он сам — и оказался на Семеновском плацу. Недаром он воспел гимн своей каторге²³ — она спасла его от бани с пауками.

Не менее интересно обстоят дела и с *эпилепсией*. Наиболее известны три эпилептика среди героев Достоевского, они располагаются (по времени написания) в следующем порядке: князь Мышкин, Кириллов, Смердяков. Из относительно ранних произведений нельзя не вспомнить эпилепсию (или *что-то вроде*, как, впрочем, по свидетельству первой части романа, и у Мышкина²⁴) Нелли из «Униженных и оскорбленных», кстати, рожденной в Швейцарии.

Надо сказать, что упоминавшийся выше ответ Г. С. Померанца на мое замечание не был уж совсем спонтанным и необдуманым. В своей книге он пишет: «Эпилепсия, по-видимому, одна из болезней, истончающих плоть и дающих чему-то высунуться сквозь нее. Но чему именно? У Мышкина — Богу. У Смердякова — дьяволу»²⁵. Присмотримся, однако, к тому, что *высовывается* из-за эпилепсии князя в тексте романа.

В замечательной работе Сары Янг²⁶, посвященной анализу роли картины Гольбейна «Христос в гробу» в структуре романа «Идиот», очень большое место уделено рассмотрению изменений в структуре сюжета и характере главного героя до и после шестимесячного перерыва в повествовании, о котором нам кратко и темно сообщается автором романа в начале второй части. Надо заметить, что изменения претерпевает не только главный герой — князь, но и почти все сколько-нибудь значительные в структуре сюжета действующие лица. В сущности, меняется сам план романного мира, и конечно, на примере изменений, произошедших с главным героем, это заметно лучше всего. Укажу на некоторые из них, не отмеченные Сарой Янг.

Пожалуй, самое очевидное изменение, бросающееся в глаза — и не замечаемое при этом исследователями (а значит — и читателями), и при этом определяющее, как ключ, сам харак-

тер явления князя, состоит в следующем. В **первой части**, согласно текстовым ремаркам, оговоркам и присловьям, которым герои не придают иногда (хотя иногда — придают) значения и употребляют почти как междометия, а, между тем, в силу особенностей существования слова в художественном тексте Достоевского, они однозначны и открывают за собой всю полноту *реальности*, так вот, согласно этим присказкам князь является как посланник Божий. Несколько примеров. Прощание Рогожина с князем при прибытии поезда: «— Ну коли так, воскликнул Рогожин, — совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, Бог любит! — И таких Господь Бог любит, — подхватил чиновник» (8; 14). Генерал Епанчин собирается представить князя супруге и дочерям: «Ему хоть один этот день и, главное, сегодняшней вечер хотелось выиграть без неприятностей. И вдруг так кстати пришелся князь. “Точно Бог послал!” — подумал генерал про себя, входя к своей супруге» (8; 44). Генеральша Епанчина прощается с князем в первый день знакомства: «И послушайте, милый: я верую, что вас именно для меня Бог привел в Петербург из Швейцарии. Может быть, будут у вас и другие дела, но главное, для меня. Бог именно так рассчитал» (8; 70).

Уже здесь, однако, видно *прагматическое* отношение персонажей к Богу и Божьему посланнику, установка на то, чтобы использовать «Божью помощь» в делах мелких, житейских, хуже — лукавых. Господь становится как бы *приказчиком* дел человеческих — вроде того, что пожелала от рыбки пушкинская старуха: «Чтобы ты сама мне служила и была б у меня на посылках». Так что уже здесь намечается как бы втягивание Бога в пределы земного окоема — без предположения и допущения иных Его целей и намерений.

Может быть, отчасти и вследствие этого **во второй части** князь является в сопровождении *демона*, который, вроде бы, в дальнейшем исчезает из текста, но еще вопрос, *куда* он исчезает.

Демон, кажется, не дьявол, во всяком случае, не совсем дьявол, и различаются они, по-видимому, степенью внеположности личности. Дьявол, черт — внешняя сила, ищущая поработить личность, захватить, завладеть ею. Демон — сила чуть ли не *порождаемая* мраком личности, во всяком случае, жаждущая воплотиться, внедриться в личность, обосноваться в ней, и недаром эта фигура получает законную прописку в современной психологии (юнгианского толка). Это не окончательное логически точное разделение, но ощущение разницы, которое должно быть осмыслено. Характерно, что Ставрогин и Иван Карамазов видят «своих» бесов как нечто отличное от себя, внеположное себе, в

каком-то смысле — противоположное себе²⁷. Лермонтов, понимавший в таких вещах толк, описывал своего Демона как «ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет», что заставляет вспомнить рассказ Данте о тех, что не восстав, не были и верны. Таким образом, демон — не антитеист, но атеист в буквальном смысле этого слова, не враг Господень, но безразличный. *Демоны* называли стихийные, естественные силы земли. И демон Мышкина нашептывает ему лишь то, что *естественно* подумать, если допустить победу естественных страстей в душе Рогожина²⁸. Демон вообще находится как бы в согласии с силами *естества*, воздействует на человека через его естественную природу, недаром в ежедневной утренней молитве мы просим: «Не даждь места лукавому демону обладати мною насильством смертного сего телесе».

Первое появление демона в тексте сопровождается сообщением о его изгнании: «Да, болезнь его возвращается, это несомненно; может быть, припадок с ним будет непременно сегодня. Через припадок и весь этот мрак, через припадок и “идея”! Теперь мрак рассеян, демон прогнан, сомнений не существует, в его сердце радость!» (8; 191). Демон здесь напрямую связан с надвигающимся припадком, демон — во мраке, наступающем на князя «через припадок».

Далее в событиях этой главы демон становится потайным (хотя — вполне явным!) *главным* действующим лицом, именно он водит и кружит князя по городу и по пространствам его сознания. Князь видит поджидающего его у дома Настасьи Филипповны Рогожина: «С ним произошла опять, и как бы в одно мгновение, необыкновенная перемена: он опять шел бледный, слабый, страдающий, взволнованный; колена его дрожали, и смутная, потерянная улыбка бродила на посинелых губах его: внезапная идея его подтвердилась, и — он опять верил своему *демону*!» (8; 192). Князь ретроспективно оценивает свои метания по Петербургу: «Станный и ужасный *демон* привязался к нему окончательно и уже не хотел оставлять его более. Этот *демон* шепнул ему в Летнем саду, когда он сидел, забывшись, под липой, что если Рогожину так надо было следить за ним с самого утра и ловить его на каждом шагу, то, узнав, что он не поедет в Павловск (что уже, конечно, было роковым для Рогожина сведением), Рогожин непременно пойдет туда, к тому дому, на Петербургской, и будет непременно сторожить там его, князя, давшего ему еще утром честное слово, что “не увидит ее” и что “не затем он в Петербург приехал”. И вот князь судорожно устремляется к тому дому <...>» (8; 193). Демон заставляет князя провоцировать Рогожина, изменяя своему слову и намерениям, демон же меша-

ет князю подойти к только что обретенному брату и прояснить недоумения: «А почему же он, князь, не подошел теперь к нему сам и повернул от него, как бы ничего не заметив, хотя глаза их встретились <...> Ведь отрекся же он сам от своего *демона*, еще идя туда, на половине дороги, когда радость вдруг наполнила его душу? Или в самом деле было что-то такое в Рогожине, то есть в целом *сегодняшнем* образе этого человека, во всей совокупности его слов, движений, поступков, взглядов, что могло оправдывать ужасные предчувствия князя и возмущающие нашептывания его *демона*?» (8; 193). Слово «*сегодняшнем*» выделено в тексте Достоевским, и тоже свидетельствует о значительных переменах в образе князя, указывая и направление этих перемен: если в первой части князь прозревает сквозь временный образ прообраз личности, то отныне «сегодняшний» образ начинает застилать прообраз плотной, непроницаемой завесой, а, пытаясь за нее прорваться, князь всегда приходит к каким-то совсем неожиданным для настроенного первой частью читателя результатам (так в случае с Ипполитом, с Аглаей и т. д. Особенно очевидна эта слепота в сцене «смотрин», когда князя вводят в общество в качестве Аглаиногo жениха)²⁹.

