



**КНИГИ
В КНИГЕ**

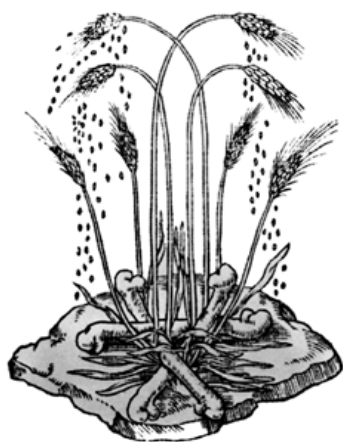
РОЛЬ И ОБРАЗ КНИГИ
В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
«ИДИОТ»

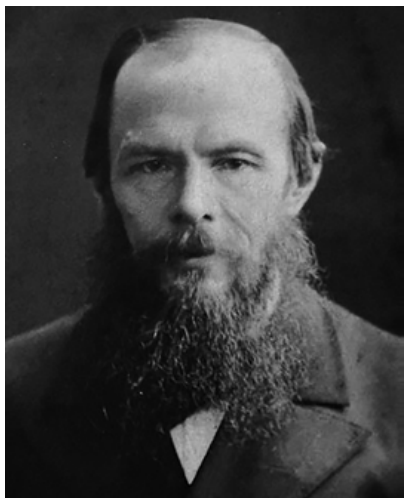


РОЛЬ И ОБРАЗ КНИГИ
В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
«ИДИОТ»

**КНИГИ
В КНИГЕ**

Татьяна КАСАТКИНА
Катерина КОРБЕЛЛА
Татьяна МАГАРИЛ-ИЛЬЯЕВА
Николай ПОДОСОКОРСКИЙ





*Ф.М. Достоевский.
Фото К. Шапиро. Петербург, 1879 г.*

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Татьяна Касаткина, Катерина Корбелла,
Татьяна Магарил-Ильяева, Николай Подсокорский

КНИГИ В КНИГЕ

Роль и образ книги в романе
Ф.М. Достоевского «Идиот»

Москва
ИМЛИ РАН
2024

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук

Исследование выполнено в Институте мировой литературы
им. А.М. Горького РАН в ходе работы по гранту Российского научного фонда
по проекту № 23-28-00258

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского научного фонда
по проекту № 23-28-00258, не подлежит продаже

Рецензенты:

А.Г. Гачева, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник,
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук

Т.В. Ковалевская, доктор философских наук, профессор кафедры европейских языков
Института лингвистики, Российский государственный гуманитарный университет

К 28 Касаткина Т.А., Корбелла К., Магарил-Ильяева Т.Г., Подосоковский Н.Н.
Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» /
Т.А. Касаткина, К. Корбелла, Т.Г. Магарил-Ильяева, Н.Н. Подосоковский; отв. ред.
Т.А. Касаткина. — М.: ИМЛИ РАН, 2024. — 392 с.
<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7>
<https://elibrary.ru/TMTGZF>
ISBN 978-5-9208-784-7

Характернейшим свойством художественного мира Ф.М. Достоевского является то, что практически все значимые герои его произведений читают, обсуждают, переводят, толкуют и интерпретируют, покупают и продают, дарят, берут в библиотеке, передают на время друг другу и пишут сами разные книги. При этом упоминание любой книги в текстах Достоевского никогда не является случайным и проходным, но неизменно придает дополнительный объем его основным историям, которые таким образом могут необыкновенно расширяться и углубляться, вбирая в себя сложно интерпретированные смыслы включенных книг, а также их жанровые формы от житейского и исторического анекдота, фельетона, журнальной статьи и газетной заметки до евангельской притчи и апокалиптического пророчества. При этом даже на фоне творчества Достоевского особенно выделяется количеством включенных в него книг роман «Идиот». Предлагаемая вниманию читателей коллективная монография посвящена исследованию причин и целей, способов и характера присутствия такого изобилия художественных, исторических и священных книг в самом мистическом романе писателя, демонстрации того, как включенные в него книги влияют на его поэтику, этику, эстетику и метафизику. Для читателей, любящих Достоевского, а также для филологов, философов, богословов.

Ключевые слова: Достоевский, «Идиот», книга как текст, книга как предмет, функции цитирования или упоминания, Апокалипсис, «Дон Кихот», Крылов, Пушкин издания Анненкова, «Дама с камелиями», «Мадам Бовари», «История государства Российского» Карамзина, «Русская история» Соловьева, «Всемирная история» Шлоссера, «История кампании 1815 года. Ватерлоо» Шарраса.

A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

**Tatiana Kasatkina, Caterina Corbella,
Tatiana Magaril-Il'iaeva, Nikolay Podosokorsky**

BOOKS IN THE BOOK

The Role and Image of Books in Fyodor
Dostoevsky's Novel *The Idiot*

Moscow
IWL RAS
2024

Approved for publication by the Academic Council of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

The study was conducted at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the grant support from the Russian Science Foundation (RSF, project number 23-28-00258)
The present edition was financially supported by the Russian Science Foundation under Project no. 23-28-00258 and it is not for sale

Reviewers:

Anastasia G. Gacheva, DSc in Philology, Leading Research Fellow,
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences;
Tatiana V. Kovalevskaya, DSc in Philosophy, Professor of the European Languages Department, Institute of Linguistics, Russian State University for the Humanities

Kasatkina, Tatiana A., Corbella, Caterina, Magaril-Il'iaeva, Tatiana G., and Podosokorsky, Nikolay N.

Books in the Book. The Role and Image of Books in Fyodor Dostoevsky's Novel The Idiot.

Ex. ed. T.A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 392 p. (In Russian)

<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7>

ISBN 978-5-9208-0784-7

Abstract: The most characteristic feature of Fyodor Dostoevsky's artistic world is that virtually all the major characters in his works read, discuss, translate, interpret and analyze, buy and sell, give, borrow and lend to each other, and write various books themselves. At the same time, the mention of a book in Dostoevsky's texts is never accidental or random, but inevitably introduces an additional dimension to the main stories, which can thus expand and deepen in an extraordinary way, incorporating the complexly interpreted meanings of the book that was mentioned, as well as its genre form, ranging from the everyday and historical anecdote, the *feuilleton*, the magazine and newspaper article, to the evangelical parable and the apocalyptic prophecy. However, even against the background of Dostoevsky's *oeuvre*, the novel *The Idiot* stands out in terms of the number of books it contains. The collective monograph offered to our readers is devoted to exploring the reasons and purposes, the modes and nature of the presence of such an abundance of artistic, historical and sacred books in the writer's most mystical novel, demonstrating how the books included in it influence its poetics, ethics, aesthetics and metaphysics. For readers who love Dostoevsky, as well as for philologists, philosophers, and theologians.

Keywords: Dostoevsky, *The Idiot*, book as a text, book as an object, the functions of quoting or mentioning, Apocalypses, *Don Quixote*, Krylov, Annenkov edition of Pushkin's collected work, *The Lady of the Camellias*, *Madame Bovary*, *History of the Russian State* by Karamzin, *Russian History* by Solovyov, *World History* by Schlosser, *The History of the Campaign of 1815*. Waterloo by Charras.



This is an open access book

Distributed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ: Книга в книге и книга per se (Т.А. Касаткина) . . .	13
Концепт «книга» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» (К. Корбелла)	32

ИСТОРИЧЕСКИЕ КНИГИ (Н.Н. Подосокорский)

«Имя историческое, в Карамзина “Истории” найти можно и должно»: «История государства Российского» Н.М. Карамзина	55
«Ты бы образил себя хоть бы чем, хоть бы “Русскую историю” Соловьева прочел»: «Учебная книга русской истории» С.М. Соловьева. . . .	84
«Я вот тоже очень недавно прочел книгу Шарраса о Ватерлооской кампании»: «История кампании 1815 года. Ватерлоо» Ж.Б.А. Шарраса .	99
«Пошли покупать “Историю” Шлоссера, но не утерпели и купили ежа»: «История» Ф.К. Шлоссера	118

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КНИГИ

«Знаете Крылова басню, ваше превосходительство: “Лев да Осел”?»: «Басни» И.А. Крылова (Н.Н. Подосокорский)	137
«Мы были трое неразлучные, так сказать, кавалькада»: «Три мушкетера» А. Дюма-отца (Т.Г. Магарил-Ильяева) . .	157
«Месяц назад вы “Дон-Кихота” перебирали»: «Дон Кихот» М. де Сервантеса (К. Корбелла)	186
«Мы с ним Пушкина читали, всего прочли»: «Пушкин, издание Анненкова» (Т.А. Касаткина)	217
«Спавший был закрыт с головой белою простыней»: «Дама с камелиями» А. Дюма-сына и «Мадам Бовари» Г. Флобера (Т.Г. Магарил-Ильяева).	246