Демон исчезает, и о нем больше не будет упомянуто в тексте, а на князя обрушивается, одновременно с ударом Рогожина и разверзшейся и пролившейся тучей³⁰, припадок, в котором вслед за необычайным *внутренним* светом, озаряющим его душу из-за «чего-то» (как «из-за туч», «из-за занавесей»), разверзшегося перед ним, наступает полный мрак. Следом за констатацией наступившего мрака (как мы помним, связанного с демоном), автор описывает припадок следующим образом: «В это мгновение вдруг чрезвычайно искажается лицо, особенно взгляд. Конвульсии и судороги овладевают всем телом и всеми чертами лица. Страшный, невообразимый и ни на что не похожий вопль вырывается из груди; в этом вопле вдруг исчезает как бы все человеческое, и никак невозможно, по крайней мере очень трудно, наблюдателю вообразить и допустить, что это кричит этот же самый человек. Представляется даже, *что кричит как бы кто-то другой, находящийся внутри этого человека*. Многие, по крайней мере, изъясняли так свое впечатление, на многих же вид человека в падучей производит решительный и невыносимый ужас, имеющий в себе даже нечто мистическое» (8; 195).

Демон, весь день преследовавший князя, проникает в него и захватывает его: сцена могла бы быть истолкована и иным образом (прямо противоположным), как схватка с демоном, вопящим от противостояния ему человека, ибо припадок приходит

после слов: «Парфен, не верю!...»³¹ Но, очевидно, это позднее усилие уже не спасает князя (который «верил своему демону»), что подтверждает и результат припадка — *нисхождение князя*: «От конвульсий, биения и судорог тело больного спустилось по ступенькам, которых было не более пятнадцати, до самого конца лестницы» (8; 195). Схождение вниз по ступеням (тем более — сползание) традиционно символизирует деградацию, переход личности в более низкие слои реальности. Кажется, именно здесь небеса, посланником которых как бы является князь в первой части, закрываются окончательно. Демон, заключенный отныне в природе князя, и является источником всех «двойных мыслей»³², которые мучают и терзают Льва Николаевича на протяжении остального пространства романа, что легко доказать, ибо каждый «приступ» «двойных мыслей» сопровождается вполне узнаваемыми симптомами, впервые возникающими при преследовании князя демоном. Для сравнения — два эпизода. Возвращение князя в гостиницу перед нападением Рогожина: «Как не понравилась ему давеча эта гостиница, эти коридоры, весь этот дом, его номер, не понравились с первого взгляду; он несколько раз в этот день с каким-то особенным отвращением припоминал, что надо будет сюда воротиться... “Да что это я, как больная женщина, верю сегодня во всякое предчувствие!” — подумал он с раздражительною насмешкой, останавливаясь в воротах. Новый, нестерпимый прилив стыда, почти отчаяния, приковал его на месте, при самом входе в ворота. Он остановился на минуту. Так иногда бывает с людьми: нестерпимые внезапные воспоминания, особенно сопряженные со стыдом, обыкновенно останавливают, на одну минуту, на месте. “Да, я человек без сердца и трус!” — повторил он мрачно и порывисто двинулся идти <...>» (8; 194). А вот один из приступов «двойных мыслей» вскоре после переезда на дачу, при появлении «сына Павлищева»: «Его скорее беспокоила другая мучительная для него мысль. Ему мерещилось: уж не подведено ли кем это дело теперь, именно к этому часу и времени, заранее, именно к этим свидетелям и, может быть, для ожидаемого срама его, а не торжества? Но ему слишком грустно было за свою “чудовищную и злобную мнительность”. Он умер бы, кажется, если бы кто-нибудь узнал, что у него такая мысль на уме, и в ту минуту, как вошли его новые гости, он искренно готов был считать себя, из всех, которые были кругом его, последним из последних в нравственном отношении» (8; 214).

Приведенное высказывание можно отнести на счет повышенной самокритичности князя, но вот и нейтральное замечание по-

вестователя, высказанное по поводу поведения князя при первом появлении Евгения Павловича Радомского: «он замечал теперь все быстро и жадно *и даже, может, и то, чего совсем не было*» (8; 210—211).

Все «двойные мысли» князя сводимы к одному стойкому ощущению — будто кто-то сознательно и в соответствии с каким-то планом вторгается в его жизнь, руководит событиями этой жизни, из которой практически, согласно его впечатлениям, исчезают случайности, все становится согласованным с некоей целью, возможно, злонамеренной и, возможно, известной князю, но даже сознание этого возможного знания утаивается им от себя самого³³. Вот его характерный в этом смысле разговор с Лебедевым: «— Да чего же, говорите скорей,— допрашивал князь с нетерпением, смотря на таинственные кривляния Лебедева.— В том и секрет. И Лебедев усмехнулся.— Чей секрет? — Ваш секрет. Сами вы запретили мне, сиятельный князь, при вас говорить...— пробормотал Лебедев и, насладившись тем, что довел любопытство своего слушателя до болезненного нетерпения, вдруг заключил: — Аглаи Ивановны боится» (8; 199).

Демон, кстати, приходит не без внутреннего согласия князя. Если в первой части Лев Николаевич подчеркивает ужас и тяжесть своей болезни и настаивает на своем «почти» исцелении, отстраняясь, отгораживаясь от состояния, в которое ввергает его эта болезнь повторяющимися репликами: «какой же я идиот!?!», «они думают, что я идиот, а я умный» и т. д. (см. также отповедь Гане), то вторая часть, как всем памятно, начинается знаменитым рассуждением князя о мгновенном состоянии перед припадком, которое он описывает как *молитвенное слияние с высшим синтезом жизни*, называет «красотой и молитвой». И хотя мрак, который следует за попыткой слияния «с высшим синтезом жизни» в плоскости земного бытия, стоит перед ним вопросом и угрозой, он все-таки решается настаивать на том, что эта минута стоит всей жизни.

Что же за свет принимает князь таким образом? И еще важнее — *вместо чего* он принимает этот свет?