СВЯЩЕННЫЕ КНИГИ (Т.А. Касаткина)

«Апокалипсисом стал отчитывать»:

Образ Настасьи Филипповны Барашковой
в свете «Откровения Иоанна Богослова» 303

«Времени больше не будет»: пространство

за пределами времени. Десятая глава Апокалипсиса
в ключевой метафизической сцене романа 354

Summary 379

Информация об авторах 387

CONTENTS

INTRODUCTION: The Book in the Book and the Book <i>per se</i> (<i>Tatiana Kasatkina</i>)	13
The Concept of “Book” in Dostoevsky’s Novel <i>The Idiot</i> (<i>Caterina Corbella</i>)	32
 HISTORICAL BOOKS (<i>Nikolay Podosokorsky</i>)	
“It is an Historical Name, It Could and Should Be Found in Karamzin’s <i>History</i> ”: <i>History of the Russian State</i> by Nikolay Karamzin	55
“You Should Educate Yourself. You Might at Least Read Solovyov’s <i>Russian History</i> ”: <i>Textbook of Russian History</i> by Sergey Solovyov	84
“A Long Time Ago I Read Charras’s Book on the Waterloo Campaign”: <i>The History of the Campaign of 1815. Waterloo</i> by Jean-Baptiste-Adolphe Charras	99
“They Went to Buy Schlosser’s <i>History</i> , but Could not Resist and Bought the Hedgehog”: <i>History</i> by Friedrich Christoph Schlosser	118
 BOOKS OF FICTION	
“Do You Know Krylov’s Fable, Your Excellency: ‘The Lion and the Donkey?’”: Ivan Krylov’s <i>Fables</i> (<i>Nikolay Podosokorsky</i>)	137
“We Were Three Inseparables, as to Say, a Cavalcade”: <i>The Three Musketeers</i> by Alexandre Dumas, père (<i>Tatiana Magaril-Il’iaeva</i>)	157
“A Month Ago You Were Going Through <i>Don Quixote</i> ”: <i>Don Quixote</i> by Miguel de Cervantes (<i>Caterina Corbella</i>)	186
“We Read Pushkin Together, We Read It All”: <i>Pushkin</i> , Annenkov’s Edition (<i>Tatiana Kasatkina</i>)	217

“The Sleeper Was Covered with a White Sheet over the Head”: <i>The Lady of the Camellias</i> by Alexandre Dumas, fils, and <i>Madame Bovary</i> by Gustave Flaubert (Tatiana Magaril-Il’iaeva)	246
---	-----

SACRED BOOKS (*Tatiana Kasatkina*)

“I Started Lecturing Her with the Apocalypse”: The Image of Nastasya Filippovna Barashkova in the Light of St. John’s <i>Book of Revelation</i>	303
“There Should be Time no Longer”: Space Beyond Time. The Tenth Chapter of the Apocalypse in the Main Metaphysical Scene of the Novel	354
Summary	379
Information about the authors	388

ВВЕДЕНИЕ:
Книга в книге и книга per se
Татьяна Касаткина

Одно из характернейших свойств художественного мира Ф.М. Достоевского состоит в том, что многие герои его произведений с большим усердием и азартом читают, обсуждают, переводят, интерпретируют, покупают, продают, дарят, берут в библиотеке, передают на время друг другу и пишут сами разные книги, причем упоминание любой книги в текстах Достоевского никогда не является случайным и проходным, но придает дополнительный объем его основным историям, которые таким образом могут необыкновенно расширяться и углубляться, вбирая в себя сложно интерпретированные смыслы включенных книг, а также их жанровые формы от житейского и исторического анекдота, фельетона, журнальной статьи и газетной заметки до евангельской притчи и апокалиптического пророчества.

При этом даже на фоне творчества Достоевского особенно выделяется количеством включенных в него книг роман «Идиот». В этом романе книги не только дополнительно погружают читателя в богатейший контекст общественной мысли и мировой культуры того времени и предшествующих веков, но и формируют или проясняют характер и поведение героев, создают чрезвычайно важные дополнительные сюжетные и смысловые линии, ставят перед читателем остроактуальные вопросы на всех возможных уровнях понимания текста: историческом, нравственном, символично-аллегорическом и анагогическом.

В «Идиоте» герои толкуют «Апокалипсис» Иоанна Богослова, обсуждают фундаментальные и учебные исторические труды вроде «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина и «Русской истории» С.М. Соловьева (и оказываются, в некотором смысле, героями этих «Историй»), прочитывают совместно «всего Пушкина» и дарят или продают друг другу его тома, читают публично пушкинские стихи — и передают друг другу посредством этих стихов важные послания, покупают (вернее — так и не покупают) «Историю»

Ф.К. Шлоссера, читают и уносят в кармане библиотечный роман «Мадам Бовари» Г. Флобера, рассказывают о том, как общество зачитывалось «Дамой с камелиями» Дюма-сына, и т.д. Книга предстаёт в «Идиоте» и характеристикой или способом восприятия персонажей («с ужасом говорилось о том, сколько книг они прочитали»), и своего рода эмблемой («мальчик лет пятнадцати, с довольно веселым и неглупым лицом и с книгой в руках»), и средством прорицания, и источником творческого вдохновения, и товаром, и предметом интеллектуальных дискуссий, и инструментом самопознания, и много чем еще.

Ранее исследователями, безусловно, предпринимались более или менее удачные попытки изучить и прокомментировать упоминания тех или иных произведений в «Идиоте», но, во-первых, многие книги так и остались не исследованными в должной мере и глубине (это касается, к примеру, полностью проигнорированной исследователями Достоевского книги «История кампании 1815 года. Ватерлоо» Ж.-Б.-А. Шарраса, которую упоминает князь Лев Николаевич Мышкин, и экземпляр которой хранился в домашней библиотеке писателя). Во-вторых, часто исследовались не сами книги в их целостности и полноте, а лишь фрагменты их текстов, хотя в романе зачастую указаны вполне материальные и иногда, более того, конкретные издания, и такое специальное указание всегда имеет свой смысл для Достоевского. К тому же книги как символические детали-вещи, создают вряде сцен романа живые аллегории. В-третьих, задача изучения роли книг в книге никогда еще не ставилась **комплексно** применительно к роману «Идиот» (впрочем, и применительно к другим произведениям писателя тоже).

Наш исследовательский коллектив видел свою задачу именно в комплексном изучении того, какую роль играют и какие образы вызывают к жизни священные, исторические, художественные, мемуарные и иные книги в романе Достоевского «Идиот», как они влияют на его поэтику, этику, эстетику и метафизику. Только через такой комплексный подход, предполагающий глубокое погружение в полные тексты упоминаемых книг и микроанализ сцен их вещного присутствия в сюжете романа, и можно понять, **чем** вообще является **книга** для автора «Идиота», и как она помогает читать и понимать мир, созданный Богом и населенный человеком в ситуации его грехопадения – то есть, когда прямое слово становится почти невозможно по причи-

не человеческой глухоты и сообщение между Творцом и творениями (и между творениями и творениями) осуществляется за счет психологического, аллегорического, символического осмысления историй.

В течение 2023–2024 годов научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ РАН выполнялся профинансированный фондом РНФ проект «Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»». Мы ни в коем случае не можем претендовать на то, что за два года исследований «закрыли тему», но мы, несомненно, ее открыли на той глубине и теоретической обоснованности, на которой, мы надеемся, эти исследования будут продолжаться гораздо более широким кругом исследователей. Во введении мной представлены теоретические основания и исходные положения проекта — и подведены некоторые итоги его осуществления.

Проект был направлен на комплексное изучение роли и образа книги:

- 1) художественной, исторической, мемуарной, священной;
- 2) читаемой героями, упоминаемой героями или автором, продаваемой и покупаемой, обмениваемой на другие предметы, служащей местом хранения, воспроизводимой в романских сценах и ситуациях — то есть книги как текста на бумаге, как текста — источника аллюзий в сознании читателя и речи персонажей, как материального предмета, взаимодействующего с другими материальными предметами, как представителя своего автора и т.д. в романе Ф.М. Достоевского «Идиот».

Нас интересовало, что такое книга в книге как ее духовная основа, как ее идеологический фундамент, как способ создания в ней исторической перспективы, как ее материальный герой? Поставленная в таком виде проблема имеет самое широкое теоретическое значение, но решалась она в данном случае локально — на примере романа Достоевского, что дало возможность глубокого (а не широкого, но поверхностного) ее рассмотрения.