Выше я описываю движение князя в романном времени как *воплощение*, нисхождение в тело. Уже упоминавшиеся слова утренней молитвы ко святому Ангелу Хранителю: «Не даждь места лукавому демону обладати мною насильством смертного сего телесе», помогают определить степень этого нисхождения. На описываемом этапе — этапе возвращения эпилепсии — «воплощение» князя достигает той стадии, когда тело, захваченное демо-

ном, начинает успешно противостоять духу, начинает *обладать* духом, о чем свидетельствуют все описанные выше перемены в состоянии и настроении князя. Дух заключается в теле, обладаемом демоном, как во гробе, в могиле, и *внутренний свет*, за которым следует могильный *мрак*, есть, очевидно, движение, обратное славимому в празднике Пасхи, в котором из гроба воссиял Свет. «Ныне вся исполнишася света, небо же и земля и преисподняя: да празднует убо вся тварь востание Христово, в Нем же утверждается» (Пасхальный канон, глас 1-й. Творение Иоанна Дамаскина. Песнь 3). Нельзя не отметить здесь, что тело захвачено демоном вместо того, чтобы оно стало, через соединение с Господом, домом Духа Божественна (молитва ко Пресвятой Богородице: «О дивная Владычня палато, дом Духа Божественна мене сотвори»). Но если дом не занят, то, как сказано в знаменитой Евангельской притче, возвращается изгнанный из него прежде нечистый дух и приводит с собой еще семерых, злейших себя, «и, войдя, живут там; и бывает для человека того последнее хуже первого» (Мф. 12, 43—45).

Вспышке внутреннего света противопоставлено именование Бога свт. Василием Великим: «Безначальный и Присносушный Свете, у Него же несть пременение, или предложения осенение»; «Истинный Свет, просвещаяй и освещааяй всяческая, и Тя поет вся тварь во веки веков» (Утренние молитвы). Тут кстати вспомнить сетования князя на то, что он из общего хора выкидывш (8; 352). Князь следует ложному свету, собственному — *внутреннему* — свету, признавая светом вспышку своей эпилепсии, и потому он не может ощутить себя участником в общем хоре, а у Василия Великого точно сказано, Кого поет вся тварь во веки веков. Во второй части, одновременно с возвращением эпилепсии, он начинает воспринимать как свет — Аглаю. В письме, присланном *на Святой* (!) князь просит ее помнить о нем, пишет ей: «Вы мне нужны, очень нужны» (8; 157). Позже он скажет ей об этом письме: «Я вспомнил тогда о вас как о каком-то свете...» (8; 359). А между тем имя «Аглая» означает «блеск», «наружный блеск», то есть — «ложный свет». Кстати, «свет» эпилепсии настигает князя именно тогда, когда он собирается ехать к Аглае — «отказавшись» от Настасьи Филипповны.

«Освещение» князя в припадке эпилепсии — это, конечно, еще и очевидная перверсия Фаворского Света. Но Достоевским тут же и показано, *что* в таких случаях видят присутствующие, то есть что видно *извне* в момент «осияния» «пророка» *внутренним светом*: вместо Преображения Господня — бьющееся в судорогах тело одержимого.

И если Христос говорит: «Я свет пришел в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме» (Ин. 12, 46), то свет, приветствуемый князем в преддверии эпилептического припадка, окружающих повергает в ужас и тьму: «Он давно уже стоял, говоря. Старичок уже испуганно смотрел на него. Лизавета Прокофьевна вскрикнула: «Ах, Боже мой!», прежде всех догадавшись, и всплеснула руками. Аглая быстро подбежала к нему, успела принять его в свои руки и с ужасом, с искаженным болью лицом услышала дикий крик «духа, сотрясшего и повергшего» несчастного» (8; 459).

Здесь как бы выходит наружу пронизывающая весь текст полемика с Ренаном и всяческими унификаторами религий, для которых Христос лишь такой же пророк, как и Магомет.

Характерно, что свет, который может заставить увидеть другого князь Мышкин, совершенно аналогичен свету эпилептического припадка, то есть влечет за собой возмущение (духа — как судороги тела) и горечь, и еще большее падение во мрак. Вот как он описывает Аглае свои попытки «воскресить» Настасью Филипповну: «Когда я пробовал разогнать этот мрак, то она доходила до таких страданий, что мое сердце никогда не заживет, пока я буду помнить об этом ужасном времени <...> Иногда я доводил ее до того, что она как бы опять видела кругом себя свет; но тотчас же опять возмущалась и до того доходила, что меня же с горечью обвиняла за то, что я высоко себя над нею ставлю (когда у меня и в мыслях этого не было), и прямо объявила мне наконец на предложение брака, что она ни от кого не требует ни высокомерного сострадания, ни помощи, ни «возвеличения до себя»» (8; 361—362). Существенна здесь оговорка **«как бы** опять видела кругом себя свет», она будет повторяться при характеристике света в эпилептическом припадке: «в эпилептическом состоянии его была одна степень почти перед самым припадком (если только припадок происходил наяву), когда вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями **как бы** воспламенялся его мозг и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства **как бы** умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины». Неизбежным следствием этих «высочайших минут» являются «отупение, душевный мрак, идиотизм» (8; 187—188) — и вот последствия-то описыва-

ются без всяких «как бы» в обоих этих, почти параллельных, текстах.

Словом, вот что *высказывается* из-за эпилепсии князя. То же самое, что и из-за эпилепсии Кириллова, молящегося здешнему миру, творению, а не Творцу, стремящегося закрыть мир от «того Бога», готовящего убийство «того Бога» в своем самоубийстве и, если вспомнить его поведение непосредственно перед самоубийством, придется признать, что момент убийства Бога и приход эпилепсии как единственно достижимой «здесьней» гармонии совпадают. Характерно, что в практическом плане самоубийство Кириллова совершается в интересах «общества» одержимых «женевскими идеями».

Надо отметить идентичность «молитвы» Кириллова и «молитвы» князя. Вот знаменитый диалог Кириллова со Ставрогиным: «— Вы стали веровать в будущую вечную жизнь? — Нет, не в будущую вечную, а в *здесьнюю вечную*. Есть минуты, вы доходите до минут, и время вдруг останавливается и будет вечно. <...> Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо. <...> Видали вы лист, с дерева лист? <...> Я видел недавно желтый, немного зеленого, с краев подгнил. Ветром носило. Когда мне было десять лет, я зимой закрывал глаза нарочно и представлял лист — зеленый, яркий с жилками, и солнце блестит. Я открывал глаза и не верил, потому что очень хорошо, и опять закрывал.— Это что же, аллегория? — Нет... зачем? Я не аллгорию, я просто лист, один лист. Лист хорош. Все хорошо. <...> — Уж не вы ли и лампадку зажигаете? — Да, это я зажег.— Уверовали? — Старуха любит, чтобы лампадку... а ей сегодня некогда. <...> — А сами еще не молитесь? — Я всему молюсь. Видите, паук ползет по стене, я смотрю и благодарен ему за то, что он ползет» (10; 188—189).

А вот князь Мышкин говорит перед самым припадком в сцене «смотрины»: «— Слушайте! Я знаю, что говорить нехорошо: лучше просто пример, лучше просто начать... я уже начал... и — и неужели в самом деле можно быть несчастным? О, что такое мое горе и моя беда, если я в силах быть счастливым? Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его! О, я только не умею высказать... а сколько вещей на каждом шагу таких прекрасных, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасными? Посмотрите на ребенка, посмотрите на Божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят...» (8; 459).

Да, можно сказать, что из этих любящих глаз смотрит на человека Бог. Но герои в «Идиоте», как показано мною в статье «Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского»³⁴ ищут свои прообразы в людях вокруг себя, и как Кириллов зажигает лампаду для старухи, а не для Бога, так и они видят лишь любовь человека. А что происходит с этой лишь человеческой любовью, *какими* становятся постепенно (или внезапно) ее *глаза*, в романе показано. Вот ощущения князя после «сцены соперниц»: «Вы говорите про ее (Аглаи.— Т. К.) лицо в ту минуту, как она тогда выбежала... о, Боже мой, я помню! <...> И неужели у ней и теперь такое лицо, как тогда, когда она выбежала? О да, я виноват!» (8; 483—484). А вот собственно описание ее *глаз* в самой сцене: «Но только это и успел выговорить, онемев под ужасным взглядом Аглаи. В этом взгляде выразилось столько страдания и в то же время бесконечной ненависти...» (8; 475).

Эпилепсия Смердякова — врожденная, то есть (в соответствии с логикой художественной реальности) объяснимая из обстоятельств его рождения. А он произошел, по словам Григория, «от бесова сына и от праведницы» (14; 92—93). В сущности, ход «зарождения» эпилепсии тот же самый, что мы видели в «Идиоте», наблюдая ее «возвращение». В своей работе «Теодицея от Ивана Карамазова» я писала о том, что Лизавета Смердящая это святая плоть, покоряющаяся Слову Господню («Лизавета Смердящая» буквально значит «Почитающая Бога (евр.) Смердящая», то есть, в сущности, «почитающая Бога плоть»), «олицетворение» общей плоти, реальной общности людей по плоти, столь важной для последнего романа Достоевского³⁵. После «насильства лукавого демона» (здесь — «бесова сына»), она — общая плоть — и отторгает от себя «малый кусочек» («Павел» (лат.) — «малый»), заключающий в себе «лукавого демона», лишенный сообщения с другими, замкнутый в себе (см. указанную работу) — еще более мелкий изолированный «универсум», чем те, которые возникали в предшествующих случаях. И эпилепсия для него уже не последний способ видеть свет, но нечто бытовое, привычное, позволяющее, кстати, использовать себя (имитировать припадок) для того, чтобы вершить «дела тьмы». Для двух предыдущих героев эпилепсия была как бы замком от Бога, *границей* земного окоема, в котором они замыкали мир, *линией* горизонта (именно поэтому выстрел Кириллова должен был совпасть по времени с приходом «падучей» — в этот миг, «убивая Бога», он и «запирает» мир в его границах); для Смердякова это уже *пространство* обитания³⁶. Но здесь нет качественного изменения, а лишь *пространственное перемещение*. Просто для них акцентирован мо-

мент перехода (или, вернее, удара о запертое небо: удара, высекающего свет), а для него — спокойное обитание в наступающем вслед за светом мраке.

Характерно, что и Смердяков, совершенно неожиданно для читателя, тоже окажется связан с «женевскими идеями». Иван, в разговоре с Алешей, вдруг скажет про него: «Передовое мясо, впрочем, когда срок наступит». «— Передовое?» — удивится и Федор Павлович. «— Будут другие и получше, но будут и такие. Сперва будут такие, а за ними получше» (14; 122).

Дж. М. Кутзее в своем романе о Достоевском «Осень в Петербурге» (оригинальное название «The Master of Petersburg»), в котором при полной выдуманности сюжетной канвы уловлены иногда очень важные и очень тонкие вещи, так определяет суть эпилепсии Достоевского: «Радость, восстающая, как заря! Но только на миг. И не потому, что на новое светозарное небо вновь наплывают тучи. А просто в ту же минуту, когда поднимается во всем своем блеске солнце, по лику его словно бы начинает скользить иное солнце, темное, его антипод. Слово “предвестие” проплывает в сознании во всей его зловешей тягостности. Солнце встает не само для себя, но лишь для того, чтобы затмиться; радость просияла лишь для того, чтобы он знал, как будет выглядеть гибель ее». И далее: «Это провалы в пустоту — словно смерч вырывает малый кусок его жизни, не оставляя даже воспоминаний о мраке, в котором он побывал»³⁷.

Эпилепсия — радость, в себе самой несущая тоску, тяжесть и мрак, свою гибель, свое истощение; образ жизни земной, прекрасной и пораженной «семенем тли»; то искажение радости, которое дается человеку, отвращающемуся от своей будущей природы, сияющей лучом с купола собора³⁸. Эпилепсия — «гармония, красота и молитва» мира, запертого от Бога. Радость, несущая смерть, и здесь мы возвращаемся к одному из первых персонажей Достоевского, страдающих эпилепсией, — к Нелли, которой запрещены всякие волнения, всякие движения сердца, ибо любое сильное чувство влечет за собой припадок, и радость убивает ее гораздо вернее, чем ненависть и негодование; к Нелли, судьба которой — погибнуть от радости сочувствия и сопричастности, от света, который она восстанавливает в душах, затемненных гордыней, рассказывая свою историю.

Таким образом, как бы не сдвигались акценты в поле значения, создаваемого словом у Достоевского, само слово всегда полнозначно и равно себе в своем значении, что и не может быть иначе — ибо оно не нагружается произвольным смыслом, но открывает за собой собственную реальность.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 174—175.
- ² Дунаев М. М. Православие и русская литература. М., 1997. Т. 3. С. 358. Курсив в цитатах мой. Полужирным шрифтом печатается то, что выделено цитируемым автором.
- ³ Андрей Белый пишет: «Особенность сюжета Гоголя: он не вмещается в пределах, обычно отмежеванных ему; он развивается “вне себя”; он скуп, прост, примитивен в фабуле; ибо дочерчен и выглублен в деталях изобразительности, в ее красках, в ее композиции, в слоговых ходах, в ритме; в содержании, понимаемом обычно, не так уж много “содержательности”; где видим лишь деталь оформления, докраску,— там сюжет Гоголя выявляет свою особую мощь; композиция, краски, слова, точно ключи, отпирающие в подставном содержании подлинное; сюжетная линия, расширяясь в краске, становится “хитрой” и вычурной: обременение линий сюжета роскошью образов и силою звука производят впечатление вторичного произрастания сюжетной фабулы, после которого первичная фабула выглядит, как отвесной; то, чем казалась она, оказалось иным <...>. Примеры? Их сколько угодно. Два мужика рассуждают о колесе чичиковского экипажа: доедет или не доедет? Никакого видимого касания к сюжету: путем оформления, которого не запомнить читателю; через шесть или семь глав: выскочило таки **то самое колесо**, и в минуту решительную: Чичиков бежит из города, а оно, колесо, отказывается везти: **не доедет!** Чичиков в страхе: его захватят с поличным; колесо — не пустяк, а колесо **фортуны**: судьба; пустяк оформления этим подчеркнут; в него впаян сюжет, у других он не впаян в деталь экспозиции; и там она — форма, не зацепляющаяся за сюжет; здесь — содержание. Все детали “МД” таковы: не спроста показан шарф “всех цветов”; не спроста перед усадьбой Коробочки собирается над Чичиковым гроза, как предвестие угрозы Коробочки; не спроста Чичиков вывален в грязь: под усадьбой Коробочки; не спроста сбрую сцепился его экипаж с экипажем губернаторской дочки; нет ничего “спроста”; а между тем: все подается с ужимочкой простоты, как досадная мелочь, отвлекающая-де от действительного сюжета; между тем: сюжет-то и дан в сумме всех отвлечений; то, от чего мелочи отвлекают, чистая фабула, — элементарная плоскость заемного анекдота». *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934. С. 43—44.
- ⁴ Ср.: «Дар единственного по органичности сращения натурализма с символизмом был присущ Гоголю, как никому; “символика” романтиков в сравнении с натуральным символизмом Гоголя — пустая аллегорика; сюжеты Гоголя, как “**кентавры**”; они — двунатурны; одна натура в обычно понимаемом смысле; другая — натура сознания; не знаешь: где собственно происходит действие: в показанном ли пространстве, в голове ли Гоголя... Не приняв во внимание особенности гоголевского сюжета выглядеть двойным, будешь глядеть в книгу, а видеть фигу». (Там же. С. 45.)
И далее: «центр сюжета — в композиции мелких деталей» (С. 47).
«Анализировать сюжет “МД” — значит, минуя фикцию фабулы, ощупывать мелочи, в себя вобравшие: и фабулу, и сюжет; подойдите к наполненному водой блюду, в которое положена губка: где влага? В губке, а не в пустом блюде. Выжмите губку, — блюдо наполнится. Сюжета вне подробностей в “МД” нет: его надо выжать из них; необходимо исследование контрапункта всех штрихов, слагающих картину первого тома». (С. 103.)