Творчество Достоевского в достаточной степени уникально объемом, настоятельностью и значимостью присутствия в нем книг. Поскольку классические исследования XX века, в первую очередь, книги Вяч.И. Иванова и М.М. Бахтина, показали существенную

специфику структуры художественного текста, создаваемого Достоевским, и именно в силу этой специфики обладающего исключительным воздействием на читателя, одной из самых значительных проблем достоевистики и теории литературы в целом остается проблема понимания того, как создается и как устроен текст такого типа: способный менять мировоззрение и перестраивать жизнь и судьбу человека; как сочетается в таком тексте авторский «указующий перст, страстно поднятый» (выражение Достоевского) — и отступательная стратегия автора, заставляющая «потрудиться читателя», остающегося в убеждении, что все выводы в процессе чтения сделаны и все решения приняты им самим.

Аналитико-синтетическое исследование роли книг в книге способно значительно продвинуть нас на пути решения этой задачи.

Перед коллективом стояла задача выявить разные (ключевые) варианты присутствия книги в романе «Идиот», проследить участие книг в сюжете, в расширении пространства-времени романа за его сюжетные пределы, в создании ментальной и духовной глубины текста, в выстраивании идеологического вектора (или идеологической многоаспектной целостности). Присутствие книг позволяет автору сделать самое внятное высказывание, могущее остаться при этом полностью незамеченным читателем, что создает у него ощущение полной свободы и нахождения ответа (в случае его нахождения) полностью самостоятельно.

Роль ряда книг в романе «Идиот» до сих пор вообще ни в каком ракурсе не была изучена достоевистами (это касается упоминаемых в тексте сочинений Шарраса, Шлоссера, Герцена, Соловьева и проч.) или же была исследована лишь в определенных аспектах (более всего — с точки зрения присутствия в тексте романа цитат из них и аллюзий на них), в целом — недостаточно и поверхностно, и, главное — несистемно, отрывочно, неконтекстно.

Мы поставили своей задачей положить начало исследованию **комплексного** присутствия книг в романе во всех возможных аспектах их духовного, структурного, предметного функционирования. В таком ракурсе научная проблема применительно к роману «Идиот» (да и к другим романам «Великого Пятикнижия») прежде не ставилась.

Приведу наглядный и яркий пример, демонстрирующий необходимость именно комплексного рассмотрения, учитывающего как сюжет вставного произведения, так и саму сцену, в которой при-

существует содержащая его книга. Настасья Филипповна не пересказывает Рогожину пришедшуюся ей к слову историю Каносского унижения императора Генриха IV, но приносит книгу, поясняя, что это стихи, и сама читает их ему. Таким образом, в романе «Идиот» появляется не просто аллюзия на некий текст, обстоятельно и аналитично пересказанный затем Рогожиным Мышкину (возможно — стихотворения Гейне «Генрих» — но это лишь предположение комментаторов ПСС, сделанное на основании статьи В.Е. Холшевникова [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 440–441]: для нас же важно, что этот текст **не назван** Достоевским, читателя к нему не отсылают, напротив, весь сюжет изложен непосредственно в романе — и, кстати, вполне возможно, что это не изложение существующего стихотворения, но **программа** стихотворения, пока не существующего, вроде программ тех коротких исторических поэм, которые Достоевский создавал в переписке с А.Н. Майковым), — в романе появляется **сцена с книгой, становящейся посредником в объяснении героев** — опознаваемый сюжет в литературе разных времен, памятный читателю, прежде всего, по «Божественной комедии» Данте. При этом смысл читаемого в романе Достоевского на первый взгляд полностью переворачивает наиболее привычный смысл сюжета, отраженный в «Комедии» Данте, поскольку у Достоевского речь идет не о раскрытии своей любви влюбленным возлюбленной — но о раскрытии его ненависти ненавидимой ненавидящему. Но, с другой стороны, проявленная на физическом и сценическом уровне дантовская традиция позволяет скорректировать проговоренный смысл сцены — и открыть за предполагаемой текстом ненавистью предполагаемую этой традицией любовь, не прекращающуюся и за земными пределами. Таким образом, физическое присутствие книги в эпизоде создает аллюзию на совсем другой ряд литературных сюжетов, способный радикально преобразовать те аллюзии, которые могут возникнуть в сознании читателя исходя исключительно из вербально выраженного содержания эпизода. Тем самым автор закладывает совсем другой объем читательских ассоциаций, и мы видим наглядно один из способов создания «глубокого текста» (в нашей методологии это не оценочное суждение, но термин).

Надо сказать и о том, что внимание ко всем аспектам сцены, в которой присутствует книга, порой позволяет уточнить, **о какой именно** книге идет речь. Так, в разделе, посвященном «Истории» Со-

ловьева, Николай Подосокорский доходчиво объясняет, почему Рогожин читает вовсе не ту многотомную историю Соловьева, которая в первую очередь приходит на ум и читателям, и комментаторам.

Еще пример, показывающий, как взрывается привычный ход рассуждений, если мы учитываем физическое присутствие книги в сценах романа. Катерина Корбелла в своем разделе о «Дон Кихоте» демонстрирует с очевидностью, что книга и ее герой, как минимум, в ряде случаев, будет более тесно связана с тем, через кого она пришла в текст, чем с тем, с кем ее соединил в сюжете тот, через кого она в текст пришла (и с кем она связывается по дефолту большинством исследователей): а именно, что «Дон Кихот» больше отражается в характере Аглаи, чем в характере Мышкина (особенно если мы понимаем, что характеристики, которые дает Мышкину Аглая, больше говорят о ней, чем о нем). Видимо, этот принцип нужно неизменно иметь в виду — в том числе, когда мы думаем о присутствии в тексте романа, например, «Истории» Соловьева, пришедшей к Рогожину через Настасью Филипповну, что и показано в соответствующем разделе Николаем Подосокорским.

В связи с этим интересно отметить разновекторность формально могущих выглядеть идентичными ситуаций. Настасья Филипповна говорит Рогожину: «Ты бы образил себя хоть бы чем, хоть бы “Русскую историю” Соловьева прочел, ничего-то ведь ты не знаешь» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 176], а Аглая Епанчина — князю Мышкину: «<...> я заметила, что вы ужасно необразованны; вы ничего хорошенько не знаете, если справляться у вас: ни кто именно, ни в котором году, ни по какому трактату? Вы очень жалки» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 430]¹. Настасья Филипповна *предлагает* Рогожину книгу для *создания* посредством ее его человеческого образа, для устранения незнания как несвязанности с историей своего рода и народа. Книга здесь служит созиданию человека. Аглая пытается *извлечь* из Мышкина книжные сведения, нужные ей, а когда это не удастся — наносит удар по его человеческому образу: «Вы очень жалки». Такие ситуации, отрицающие принцип: «похоже, значит то же», строящиеся на принципе: «похоже — очень возможно

¹ Сходство этих высказываний отметил Николай Подосокорский в статье «История в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского» [Подосокорский, 2024, с. 111].

значит противоположное», чрезвычайно многочисленны в романе «Идиот».

Заметим, что в этих случаях можно попробовать провести классификацию и по другому признаку — отделив тех, кто упоминает книгу (или в связи с кем упоминается книга), от тех, кто держит ее в руках. «Дон Кихот» упоминается в связи с Мышкиным — но держит книгу в руках (и прагматически использует ее — так же, как потом прагматически использует стихотворение Пушкина) Аглая. «История» Соловьева появляется потому, что ее упомянула Настасья Филипповна, — но держит ее в руках и хранит в своем кабинете Рогожин (Катерина Корбелла отметила, что этот герой, как и Аглая, использует книгу как **хранилище** — только не для записки, а для ножа; интересно, что, как показано в моей работе о сцене Мышкина перед припадком, История оказывается хранилищем, способным перемещать вложенное в нее во времени). «Мадам Бовари» читала Настасья Филипповна — но видим мы ее в руках и потом в кармане у Мышкина, уносящего библиотечную книгу, как бы **изымая ее из общего пользования**. «История» Карамзина, упомянутая Лебедевым применительно к Мышкину, видимо, должна иметь отношение (и имеет, как показывает Николай Подосокорский) и к самому Лебедеву, и к Рогожину, в присутствии и для произведения впечатления на которого она упоминается. «Дама с камелиями» тоже только упоминается героями — но по-разному: Тоцкий упоминает произведение искусства исключительно в рамках произведения искусства, акцентируя к тому же его **эстетическое** восприятие, Настасья Филипповна связывает роман с жизнью, включает аллюзии на него в жизненные ситуации: ее именуют «камелией» члены семейства Иволгиных и Лебедев, она именует «господином с камелиями» Тоцкого.

Чрезвычайно интересно, как появляется Апокалипсис в романе. Его упоминает Лебедев, рассказывая Мышкину о Настасье Филипповне — и герои как бы равномерно вокруг него группируются — поскольку книга как бы есть, но никто к ней зримо не прикасается. Сама же книга **как вещь** появляется только в связи с Нилом Алексеевичем, пригласившим к себе в кабинет Лебедева через Петра Захаровича, что очень интересно выражено: «<...> и спросили наедине: “Правда ли, что ты профессор антихриста?” И не потаил: “Аз есмь, говорю”, и изложил, и представил, и страха не смягчил, но

еще мысленно, развернув аллегорический свиток, усилил и цифры подвел. И усмехались, но на цифрах и на подобию стали дрожать, и **книгу просили закрыть**, и уйти, и награждение мне к Святой назначили, а на Фоминой Богу душу отдали» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 168]².

Если Лебедев разворачивает только «аллегорический свиток», то закрыть **книгу** просит Нил Алексеевич — и здесь мы впервые узнаем, что кто-то ее **видит** (и сразу же вслед за тем узнаем, что видевший ее — умер, причем, умер в день, когда празднуется уверение Фомы в **воскресении** Христовом).

А вот «наш Пушкин» (и, если исходить из лингвистических характеристик фраз, более как человек, чем как книга) появится в руках (даже, можно сказать, в объятьях, поскольку ей приходится захватить несколько томов) у Веры Лебедевой.

Таким образом, мы видим возможные (многочисленные) аспекты изучения **книги в книге** не только как текста в тексте.

Еще один пример того, что позволяет увидеть комплексное исследование в смысле **исследования на пересечении контекстов** присутствующих в романе книг, — интерпретация важнейшей детали рассказа Иволгина о воскресении рядового Колпакова, который после своего воскресения появляется в **Новоземлянском** пехотном полку [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 83]. Я, обнаружив в свое время здесь очевидную, осмысленную и поддержанную контекстом романа отсылку к Апокалипсису: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» (Отк. 21: 1), в запальчивости отрицала какое-либо значение той отсылки, которую неизменно давали комментаторы романа, а именно к «Горю от ума» Грибоедова: «В его высочества, хотите вы сказать, Новоземлянском **мушкетерском**» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 435]. Между тем, после исследования присутствия в романе Достоевского «Трех мушкетеров» Дюма-отца, проведенного Татьяной Магарил-Ильевой, эта отсылка оказалась в высшей степени значимой (на вновь обнаруженную значимость ее указал Николай Подосокорский).

Эта отсылка связывает два рассказа Иволгина: о воскресении

² В цитатах: выделено полужирным — подчеркнуто цитируемым автором; выделено полужирным курсивом — подчеркнуто мной — Т.К.

рядового Колпакова и о «трех неразлучных» друзьях, *кавалькаде* (еще один символ *множества в единстве*, отсылающий, к тому же, к столь важному в романе концепту коня и всадника как плоти и духа (см. здесь, например, примечание в разделе о Пушкине)), которые тогда именно как *троица* оказались источником воскресения нового (хотя и совсем того же самого) человека на новой земле. В свете такого огромного символа, появляющегося за шутовским рассказом Иволгина (а Достоевский всегда самое огромное заключает в самом шутовском), становится понятна и ошибка генерала: он называет отца Мышкина именем Мышкина: «Я, он и покойный князь Лев Николаевич Мышкин, сына которого я обнял сегодня после двадцатилетней разлуки, мы были трое неразлучные, так сказать, кавалькада: Атос, Портос и Арамис» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 92]. Учитывая, что все трое членов «кавалькады» претендуют на «отечество» по отношению к князю, поскольку один из них — отец Мышкина, другой — генерал Епанчин — при первой же встрече обращается к нему «отечески», а третий — сам Иволгин — мог стать его отцом, поскольку соперничал с князем за его мать (и тут становится понятен смысл и этой «дурацкой байки»), мы увидим складывающийся из рассказов Иволгина и «случайно» оброненных слов героев образ *троичного отца* князя Мышкина, в состав которого включен и сам князь Мышкин, уже участвовавший таким образом в воскресении человека в самом начале романа. В свете чего нелепые рассказы Иволгина становятся не странной подробностью — а важнейшей неотъемлемой частью романа «Идиот», который, таким образом, начинается и заканчивается воскресением.

Важно отметить, что комплексное и целостное изучение присутствия книг в какой бы то ни было отдельно взятой книге, насколько мне известно, прежде не проводилось нигде в мире.

В мировой науке максимально широко проводятся исследования присутствия в тексте чужого текста — и, к сожалению, в подавляющем большинстве случаев все заканчивается выявлением самого факта присутствия цитаты, аллюзии, реминисценции, без исследования локальных функций и герменевтической роли, которые осуществляет привлеченный текст (тем более — произведение-донор) в рамках акцептирующего текста (тем более — произведения). Кроме того, исследуются, как правило, отдельные и обособленные произведения-доноры, но не их совокупность в избранном произведении. То есть —

в подавляющем большинстве исследований речь идет о взаимодействии одного донора и одного реципиента — и даже если в исследовании присутствует анализ нескольких доноров одного реципиента, исследуемые взаимодействия почти во всех случаях остаются парными, очень редко становясь хотя бы тройственными. В исследованиях же типа «Достоевский и Сервантес», «Пушкин и Достоевский», «Шиллер у Достоевского», «Достоевский и Некрасов» и подобных исследователь работает на совсем других уровнях, где донором и реципиентом становится личность, а не произведение: там ставятся другие задачи и используются другие методы исследования.

Между тем для Достоевского присутствие чужого текста в его тексте — один из основных способов проявления авторской позиции в произведении, где она не может быть выражена прямым способом. Это способ подключения к рассказываемой истории иной истории, вносящей дополнительные измерения во вновь творимое произведение; еще ряд измерений появляется при сдвигах, которые получает элемент цитируемого текста при встраивании в новый — и такие сдвиги очень часто получаются при подключении третьего элемента системы (второго донора). Мы намереваемся в этой книге, по мере возможности, включить в ряд исследований и описаний парных взаимодействий обозрение той единой системы, которую эти взаимодействия с разными текстами создают в романе Достоевского.

Подчеркну еще раз: проект «Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» был направлен на **комплексное** изучение роли и образа художественных, исторических, мемуарных, священных книг, **непосредственно присутствующих** в романе «Идиот». Это значит, что мы, участники проекта, не занимались даже вполне доказательно присутствующими в тексте аллюзиями и реминисценциями в том случае, если книга прямо не названа в романе (и таким образом из программы исследований был в конце концов исключен чрезвычайно интересный аспект «Книга рядом с книгой», показывавший, что при первой публикации романа «Идиот» номера «Русского вестника» зачастую формировались так, что присутствовавшие там публикации становились объемными содержательными комментариями к роману). Мы приняли в качестве исходного тезиса, что прямое упоминание книги в тексте произведения (по крайней мере — в произведениях Достоевского) проводит радикальную и отчетливую различительную черту, позволяющую отделить автор-

скую интенцию от исследовательских домысливаний и проекций собственных читательских предпочтений и ассоциаций на роман.

Это, конечно, вовсе не значит, что мы совершенно отрицаем возможность присутствия неназванных текстов в подкладке романа Достоевского. Более того, мы точно знаем, что как минимум один такой текст в романе «Идиот» есть — это «Жизнь Иисуса» Ж.Э. Ренана, упомянутая в черновиках.

Как раз на примере «Жизни Иисуса» очень ясно видна разница между текстом упомянутым и текстом неупомянутым в романе: Достоевский очевидно **не хотел**, чтобы читатель ориентировался при чтении на ренановскую книгу. Дело в том, что он пишет роман «Идиот» в радикальном противостоянии с Ренаном, а не опираясь на него — и даже не отталкиваясь от него. Это довольно очевидно, если мы примем во внимание, что, может быть, главное для Достоевского в романе «Идиот» и в «Жизни Иисуса»: восприятие соотношения болезни и выхода в мистическое — у него и Ренана совершенно различно и едва ли не противоположно.

Ренан настаивает на том, что болезнь и возникшие из нее «болезненные впечатления» (с его точки зрения, не могущие быть истинными, и в случае передачи их окружающим понимаемые им как невольный обман) не дискредитируют все же чистосердечия тех, кто переживает на их основе религиозные чувства. То есть, Ренан соглашается — и намеревается убедить читателя — что хотя религиозного факта и **нет** — но чувства, возникшие на болезненной основе, все же истинны и велики, и могут становиться источником значительного в истории.

Вот один из пассажей Ренана, написанный после последовательной дискредитации им идеи *чудесного*: «Воздержимся же от искажения истории для удовлетворения нашего мелкого самолюбия. Кто из нас, пигмеев, мог бы совершить то, что делали эксцентричные Франциск Ассизский и истеричка св. Тереза? Пусть медицина найдет названия для выражения этих великих уклонений человеческой природы, пусть утверждает, что гениальность — болезнь мозга; пусть усматривает в известной нравственной изощренности начала чахотки; пусть причисляет энтузиазм и любовь к нервным припадкам — не в этом дело. Слова “здоровый” и “больной” — относительны. Кто бы не предпочел болеть, как Паскаль, чем обладать здоровьем обыкновенного человека? Узкие взгляды на безумие, распространившиеся в наши

дни, вводят наши исторические суждения, в вопросах этого рода, в серьезные заблуждения. Состояние, когда говорят, не сознавая, о чем, когда мысль действует без вызова и управления воли, подвергает теперь человека опасности лишиться свободы, как страдающего галлюцинациями. В былое время это называлось пророческим даром и вдохновением. Лучшее в свете вызвано лихорадочными припадками; всякое великое творчество вызывает нарушение равновесия; зарождение, по закону природы, — состояние насильственное» [Ренан, 1991, с. 279–280].