- 5 Независимо от меня обратил внимание на этот эпизод как на парафраз «Рыцаря бедного...» С. А. Фомичев в своем докладе «“Рыцарь бедный” в романе “Идиот”». См.: Пушкин и Достоевский. Международная научная конференция 21—24 мая 1998 года. Новгород Великий—Старая Русса, 1998. С. 101.
- 6 Это традиционный, еще мистериальный, символ, и об этой традиции никогда не забывали. Святой Франциск Ассизский называл свое тело Братом Ослом, и Честертон, желая познакомить читателей со святым, одной из своих задач считает объяснить, «почему святой, жалевший Брата Волка, был столь суров к Брату Ослу, собственному телу». *Честертон Г. К. Вечный Человек*. М., 1991. С. 16.
- 7 Здесь интересно значимое для романа «Идиот» словоупотребление в Евангелии от Матфея (21, 5): «сидя на ослице и молодом осле». Толковое Евангелие поясняет: «Господь возсел собственно на молодого осла (Мр. и Лук.), а ослица вероятно шла рядом; но по восточному словоупотреблению Он ехал как-бы на обоих их». Толковое Евангелие, книга 1, М., 1870. Репр.: Донской монастырь, 1993. С. 378. Здесь указывается на то, что Господь освящает природу обоих полов человека, он как бы воссоединяет эту природу своим действием, собирает целое из двух «половин» (ведь в слове «пол» с очевидностью сохраняется указание на то, что это неполный человек, «пол»-человека). Эта двойственность отразится в финальной иконе романа, где «Положение во гроб» будет создано первый раз — вокруг убитой Настасьи Филипповны, второй раз — вокруг впавшего в идиотизм князя (см.: *Касаткина Т. А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского. Идиот // Касаткина Т. А. Характерология Достоевского*. М., 1996. С. 268—273).

Здесь же можно вспомнить и об обвинениях язычников первым христианам: христиане поклоняются *ослиной голове*. Для язычников и христиан был ясен предмет спора и обвинений, часто ускользающий от нас сейчас. Христианам вменялось *поклонение плоти*, мертвой и тленной плоти — они же свидетельствовали о воссоединении плоти всего мира с Тем, от Которого она была отторгнута, о *просветлении, спасении и воскресении плоти* — и это было совсем новым и *неприемлемым* в их учении, тогда как о посмертном бытии души языческие Таинства давно свидетельствовали.

- 8 Степень традиционности и общеизвестности символа, пожалуй, можно показать, приведя цитату из книжечки, настольной для всякого христианина в самом начале его пути: «Блаженный Августин сравнивает тело с яростным конем, увлекающим душу, необузданность которого следует укрощать уменьшением пищи». О чем говорить на исповеди священнику. М., 1996. С. 30.
- 9 И. Б. Роднянская в реферате книги Вяч. И. Иванова пишет: «Что касается трагических противоречий, присущих герою романа, то, по Иванову, тайное страдание его души проистекает от “неполноты воплощения”». *Роднянская И. Б. Вяч. И. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском (Ivanov V. Freedom and the Tragic Life. N.Y., 1957. 166 p.) (Реферат) // Достоевский. Материалы и исследования*. Л., 1980. Вып. 4. С. 227.
- 10 *Честертон Г. К.* Указ. изд. С. 476.
- 11 Очень точно почувствовал это Вяч. И. Иванов: «Поэт связывает этот сказочно-фольклорный прообраз героя и с мотивами философской мифологии гностицизма: “Князь Мышкин — тип нисходящей духовности, которая

- ищет Земли; скорее дух, воспринявший плоть, нежели человек, который восходит к духовному" (С. 90)». *Роднянская И. Б.* Указ. соч. С. 226.
- 12 Один современный исследователь пишет: «"Бог заточил все, словно в тюрьме", — писал когда-то Платон. Христос сошел в эту "тюрьму", чтобы освободить вместе с томящимися там ветхозаветными праведниками и весь род людской. "Снизошел еси в преисподняя земли, — поется в православной пасхальной стихире, — и сокрушил еси веревы вечныя, содержащия связанныя, Христе, и тридневен, яко от кита Иона, воскресл еси от гроба"». *Стефанов Юрий.* Живой и говорящий космос // Контекст 9. М., 1998. № 3. С. 92.
- «Князь-Христос» оказался заложником ада, сокамерником томящимся — не более, задолго до конца романа, где его наконец-то соглашаются рассматривать в этом качестве сторонники идеи *прекрасного человека-Христа, погубленного недостойным окружением*, не желающие признавать, что человек, попытавшись справиться с миссией Христа, может кончить только так — в безумии, и многих ввергнув в безумие, заставив глядеть в «пустые небеса».
- 13 *Эткинд А.* Хлыст. М., 1998. С. 95.
- 14 Там же. С. 93–94.
- 15 См., например: Там же. С. 135.
- 16 Здесь намечается еле теплящаяся в романе тенденция, противоположная той, которая так пронизательно была отмечена Диво Барсотти: «Роман, как представляется, следует не столько Евангелию, сколько гностицизму. Настасья — Спящая Красавица, или даже принцесса, закованная в цепь или томящаяся в темнице, которая ждет принца, — того, что должен освободить ее от злых чар; но, в отличие от сказки, в романе принц, он же князь, не имеет власти разбудить и спасти ее, и Настасья гибнет. Если эта интерпретация верна и писатель действительно хотел явить нам в князе образ Христа, то роман получает трагический оборот: его финал означает, что христианство потерпело крах, и Христос не Избавитель. Но в действительности князь не дает нам образа Христа, перед нами не Сын Божий, становящийся, в преходящем теле, таким же человеком, как мы, и отдающий за нас Свою жизнь; скорее Мышкин — гностический спаситель, которого проповедал докетизм. Его присутствие в романе больше похоже на видение, чем на настоящее воплощение». *Барсотти Диво.* Достоевский. Христос — страсть жизни. М., 1999. С. 63.
- 17 *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 152–153.
- 18 *Ермилова Г. Г.* Тайна князя Мышкина. Иваново, 1993. С. 127.
- 19 Блестящий анализ этого эпизода романа см. в статье В. Борисовой «Последний свидетель Свидригайлова» (Достоевский и мировая культура. № 13. СПб., 1999. С. 51–55).
- 20 Ср.: *Тоичкина А.* Проблема идеала в творчестве Достоевского 1860-х годов // Достоевский и мировая культура. СПб., 1998. № 11. С. 33.

Характерно, что то состояние, в которое приводит Достоевский князя Мышкина в конце романа, православным мыслителем воспринимается как *единственно возможное адекватное описание той смерти*, которая может *длиться долго*, которой вообще свойственно *длиться*, которую можно в пределе помыслить как вечную. Митрополит Антоний Сурожский пишет: «Разумеется, есть смерть биологическая, но есть также то, что Романо Гуардини называет "смертью биографической", — смерть, которая гораздо страшнее

телесной: она-то (т. е. телесная смерть.— Т. К.) может оказаться победой, миром, высвобождением. Биографическая смерть имеет иной характер и может **тянуться** долго; это смерть переживших себя существ: они потеряли разум, но телом продолжают оставаться среди нас». *Митрополит Антоний Сурожский*. О слышании и делании. М., 1999. С. 244—245.

- 21 Характерно, что концепция князя Мышкина как «положительно прекрасно-го человека», «князя Христа» вне всей сложности осмысления этого образа у Достоевского так непрерываемо присутствует в сознании самых наблюдательных и до тонкостей знающих весь контекст романа исследователей, что они готовы признать самые неприемлемые для Достоевского идеи «частично приемлемыми», если только они развиваются в связи с этим образом. Так, Борис Тарасов, однозначно охарактеризовав «женевские идеи» и отношение к ним Достоевского: «Надо сказать, что идеи французского рационализма и деизма, как бы растворявшие сокровенные начала христианства и обходившиеся без самого Христа, так называемые “женевские идеи” Вольтера и Руссо, Дидро и Монтескье, идеи построения справедливого общества “естественным” человеком на основе Разума и Науки, как если бы Бога не существовало, привлекали пристальное внимание Достоевского как антагонистические его собственным», — далее замечает: «Нелобовое, многостороннее и критическое переосмысление идей и облика Руссо дополняется и раскрытием в них частично приемлемых для Достоевского сторон. Так, пребывание Мышкина в Швейцарии, на родине одного из главных прародителей “женевских идей”, в руссоистской обстановке “естественного” общения с детьми на лоне природы вносит и свой вклад в формирование личности “князя Христа”». *Тарасов Борис*. Непрочитанный Чаадаев, неслышанный Достоевский. М., 1999. С. 125—126.

Таким образом, князь Мышкин воспринимается как константа идейного мира Достоевского, опровергающая все другие константы, выраженные вовсе не в образной, требующей истолкования, форме, но в форме прямого высказывания, и *нигде более* в текстах Достоевского не колеблемые. С этим связаны все проблемы интерпретации этого образа — ибо он, в описанной ситуации, интерпретации, по сути, просто не подлежит, так как любая интерпретация другого текста проводится скорее на его основе.

- 22 См. о князе как воплощении этой парадоксальной формулы Достоевского мою статью «“Христос вне истины” в творчестве Достоевского» (Достоевский и мировая культура. СПб., 1998. № 11. С. 113—120).
- 23 Вот что рассказывает Всеволод Соловьев, описывая посещение Достоевского на гауптвахте, куда Федор Михайлович попал в качестве редактора «Гражданина»: «Федор Михайлович сидел за маленьким простым столом, пил чай, курил свои папиросы, и в руках его была книга. Он мне обрадовался, обнял и поцеловал меня. <...> — Видите, что я хотел вам сказать, — заговорил Достоевский, — так у вас не может продолжаться, вы что-нибудь с собою сделайте... и не говорите, и не рассказывайте... я все знаю, что вы хотите мне сказать, я отлично понимаю ваше состояние, я сам пережил его. Это та же моя нервная болезнь, может быть, в несколько иной форме, но, в сущности, то же самое. Голубчик, послушайте меня, сделайте с собою что-нибудь, иначе может плохо кончиться... Ведь я вам рассказывал — мне тогда судьба помогла, меня спасла каторга... совсем новым человеком сделался... И только что было решено, так сейчас же все мои муки и кончились, еще во время

следствия. Когда я очутился в крепости, я думал, что тут мне и конец, думал, что трех дней не выдержу, и — вдруг совсем успокоился. Ведь я там что делал?... я писал «Маленького героя» — прочтите, разве в нем видно озлобление, муки? Мне снились тихие, хорошие, добрые сны, а потом чем дальше, тем было лучше. О! это большое было для меня счастье: Сибирь и каторга! Говорят: ужас, озлобление, о законности какого-то озлобления говорят! ужаснейший вздор! Я только там и жил здоровой, счастливой жизнью, я там себя понял, голубчик... Христа понял... русского человека понял и почувствовал, что я и сам русский, что я один из русского народа. Все мои самые лучшие мысли приходили тогда в голову, теперь они только возвращаются, да и то не так ясно. Ах, если бы вас на каторгу!

Это было сказано до такой степени горячо и серьезно, что я не мог не засмеяться и не обнять его.

— Федор Михайлович, за что же меня на каторгу?! или вы мне будете советовать, чтобы я пошел да убил кого-нибудь?!

Он сам улынулся.

— Да, конечно... ну придумайте что-нибудь другое. Но знаете, ведь это было бы для вас самым лучшим». Цит. по: *Достоевский Ф.* Преступление и наказание. Книга для учителя и ученика. М., 1996. С. 636.

О связи «нервной болезни» Достоевского (зародившейся, впрочем, гораздо ранее — кажется, в пору литературного дебюта) с его участием в «кружке Петрашевского» и в особой организации, «душой» которой был Спешнев см.: *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 1. Воспоминания С. Д. Яновского. Особенно: С. 247—248.*

- ²⁴ Как, впрочем, и у самого Достоевского. Если в одном из первых писем брату по выходе из острога он пишет: «От расстройства нервов у меня случилась падучая, но, впрочем, бывает редко» (28, 1; 170—171), то чуть позже читаем следующее: «Я, например, уже писал тебе о моей болезни. Странные припадки, похожие на падучую и, однако ж, не падучая» (28, 1; 180).

- ²⁵ *Померанц Г.* Открытость бездне. М., 1990. С. 256.

- ²⁶ *Sarah J. Young.* Holbein's «Christ in the Tomb» in the Structure of The Idiot. Доклад, прочитанный на 10 всемирном симпозиуме, посвященном творчеству Достоевского, в Нью-Йорке (июль 1998 года). Перевод этой работы публикуется в настоящем сборнике.