Достоевский же показывает, что медицински признанная болезнь (хотя и смутно опознаваемая: «какая-то странная нервная болезнь, вроде падучей или виттовой пляски, каких-то дрожаний и судорог» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 6]) может быть как раз симптомом *наличия религиозного факта* — и платой за его истинность. Поэтому Ренан ему совершенно не годится в качестве «идеологической подкладки» текста — ибо будет не облегчать понимание, но искажать его. И Достоевский ориентируется на Ренана как на оппонента, упоминает его в черновиках — но ни в коем случае не допускает в окончательный текст, рассчитанный на понимание читателя. В окончательном тексте «здравые рассуждения» Ренана, объясняющие мистику физиологией и онтологию этикой, приходится на долю Евгения Павловича Радомского — и, полагаю, Достоевский намеренно ослабляет эти рассуждения, удаляя из окончательного текста прецедентный текст, заставляя эти рассуждения в системе романа как бы «повиснуть в воздухе» без опоры на что-либо конкретное, кроме «духа века сего».

Скажем более, будучи упомянут, Ренан был бы прямо опасен для текста Достоевского, поскольку на первый и поверхностный взгляд рассуждение князя Мышкина о характере и смысле его заболевания почти совпадает с приведенным выше отрывком, особенно если этот отрывок Ренана рассматривать вне целого — и если не заметить, что князь Мышкин (размышляя *изнутри* о том, о чем Ренан заключает *снаружи*) называет *высшим синтезом жизни* как раз то, что Ренан рассматривает как *досадный побочный эффект*: «Раздумывая об этом мгновении впоследствии, уже в здоровом состоянии, он часто говорил сам себе: что ведь все эти молнии и проблески высшего самощущения и самосознания, а стало быть и “высшего бытия”, не что иное, как болезнь, как нарушение нормального состояния, а

если так, то это вовсе не высшее бытие, а, напротив, должно быть причислено к самому низшему. И, однако же, он все-таки дошел наконец до чрезвычайно парадоксального вывода: “Что же в том, что это болезнь? — решил он наконец. — Какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и встревоженного³ молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?” Эти туманные выражения казались ему самому очень понятными, хотя еще слишком слабыми. В том же, что это действительно “красота и молитва”, что это действительно “высший синтез жизни”, в этом он сомневаться не мог, да и сомнений не мог допустить. Ведь не видения же какие-нибудь снились ему в этот момент, как от хашиша, опиума или вина, унижающие рассудок и искажающие душу, ненормальные и несуществующие? Об этом он здраво мог судить по окончании болезненного состояния. Мгновения эти были именно одним только **необыкновенным усилением самосознания**, — если бы надо было выразить это состояние одним словом, — **самосознания и в то же время самоощущения в высшей степени непосредственного**. Если в ту секунду, то есть в самый последний сознательный момент пред припадком, ему случалось успевать ясно и сознательно сказать себе: “Да, за этот момент можно отдать всю жизнь!”, — то, конечно, этот момент сам по себе и стоил всей жизни» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 188].

Итак, в нашем проекте мы рассматриваем только книги, читаемые или упоминаемые героями или автором, продаваемые и покупаемые, взятые в библиотеке, служащие местом хранения, обмениваемые на другие предметы, и т.д. — то есть книги как тексты на бумаге и в переплете, как тексты, представляющие собой **верифицированные автором** источники аллюзий в сознании и речи героев и повествователя, как материальные предметы, взаимодействующие с другими материальными предметами, и т.д. в романе Ф.М. Достоевского «Идиот».

На основании проведенных участниками проекта исследований можно с некоторой вероятностью предположить, что интенсив-

³ Слово исправлено по изданию: [Достоевский, 2013–, т. 8, с. 208].

ность присутствия книги как источника аллюзий будет прямо связана с интенсивностью ее материального присутствия в тексте — то есть книга неоднократно прямо (или прямо и косвенно) упомянутая и/или книга, присутствующая как материальный объект, будет в большей степени и более всесторонне формировать окончательный текст, чем книга, упомянутая однократно и не присутствующая в качестве материального предмета и, по всей видимости, локально заостряющая сформированный другим материально присутствующим прецедентным текстом архетипический образ, или становящаяся инструментом характеристики того именно персонажа, который эту книгу упоминает. Впрочем, по крайней мере *первая* книга, упомянутая в романе — «История» Карамзина, как показывает Николай Подосокорский, не ложится в эту схему и оказывается, в некотором смысле, вездеприсутствующей.

В качестве курьеза замечу, что, судя по программам конференций по творчеству Достоевского за последние тридцать лет, роману «Идиот» до сих пор посвящается гораздо больше компаративистских исследований (то есть — исследований применительно к нему книг, никак в нем не отраженных или ему последующих), чем исследований книг, прямо связанных с романом авторской волей. При этом множество книг, прямо упомянутых в романе и присутствующих в нем в качестве материальных объектов, вообще не было исследовано в свете их функций в романном целом (таковы всемирные и европейские истории, упомянутые в романе, и даже, в значительной степени, — истории России: скажем прямо — большинство этих историй не были даже прочтены полностью исследователями «Идиота»), а ряд книг, хотя и был исследован — но не в том виде, в каком их читают герои (и, соответственно, в каком на них ссылается автор). Например, исследования присутствия в «Идиоте» «Мадам Бовари», как и «Дамы с камелиями», случалось, проводились на основе чтения русского перевода, а не французского текста, в то время как не только разные переводы, но и разные издания оригинальных романов иногда значимо для текста Достоевского отличались друг от друга. Кроме того, как весьма наглядно показывает Татьяна Магарил-Ильяева, исследуя *формально* присутствие одного текста в другом, фактически исследователи уходили в область компаративистики, *сравнивая* сюжетные линии и структуры произведений, вместо того чтобы ставить вопрос о *целях* включения одного текста в другой.

Таким образом, можно сказать, что исследование данной проблемы в романе «Идиот» до нашего проекта еще практически и не начиналось⁴.

Я предполагаю, что книги, особо актуализированные многократным упоминанием или материальным присутствием в романе (или первенственным упоминанием, которое разделяют с «Историей» Карамзина вскоре после нее упомянутые священные **календарные** книги (Святцы и Четьи-Минеи), должны определить восприятие читателем дат — особенно в первой части романа), играют роль своего рода фокусов, сосредоточившись в/на каждом из которых, читатель имеет возможность увидеть весь роман целостно в определенном ракурсе. Каждый такой фокус будет, помимо прочего, прояснять кажущиеся странными и нелепыми (и даже элементами «плохого стиля») построения фраз в романе. Полагаю, это может быть объективным способом верификации ценности исследований данного типа: когда в результате становятся ясны и глубоки представлявшиеся до исследования странными и нелепыми фразы.

Скажем и несколько слов о том, что значит собственно **книга** внутри той культуры, в которой создается роман «Идиот». Европейская культура (и ее литература) до самого недавнего времени существовала и развивалась как культура Книги, в которой есть две Книги откровений, данные Творцом: Библия и сотворенный Им мир. То есть весь мир рассматривался как Книга Божьего творения, в которой человеческие жизни — это ее малые части, написанные каждым в соавторстве с Творцом. По отношению к этой Книге и все написанные человечеством книги (как и прожитые жизни) становятся книгами в книге. Однако другая Книга (Библия) входит во все написанные в этой культуре книги (равно как и в саму Книгу Божьего творения, и в книгу жизни человеческой) как их основание и фундамент, как глубинная суть их образов или, по крайней мере, легкая тень в них, позволяющая их опознать и о них рассудить. Структура

⁴ Из присутствующих в романе книг больше всего исследований посвящено «Дон Кихоту». См., например: [Serrano, 1970], [Cascardi, 1986], [Ziolkowski, 1991], [Степанян, 2013] — и библиографию к этой книге. Однако эти исследования тоже в значительной степени осуществлены в компаративистском ключе.

книг европейского мира повторяет структуру человека: находящегося (как малая часть) в большом мире Единой Книги и одновременно содержащего в себе образ Ее Творца со всем Его замыслом о Ней.

Теперь несколько слов о книге как онтологическом феномене — и почему он оказался так сроден описываемому в романе. Что такое «книга» в самом своем существе?

Прежде всего, книга — это способ преодоления *разделяющего* свойства времени и пространства, способ разговора с людьми, отделенными от нас временем и/или пространством. Более того — это способ ощущения **внутреннего** соприсутствия и даже **слияния** людей, разделенных временем, пространством, да просто фактом отдельности тел (это магия, конечно: ты обращаешь взгляд на черные буквы на странице — и у тебя прямо в голове начинают звучать мысли и проявляться образы, увиденные другим)⁵. Это совмещенность людей, разделенных и прочими естественными и искусственными разделениями⁶ (как, например, язык, общественное положение, естественная/физическая ограниченность возможности контакта (я могу *говорить* для тысяч людей — но *разговаривать* я могу максимум с двумя-тремя — именно поэтому я не шутя склонна думать, что в словах Христа «Где двое или трое соберутся во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18: 20) — «двое или трое» — это не минимум, а максимум) и т.д. Книга же говорит с каждым тет-а-тет (головой к голове) — и даже, я бы сказала *tête en tête* (головой в голове)).

Можно прямо сказать: книга — это второй доступный нам в состоянии физического разделения способ проникновения человека в

⁵ Ю.Н. Столяров: «...на протяжении многих веков книга (вначале рукописная, а затем печатная) доказала свои преимущества как оптимальный способ закрепления знаний с целью их передачи **в пространстве и во времени**» [Столяров, 1989, с. 67]. А ведь не только (и, что касается художественных книг, **не столько**) знаний — но и чувств, мыслей, ощущений, словом — **опыта в его полноте**. Это как бы некая очевидность, и потому мы перестали ей удивляться.

⁶ О них в романе говорит Мышкин: «И, наконец, мне кажется, мы такие разные люди на вид... по многим обстоятельствам, что у нас, пожалуй, и не может быть много точек общих, но, знаете, я в эту последнюю идею сам не верю, потому очень часто только так кажется, что нет точек общих, а они очень есть... это от лености людской происходит, что люди так промеж собой на глаз сортируются и ничего не могут найти...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 24].

человека с целью зачатия и рождения в нем (а не *из* него, как при использовании первого способа) нового человека/своего продолжения (не продолжения своего физического рода — а продолжения своей мыслительной и культурной традиции, своего способа миро-восприятия — своего духовного рода).

Книга — это очень наглядный и ощутимый способ непосредственного присутствия физически ушедшего человека в человечестве (с рассуждения о таком присутствии ушедшего начинается Достоевский логическое движение к заключению о том, что вечная жизнь есть, в записи «Маша лежит на столе...» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 172–175]).

Но, может быть, самое важное — это то, что книги, разделенные как материальные объекты, дополнительно «обернутые» в *разъединяющие* (или произвольным образом соединяющие) *переплеты* (которые, заметим, очень долго сохранялись именно как «одежды кожаные»⁷) — внутри соединены и сущностно *сплетены* рассказываемыми историями, цитатами, отсылками друг к другу — то есть *внешний вид* книги и *внутренний способ ее бытия* в высшей степени соответствуют представлению о *противостоянии* внутри человека двух его природ: вышеестественной природы (духовной, соединяющей, представляющей человека (и книгу) как пространство встречи лиц, мыслей, эпох, культур, концепций) и нижеестественной природы (материальной, разделяющей, представляющей

⁷ Иван Шатов в «Бесах» говорит, объясняя приехавшей к нему родить ставрогинского ребенка жене, почему ей не удастся открыть в их городке переплетную мастерскую: «<...> читать книгу и ее переплетать — это целых два периода развития, и огромных. Сначала он помаленьку читать приучается, веками разумеется, но треплет книгу и валяет ее, считая за несерьезную вещь. Переплет же означает уже и уважение к книге, означает, что он не только читать полюбил, но и за дело признал. До этого периода еще вся Россия не дожила. Европа давно переплетает» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 442]. За первым смыслом здесь, как часто у Достоевского — и особенно в романе «Бесы», очевиден второй: Россия еще не возвела для себя в ориентир того отделения и обособления личности, того отчуждения между личностями, которое Европа у себя выработала вместе с уважением к этой личности. Книга в России не оделась в «одежды кожаные», она еще и по виду общее и общедоступное, не охраняемое от «чуждых вторжений» пространство: *единое* не только ментально, но и материально пространство.

человека как индивида, «неделимое», предел деления рода, а книгу как вещь и даже просто оболочку, «хранилище» для других предметов) — о которых, собственно, и написан роман «Идиот». Также и Апокалипсис — он написан именно об окончательной встрече неба с землею (точке устремления Мышкина в начале романа), и если на него смотреть как на то, что разыгрывается внутри человеческой души (а встреча неба с землею — это то, что происходит именно внутри человеческой души, она, собственно, и есть **предназначенное** место таковой встречи) — то он весь — о переплавлении изолированной природы, «не могущей выносить» Лица Господня, в новую природу, в которой Бог будет все, со всем и во всем.

В связи с этим рассуждением особое значение приобретает акцентированная в романе способность князя «читать» других, входить с абсолютным приятием в жизненное пространство других, в их цели, устремления, желания и даже фантазии, и его слово о нужде для всех читать всех.

Ну и во-вторых, книга — это, по точному выражению А.А. Беловицкой, как «способ отражения», так и «средство формирования сознания» [Беловицкая, 1987, с. 34], то есть, скажем чуть иначе, способ предъявления уже известного — но и способ структурирования заново воспринимаемого читателем мира посредством рассказывания об этом мире историй, на которые можно опереться — **или от которых можно оттолкнуться** в процессе восприятия.

Вот об этих предоставленных читателю автором **опорах** или, напротив, **трамплинах** для его восприятия и мысли и пойдет далее речь.

Литература

Беловицкая, 1987 — Беловицкая А.А. Общее книговедение: учеб. пособие. М.: Книга, 1987. 255, [1] с.

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

Достоевский, 2013– — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 35 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Наука, 2013– (изд. продолжается).

Подосокорский, 2024 — Подосокорский Н.Н. История в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 3. С. 98–125. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-98-125>

Ренан, 1991 — *Ренан Э.* Жизнь Иисуса. М.: Политиздат, 1991. 398 с.

Степанян, 2013 — *Степанян К.А.* Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени. М.: Языки славянской культуры, 2013. 368 с.

Столяров, 1989 — *Столяров Ю.Н.* Соотношение книги с иными видами документов // Книга: Исследования и материалы. М.: Наука, 1989. Сб. 58. С. 67–79.

Cascardi, 1986 — *Cascardi Anthony J.* The Bounds of Reason: Cervantes, Dostoevsky, Flaubert. New York: Columbia University Press. 1986. 284 p.

Serrano, 1970 — *Serrano Plaja Arturo.* «Magic» realism in Cervantes; Don Quixote as seen through Tom Sawyer and The Idiot Translated by Robert S. Rudder. Berkeley: University of California Press, 1970. 216 p.

Ziolkowski, 1991 — *Ziolkowski Eric J.* Don Quixote's Religious Transformation in *The Idiot* // *Ziolkowski Eric J.* The Sanctification of Don Quixote. From Hidalgo to Priest. The Pennsylvania State University Press, 1991. P. 127–166.

Концепт «книга»
в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»
Катерина Корбелла

В этом разделе в центре внимания автора находится не определенная книга, а сам концепт «книга» в романе «Идиот»: где и как он проявляется, какие связи устанавливает в тексте, чтобы дать читателю «схватить» те смыслы, которые Достоевский хотел передать ему посредством данного концепта. Исследуется присутствие книги как предмета в романе, доказывается ее преимущественная роль в качестве *хранилища*. Показано, как в романе уровень образования всегда связан с количеством прочитанных книг и с качеством процесса чтения: эта связь по-разному характеризует героев с самых первых страниц и раскрывается во всей полноте в истории Рогожина, «безобразного», которому предстоит «образиться». Углубляясь в тему чтения и толкования книг, оказывается возможным обнаружить, как через этот концепт особым образом связываются и сопоставляются две главные героини: Настасья Филипповна и Аглая. Выявлено, что в романе возможность правильного толкования зависит от того, прочитана ли книга до конца, что освещает под новым углом и «Объяснение» Ипполита, и вопрос о центральном положении Апокалипсиса в романе.

Цель настоящего раздела — проследить процесс формирования и функции концепта «книги» в «Идиоте» с целью определить те смыслы, которые Достоевский хотел породить в читателе посредством его. Понятие «концепт» я использую согласно сказанному Т.А. Касаткиной о исходном значении этого слова: «<...> “восприятие”, и даже “зачатие”, <...> *концепт* не отождествлялся с *понятием*, но почти противопоставлялся ему по параметру целостного “схватывания” из речи, а не аналитического описания в языке, по параметру фиксации в душе, а не в уме» [Касаткина, 2022, с. 30]. Концепт передается не через логическую цепочку слов и воспринимается нами не посредством чистого рассудка: его можно уловить почти интуитивно, восприни-

мая при чтении множество знаков, оставленных автором в тексте в виде художественных деталей и связей между ними.