- ²⁷ Интересно, что православный святой совсем иначе, чем филологи, склонные рассматривать дьявола как «двойника», порождение или отражение Ивана, видит суть их отношений и их соотношения. «В самый страшный час своей жизни Иван понял самым убедительным образом, что в создании его философии и этики участвовала некая надчеловеческая вневременная и внепространственная сила, которая становится кошмаром, как только она входит в круг людских временных и пространственных событий. Иван ощущает присутствие этой нежелательной силы, которая обнаруживает свою реальность таинственным образом, и в то же время почти чувственно-осязаемо. Отличительная черта этой таинственной силы в том, что она постепенно принимает конкретные формы. И когда она в достаточной степени олицетворяется в виде некоего объекта, то она всей подавляющей силой своей конкретности принуждает измученного Ивана признать ее объективной реальностью. И даже чувства Ивана принуждены реально ее принять. На глазах Ивана эта невидимая сила постепенно превращается в видимую, из едва

приметной точки она вырастает в нечто более крупное и более реальное, в некое полуреальное существо, в некую полуреальную личность, но это "полу" только в смысле физическом, в смысле же духовном, метафизическом она — неопровержимо реальна.

Мучение из мучений и ужас из ужасов для Ивана состоит особенно в том, что он всем своим существом ощущает свое психическое сродство с этой кошмарной личностью, которая на его глазах таинственно перерождается из земного состояния в потустороннее, из физического в метафизическое, из временного в вечное. Как истинный зилот, поклоняясь человеческому эвклидову уму, он отчаянно протестует всей своей натурой против этой кошмарной личности. Ему и не остается ничего другого, ибо он со всех сторон оградил и замуровал себя в стенах законов земной человеческой логики, которая не допускает, чтобы в царство людских эвклидовых идей и реалий вошло что-либо — внеземное, вневременное, нечеловеческое.

У Ивана достаточно мучений и тех загадок и тайн, что имеют место во времени и в пространстве, и никто не имеет права подсовывать ему еще какую-то вечность с ее тайнами и загадками. У Ивана есть свой эвклидов мир; он желает, чтобы этот мир был герметически закрыт со всех сторон, без каких-либо окон, которые бы глядели в какие-то бесконечности. Но его таинственный кошмарный посетитель не обращает внимания на его желание, он не ждет от него разрешения на то, чтобы в эвклидов мир Ивана забрело нечто ему неудобное, нечто потустороннее, противоположное и бесконечное. Необъяснимо как, но абсолютно достоверно он участвует в духовной жизни Ивана: думает его мыслями, трудится над его идеями. Более того, он как бы совоплощается с духом Ивана: заканчивает его мысли, дает четкое определение хаотическому психическому состоянию Ивана, облекает в слова проблемски его мыслей, проясняет его сознание, философствует его философией, нашептывает Ивану новые идеи, гениально защищает атеистическую философию и анархистскую этику Ивана». *Прп. Иустин (Попович)*. Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998. С. 88—89.

Удивительно точно здесь отмечен не только факт *внешнего* вторжения «той силы, что вечно хочет зла» (хотя Иванов гость это и отрицает), но и факт ее *наглого* и *самостоятельного* вторжения, без разрешения и приглашения. Господь, как ни стучится в душу человеческую, никогда не войдет без зова и разрешения, что у Достоевского многократно показано в пронзительнейших эпизодах. Господь — гарант человеческой свободы и Сам никогда не нарушит ее. Но если человек отвернулся от Бога, дьявол войдет без приглашения и разрешения. Прагматизм защищает человека от Бога — не от дьявола. И защищенный от Бога, человек становится добычей, мучеником и сотрудником последнего, причем его согласия уже не требуется.

- ²⁸ Существует высказывавшееся рядом исследователей мнение (аналогичное возражение прозвучало и на Петербургских чтениях 1998 года «Достоевский и мировая культура», где мной был сделан доклад по данной теме), что «демон» князя Мышкина есть нечто аналогичное «даймону» Сократа. Но не говоря уже о том, что у этих двух «созданий» разные функции и способы их осуществления («даймон» Сократа лишь запрещал ему определенные поступки — всегда ему на благо, а «демон» Мышкина его провоцирует, искушает), мы все же в качестве системы отсчета имеем в романе христианскую традицию, где указанное слово имеет вполне определенную и отрицатель-

- ную смысловую наполненность и эмоциональную окрашенность. Да и непосредственно в тексте демон Мышкина характеризуется как «странный и ужасный» — эпитеты, которые не могли быть употреблены по отношению к «даймону» Сократа.
- 29 Как пишет Сара Янг: «В Мышкине перемена бросается в глаза с первой же страницы второй части: переменами веет от его новой модной одежды, указывающей на *сдвиг в область сферы временного*, от его озабоченности и спешки». (Сходное замечание, как указывает автор статьи: *Dennis P. Slattery. Dostoevsky's Fantastic Prince: A Phenomenological Approach* (New York: Lang, 1983). P. 79.)
- 30 Вот что пишет о связи удара Рогожина и прихода эпилептического припадка Ю. И. Мармеладов: «Нападение Рогожина и падение Мышкина с лестницы происходят как раз в тот момент, когда Мышкин остро ощущает свой грех, свою вину перед Рогожиным. Нож Рогожина занесен над Мышкиным как молния грозного пророка Ильи, как напоминание о его собственных грехах и о греховности всего рода человеческого». *Мармеладов Ю. И.* Тайный код Достоевского. Илья-пророк в русской литературе. Петровская Академия Наук и Искусств. 1992. С. 87. Благодарю Дмитрия Андреевича Достоевского, обратившего мое внимание на эту книгу.
- 31 Поскольку слово, особенно слово князя, в романе работает вперед, сотворяя романную реальность (князь не предсказывает, но *предопределяет* ее), то это «не верю» становится как бы запретительной заклинательной формулой, останавливая жест Рогожина и — тем самым — обращая его на Настасью Филипповну. Князь отказывается быть искупительной жертвой (которой только и восстанавливается прерванная человеком связь с Богом, и которая — добровольная, только и делала бы персонажа воистину образом Христовым, что так эмоционально очевидно в первой части, в сцене пощечины, где князь и побеждает всех своим: «Ну, это пусть мне... а ее... все-таки не дам!...» (8; 99), так вот, здесь князь отказывается быть искупительной жертвой, перадресуя нож той, на которую еще в первой части направил его своими словами.
- В дальнейшем тексте это покушение, в которое «не поверил» князь даже как бы совсем становится не бывшим, потому что нож, заложенный в книгу при князе, вырванный Рогожиным из его назойливых в забывчивости рук, вынимается последним из книги же непосредственно перед убийством Настасьи Филипповны. Рогожин даже подчеркивает: «Он у меня все в книге заложен лежал...» (8; 505) — как бы и не вынимался из нее для предыдущего покушения.
- 32 А о «двойных мыслях» весьма определенно сказано: «Человек с двоящимися мыслями не тверд во всех путях своих» (Иак. 1, 8).
- 33 Удивительно последовательно и в этом смысле, безусловно, открывает некоторую реальность нежелание ряда исследователей *видеть* указанные факты. Вот что пишет по этому поводу Г. Г. Ермилова: «Мышкин же внутренне чист и незамутнен. Он способен чувствовать и понимать “бунт” Гани, Ипполита, Настасьи Филипповны, Рогожина, но внутренне он ему не причастен, он вне гордо-бунтующей стихии». *Ермилова Г. Г.* Указ. соч. С. 93. Приняв как аксиому первое предложение высказывания (и, видимо, считая второе (само по себе верное) предложение доказательством истинности первого), исследовательница не доверяет потом не только указывающему на факты иссле-