Обратимся еще раз к словам Т.А. Касаткиной: «<...> мысль и цель обнаруживаются твердо, ясно и понятно за счет ряда поддерживающих друг друга элементов текста, но при этом указанные элементы *разнесены* в тексте, одновременно и связывая удаленные друг от друга сцены в плотное единство — и лишая это единство навязчивости, напротив — заставляя читателя потрудиться умом и памятью, чтобы самому связать эти элементы и выстроить *самостоятельно* указующий авторский перст. Причем работа эта осуществляется подсознательно: в результате такой работы читатель скорее *ощущает*, чем осознает передаваемый ему авторский концепт» [Касаткина, 2022, с. 30].

В разделе, таким образом, будет исследоваться, где и как образ «книги» появляется и проявляется в тексте, какие смыслообразующие связи с другими образами и словами он формирует внутри произведения. Очень важно не пропускать даже самые маленькие «текстовые рифмы» (для определения понятия см.: [Касаткина, 2019, с. 34]), поскольку зачастую именно они почти незаметно заостряют наш взгляд, чтобы мы могли быстрее и глубже воспринимать концепт в тексте.

О «глазе и силе», которые нужны для этого схватывания, Достоевский пишет в «Дневнике писателя» как о человеческом качестве, свойственном прежде всего художнику, но необходимом для всех, кто хочет познать глубину реальности: «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах? Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то по-наглядке, а концы и начала — это всё еще пока для человека фантастическое» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 144–145].

В начале работы, чтобы плодотворно говорить о концепте «книга» в «Идиоте» необходимо вернуться к осознанию познавательной силы искусства, в которой хорошо отдавал себе отчет Достоевский, утверждающий в процитированном выше фрагменте, что для позна-

ния реальности «нужно тоже в своем роде художника» и что самое важное и интересное для человека — пока еще «фантастическое» для него¹. В «Идиоте» граница между историей и искусством, как и между реальностью и фантазией, вовсе не четко проведена, или, точнее, отличается от той, что очевидна при общепринятом, поверхностном понимании этих слов. Наглядный пример этого смещения границ — рассказы генерала Иволгина. Историческая истина, присутствующая в них, намного больше, чем может показаться на первый взгляд (см.: [Подосокорский, 2009]). Кроме того, как пишет Т.А. Касаткина в связи с рассказом о рядовом Колпакове (см.: [Касаткина, 2023а, с. 339–344; 361–364]), то, что, представляется ложью, фантазией, на самом деле говорит о Воскресении, главной истине христианской веры, однако читателю необходимы «глаз и сила», чтобы это заметить. Примеры смещенных границ между историей и рассказом, «реальностью» и «фантазией» можно умножать, и они касаются не только генерала Иволгина. Известные слова генеральши Епанчиной в конце романа: «И всё это, и вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, всё это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия... помяните мое слово, сами увидите!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 510] — обращаются к этой теме напрямую; но есть и менее очевидные рифмы, как в следующих словах Лебедева:

— Ваше сиятельство! — с каким-то порывом воскликнул вдруг Лебедев: — про убийство семейства Жемариных в газетах изволили проследить?

— Прочел, — сказал князь с некоторым удивлением.

— Ну, так вот это **подлинный** убийца семейства Жемариных, **он самый и есть!**

— Что вы это? — сказал князь.

— **То-есть, аллегорически говоря**, будущий второй убийца будущего второго семейства Жемариных, если таковое окажется. К тому и готовится... ²

[Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 161].

¹ Цитата эта многократно комментировалась Т.А. Касаткиной, см.: [Kasatkina, 2012, p. 23]; [Касаткина, 2019] и др.

² В цитатах: выделено курсивом — подчеркнуто цитируемым автором; выделено полужирным — подчеркнуто мной — К.К.

Важность этих замечаний подтверждается на уровне выбранного концепта, когда мы обращаем внимание на присутствующие в романе книги. В тексте появляются, как художественные («Дон Кихот», «Дама с камелиями», «Мадам Бовари» и др.), так и исторические произведения (труды Карамзина, Соловьева, Шлоссера, Шарраса и др.). Однако строго разделить по этим разрядам книги и их авторов невозможно, да и в любом случае не особо плодотворно: и те, и другие входят в процесс «образования» героев. В частности Пушкин, который должен быть прочитан «весь», объединяет литературный и исторический план, поскольку помимо прочего он написал и «Историю Пугачева». Пример смешения исторического и художественного планов — сцена между Рогожиным и Настасьей Филипповной, где исторический факт (унижение императора в Каноссе) рассказывается посредством художественного произведения (стихи) [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 176]. На примере этого рассказа можно также заметить, что книги (исторические, как и художественные) несут некую истину, связанную с «реальной» жизнью. Вопрос о том, что такое истина и о том, где проходит граница между реальностью и фантазией, поднимается постоянно также в «Дон Кихоте», одной из основных «книг в книге» в «Идиоте»³.

О важности этого смешения художественного и исторического планов в тексте — точнее: о возможности художественного образа стать местом в том числе исторической истины — свидетельствует также центральная роль «Откровения Иоанна Богослова» в романе. Оно является пророчеством, но ему подходят и определение «художественное», поскольку содержание выражается посредством художественных образов, и определение «историческое», так как оно претендует на то, чтобы сообщить историческую истину о конце времен.

Книга как инструмент для передачи сообщения и место хранения

Современному читателю очень просто упустить из вида предметный облик книги: мы уже отвыкли от необходимости для произ-

³ См. далее написанный мной раздел, посвященный этому роману.

ведения воплощаться в бумажных переплетенных страницах, иногда нам проще рассматривать книгу исключительно с точки зрения ее содержания. Для Достоевского и его современников это не так: они не могли думать о книгах, не представляя их перед собой как предмет. Именно исходя из предметности книги становится проще связать присутствие книг в романе с более широким концептом «письменность», который насквозь пронизывает это произведение (достаточно вспомнить о многочисленных письмах, заметках, газетах, журналах, картинах — ведь они тоже *пишутся* — и также о каллиграфическом таланте князя) и неизбежно пересекается с выбранной темой.

В VII главе I части, Аглая просит князя написать в своем альбоме слова, которые станут ответом на записку Гани [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 70–71]. Выбор альбома — предмета намного более прочного, чем бумага, — придает словам Аглаи оттенок окончательности, выражает решительность, которой не хватало в записке Гани. Эта сцена позволяет нам обратить внимание на, кажется, банальную, но не очевидную мысль: любая вещь, на которой написаны слова, является инструментом передачи некоего сообщения.

О том, что есть разные и по-разному эффективные способы передавать сообщения, косвенно сказано и в сцене с «Историей» Шлоссера, где на деньги, выданные для покупки книги, покупается топор и еж, причем еж впоследствии становится сообщением князю от Аглаи⁴. Книга среди всех инструментов передачи сообщений стоит на некой вершине, поскольку инкапсулирует это сообщение, сохраняет надолго, проносит его через время и пространство. Это видно с первого упоминания книги, со слов Лебедева об «Истории» Карамзина, где «можно и должно» найти имя Мышкина [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 8]. На важность этой отсылки для понимания того, кто такой князь, уже указали⁵: здесь я хочу обратить внимание на то, что в этих словах книга представлена как место хранения, внутри которого содержится нечто важное — информация об истории имени князя. Знание о прошлом сохраняется в книге как в храни-

⁴ О возможном истолковании этой сцены см.: [Подосокорский, 2023].

⁵ См.: [Касаткина, 2004, с. 380–393], к этой детали обращается также Н.Н. Подосокорский [Подосокорский, 2024a].

лице, и если мы сможем его отыскать, то это знание позволит нам лучше истолковать настоящее.

Текстовая рифма о книге как месте хранения, где ищется некая информация для толкования настоящего, находится чуть дальше в той же первой части, когда Аглая реагирует на утверждение Мышкина о том, что «и в тюрьме можно огромную жизнь найти», словами: «Последнюю похвальную мысль я еще в моей “Хрестоматии”, когда мне двенадцать лет было, читала» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51]. Тут важно обратить внимание на то, что представляет собой «Хрестоматия»: сборник мелких статей или отрывков из произведений разных писателей. «Хрестоматия» по определению не позволяет адекватное и глубокое толкование ее содержания, поскольку вырывает слова из целостности, которой они принадлежат, лишает читателя необходимого контекста. Если это заметить, не удивляет, что Аглая не способна разглядеть истинный смысл в словах князя (см. об этом: [Касаткина, 2023а, с. 334]).