дователю (М. К. Джоунсу), но и самому герою, который, вообще-то «чист и незамутнен», но приводя такие факты, очевидно, лукавит, во всяком случае, исследовательница поправляет его словами: «Не следует упреки, которые делает герой в свой адрес <...> *принимать за чистую монету*. Его “подозрительность” — свидетельство его голубиной чистоты. Это “подозрительность” человека, не допускающего дурных мыслей и поступков в другом человеке. Всю “болезненную неоправданность” подозрений князя по отношению к Рогожину Достоевский очень скоро объясняет: Рогожин занес-таки нож на князя. Такого же рода “подозрительность” князя и в других случаях» (С. 107). Нельзя не заметить, что автор себе противоречит в пространстве процитированного отрывка не один раз. Как может подозрительность свидетельствовать о голубиной чистоте, я не очень понимаю (даже если и смогу допустить, что можно говорить о голубиной чистоте *несмотря на* подозрительность), и даже если подозрения князя оправдались, это вряд ли может свидетельствовать в пользу того, что их вообще не было — что же тогда оправдалось? Вряд ли может быть и подозрительность «человека, не допускающего дурных мыслей и поступков в другом человеке», он что же, подозревает кого-то в чем-то хорошем? В русской литературе, кстати, есть герой, чья голубиная чистота действительно не допускает даже и мысли о поступках злодейских, правда не для всех людей, но лишь для гениев. Но ведь это совсем другая история. О подозрительности, кстати, говорится в христианской литературе вполне внятно: «*Подозрительность совсем не христианское чувство, и поэтому не усваивайте его*. Мудрости же, осторожности и непорочности требует от нас Сам Бог чрез Священное Писание: *Будите мудры, яко змия, и цели, яко голубие*». Наставления неизвестного старца христианам в миру живущим // Что должен знать христианин. Саратов, 1998. С. 99—100.

Но дело не только в логической несостоятельности. Почему-то (впрочем, это тоже нелогично) исследовательница считает, что свидетельства князя можно абсолютно доверять в одних случаях и совершенно нельзя в других, причем четкого критерия здесь нет: просто, если князь говорит о себе то, что годится для данной концепции, это принимается в расчет, а если нет, то нет. Логично было бы еще говорить, например, о том, что святой, утверждающий что он великий грешник, говорит об иных грехах, недоступных нашему видению просто в силу загрязненности самого нашего представления о чистоте. Но если предположить, что он лжет «из самоумаления», то даже нашему греховному взгляду будет видно, что он действительно грешен.

Вот что пишет Г. Г. Ермилова о «двойных мыслях» князя: «Мышкин, как помним, о своей подверженности влиянию “двойных мыслей” говорит Келлеру в ответ на его признание в намерении попросить у неопытного князя деньги “под исповедь”. Мышкин, утешая искренне играющего Келлера, и говорит ему о возможности существования в сознании человека одновременно двух взаимоисключающих мыслей. И добавляет, что с ним это происходит постоянно. Но и в этом случае трудно верить князю на слово. Уж и здесь не наговорил ли на себя лишнего “наивный” князь? *Ни одного примера, подтверждающего его утверждение, в романе нет*. Он и здесь отдал себя на заклятие — лишь бы утешить “несчастного” Келлера» (С. 107—108).

³⁴ Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. М., 1996. С. 252—273. То же: Достоевский в конце XX века. М., 1996. С. 94—116.

³⁵ Характерология Достоевского. С. 303.

³⁶ Здесь возникает интересная аналогия с ролью порога в славянской, например, мифологии: «До XIX века кое-где на Украине сохранялся обычай закармливать у порога умерших некрещеными младенцев; это соответствовало осмыслению П. как места, где обитают души умерших, и как границы между миром живых и миром мертвых». Топорков А. Л. Порог // Славянская мифология. М., 1995. С. 319. Т. е., порог, граница осмысливается как пространство обитания тех, кто, по-настоящему не войдя в эту жизнь, уже принужден был выйти из нее, без возможности, однако, обрести Жизнь иную.

Есть персонаж всемирной метаистории, который проясняет значение существования только на границе, на пороге. Это «зверь багряный, преисполненный именами богохульными, с семью головами и десятью рогами», на котором сидит жена-блудница в Откровении. Ангел открывает тайну зверя: «Зверь, которого ты видел, был, и нет его, и выйдет из бездны, и пойдет в погиль; и удивятся те из живущих на земле, имена которых не вписаны в книгу жизни от начала мира, видя, что зверь был, и нет его, и явится» (Откр. 17, 8). Это как бы символ времени, оторвавшегося от вечности, времени *скоромимоходящего*, которое и вздымается порогом над двумя безднами небытия.

Интересно, что Смердяков замещает в романе шестипалого младенца, родившегося у Григория и умершего вскоре, которого Григорий предлагал *не крестить*, ибо он и есть **дракон**. «Войдя в избу, где собрался причт и пришли гости и, наконец, сам Федор Павлович, явившийся лично в качестве приемника, он вдруг заявил, что ребенка «не надо бы крестить вовсе», — заявил не громко, в словах не распространялся, еле выцезивал по словечку, а только тупо и пристально смотрел при этом на священника. — Почему так? — с веселым удивлением осведомился священник. — Потому это... дракон... — пробормотал Григорий. — Как дракон, какой дракон? Григорий промолчал некоторое время. — Смешение природы произошло... — пробормотал он, хоть и весьма неясно, но очень твердо, и видимо не желая больше распространяться. Посмеялись и, разумеется, беденького ребеночка окрестили. Григорий молился усердно, но мнения своего о новорожденном не изменил» (14; 88). Смердяков рождается в день похорон мальчика, и Марфа, жена Григория, слышав его плач в саду, уверяет, «что это плачет, наверно, ее мальчик и зовет ее» (14; 89). Сам Григорий, принеся младенца Смердякова и положив его на колени, к самой груди Марфы, говорит: «Этого покойничек наш прислал» (14; 92). Характерно, что крестный отец шестипалого младенца Федор Павлович оказывается родным отцом Смердякова.

Объединение *скоро умершего новорожденного* и *дракона* высвечивает общую семантику этих образов — семантику существования на границе, на пороге и не существования нигде больше.

Интересно, что рождается Смердяков в *баньке*, свидригайловском месте *вечности*, а как отмечает И. Ахундова, «Свидригайлов <...> оказывается привязан к порогу до конца». Ахундова И. Р. Проблема художественного пространства в творчестве Ф. М. Достоевского (контекст литературы и фольклора). Дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1998. С. 49.

³⁷ Иностранная литература. 1999. № 1. С. 105.

³⁸ Приговоренный к смерти в рассказе князя, описывая свои последние рас-

численные минуты, говоря о том, что в луче, играющем на куполе колокольни, виделся ему прообраз его новой природы (см.: 8; 52), с неожиданным напором признается в *самом сильнейшем отвращении* своем от этой новой природы.

Интересно сопоставить это с наблюдениями Луизы Хей, описывающей связь разных болезней с духовным и душевным состоянием личности и дающей рекомендации по их коррекции. Об эпилепсии она пишет следующее: «Эпилепсия. Мания преследования. Отказ от жизни. Ощущение интенсивной борьбы. Насилие над собой. Установка: отныне я считаю жизнь *вечной* (! — Т. К.) и радостной». См.: *Хей Луиза Л.* Исцели себя сама. Психологические причины болезней и метафизические пути их преодоления. Кн. I, II, III. М., 1996.