Реплику Аглаи о «Хрестоматии» интересно рассмотреть также на фоне уже упомянутого рассказа Рогожина о том, как Настасья Филипповна прочла ему стихи об унижении императора перед папой Римским. Здесь также присутствует некая информация, которая хранится в книге, где ее можно отыскать для лучшего толкования настоящего. Заметим, что эта информация не только помогает в толковании настоящего, но и *актуализируется* в нем как сообщение. Во Введении Т.А. Касаткина обращает внимание на то, что эта сцена повторяет, и в то же время по-новому развивает сюжет о книге как посреднице при объяснении героев: самый известный пример такого сюжета — Паоло и Франческа в «Комедии» Данте. С этой точки зрения сцена частично (есть и принципиальные отличия) рифмуется с той, где Аглая читает наизусть стихотворение Пушкина, которое становится ее непрямым объяснением с князем [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 209]. При обращении к этим примерам становится виднее, что главное знание, содержащееся в книгах, не сводится к абстрактным утверждениям, которые можно прилагать к событиям для их «моральной маркировки» (как в «Хрестоматии»), а инкапсулируется в них как *опыты*, рассказы, которые при каждом чтении по-новому актуализируются.

С приведенными выше эпизодами рифмуются другие косвенные упоминания книг в первой части романа, такие как «Погодинское

издание» в разговоре Мышкина с генералом Епанчиным о каллиграфии [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29]. Здесь упоминание книги кажется совсем ненужным, однако Достоевский приводит очень точную отсылку. В упомянутой книге прошлое хранится не только в виде рассказов, но также в виде образцов. Каллиграфический талант князя на этом фоне проявляется в первую очередь как способность точно воспроизвести то, что он когда-то видел — и смог увидеть потому, что оно где-то сохранилось. Т.А. Касаткина обращает внимание на то, что своим действием Мышкин «представляет руку» игумену Пафнутию — и на связь этой сцены с пониманием книг как «нового тела ушедшего» у Достоевского (см.: [Касаткина, 2024a] и раздел о Пушкине в этой книге). О книгах как об инструменте для общения с мертвыми и даже содействия в их загробной судьбе свидетельствует, с другого ракурса, рассказ о молитве Лебедева за графиню Дюбарри, чье жизнеописание он прочитал в «лексиконе»⁶. Получается — книга хранит не только некую информацию для толкования настоящих событий и инструменты для действия в них, но также устанавливает живую связь с теми, кто уже вошел в пространство вечности.

Особые текстовые рифмы в теме книги как хранилища связаны с «Дон Кихотом» Сервантеса и «Русской историей» Соловьева, где этот образ воспроизводится на буквальном уровне повествования: книги содержат не только знание, информацию или сообщение, но и вложенные в них предметы; они буквально становятся хранилищами, соответственно, письма Мышкина и ножа Рогожина. Сцена с Аглаей, которая кладет письмо князя в случайно взятую книгу, впоследствии оказывающуюся «Дон Кихотом Ламанчским», описана Достоевским так, чтобы мы не пропустили вышеуказанной связи концепта «книга» с мотивом хранения и поиска:

⁶ История Дюбарри представлена автором как образец многих других подобных историй («ибо много таковых грешниц великих, и образцов перемены фортуны, и вытерпевших, которые там теперь мнутся и стонут, и ждут» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 165]). Также здесь мы впервые узнаем (от племянника) о начитанности Лебедева («Ведь он у нас преначитанный, вы, князь, не знали? — прибавил он с какою-то неловкою усмешкой: — все теперь разные вот этикие книжки да мемуары читает» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 165]).

Кончила, впрочем, тем, что с насмешливой и странною улыбкой кинула письмо в свой столик. Назавтра опять вынула и положила в одну толстую, переплетенную в крепкий корешок книгу (**она и всегда так делала с своими бумагами, чтобы поскорее найти, когда понадобится**) [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 157].

Достоевский старается обратить внимание читателя на важность связи между этими двумя двухчастными эмблемами, соединяющими в одном случае Мышкина и Аглаю, в другом — Рогожина и Настасью Филипповну. Текстовая рифма между сценой с «Дон Кихотом» и той, когда Рогожин кладет в «Русскую историю» Соловьева нож, который впоследствии станет орудием убийства, выражается не только самим образом (предмет, хранящийся внутри книги), но также и другими деталями. В обоих случаях «роковая» связь между книгой и предметом происходит почти случайно, то есть, ни Рогожин, ни Аглая не выбирают, в какую книгу попадут предметы; появляется стол, в который/на который изначально вещь попадает — и только потом предмет заложат в книгу:

— Оставь, — проговорил Парфен и быстро вырвал из рук князя ножик, который тот взял со стола, подле книги, и положил его опять на прежнее место.

<...>

Говоря, князь в рассеянности опять было захватил в руки со стола тот же ножик, и опять Рогожин его вынул у него из рук и бросил на стол. <...> Видя, что князь обращает особенное внимание на то, что у него два раза вырывают из рук этот нож, Рогожин с злобною досадой схватил его, заложил в книгу и швырнул книгу на другой стол [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 180].

В обоих случаях человек не сразу возвращается к книге и к тому, что в ней хранится, а только через некоторое время (по сути, именно этот факт и позволяет здесь говорить о «хранилище»):

И уж только чрез неделю ей случилось разглядеть, какая была это книга. Это был «Дон-Кихот Ламанчский». Аглая ужасно расхохоталась — неизвестно чему [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 157].

Я про нож этот только вот что могу тебе сказать, Лев Николаевич, — прибавил он, помолчав, — я его из запертого ящика ноне утром достал, потому что всё дело было утром, в четвертом часу. Он у меня всё в книге заложен лежал... [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 505].

Это загадочное повторение сюжета освещает и подтверждает вышесказанное, показывая, что автору важно, чтобы читатель не упускал из виду способность книги быть хранилищем⁷. Благодаря упомянутым эпизодам также становится ясно, что хранимое в книге является (хотя в каждом случае по-разному) некой овеществленной связью между людьми. То, что в этих книгах хранится — неслучайное, как мы увидим в разделе о «Дон Кихоте», на примере связи письма Мышкина и романа «Дон Кихот»⁸.

Чтение книг как процесс приобретения человеческого образа

Почти для всех героев романа «Идиот» можно составить список прочитанных книг, и этот список станет неким обзором обучения и образования каждого. Примеры многочисленные, и они будут перечислены ниже. Также в первой части романа можно обнаружить несколько сцен, в которых чтение книг и процесс обучения связываются с вопросом о независимости человека. Слово «независимость» я использую здесь как первое приближение к мотиву — ниже будет подобрано лучшее определение.

О Мышкине мы знаем, что он учился «не совсем правильно, а так, по особой системе» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 25], однако, он прочитал «много русских книг» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 25]: согласно генералу Епанчину, именно благодаря этому (и, как след-

⁷ О странной судьбе ножа, который Рогожин вроде бы вытащил для несостоявшегося нападения на Мышкина, но который в итоге «всё в книге заложен лежал» см.: [Касаткина, 2024b] и раздел «“Времени больше не будет”: пространство за пределами времени...» в этой книге.

⁸ О связи ножа Рогожина с «Русской историей» Соловьева см.: [Подосокорский, 2024b] и раздел о Соловьеве в этой книге.

ствие, знанию «грамоты» и умению «писать без ошибок» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 26]) князь может надеяться на получение работы. В данном примере речь идет о финансовой независимости, но есть текстовые рифмы поинтереснее. Про сестер Епанчиных в обществе «с ужасом говорилось о том, сколько книг они прочитали» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 16]. Контекст, в котором эта информация представлена, связывает ее в восприятии читателя со следующим заявлением повествователя о том, что «замуж они не торопились» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 16]. Чтение книг связывается с вопросом о замужестве (и с возможностью для женщины состояться как личность, не подчиняясь авторитарной воле мужчины, который захотел ее приобрести) также в случае Настасьи Филипповны. Так, автор передает удивление Афанасия Ивановича — наивно убежденного в результатах предпринятой им попытки сделать из Настасьи Филипповны совершенно ему подконтрольное существо — перед ее новым обликом: «Эта новая женщина, оказалось, во-первых, необыкновенно много знала и понимала, — так много, что надо было глубоко удивляться, **откуда могла она приобрести такие сведения**, выработать в себе такие точные понятия. **(Неужели из своей девичьей библиотеки?)**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 36]. То есть вопрос Тощого, по сути, заключается в непонимании того, «из каких книг» Настасья Филипповна могла образоваться в женщину (слово здесь очевидно противопоставлено определению «девочка», которое повторяется в первых абзацах истории), понимающую ценность своей личности и свое положение, когда в ее библиотеке, им подготовленной, рассказывалось о совсем других опытах замужества и любовных отношений, которые, наоборот, должны были расположить ее к осуществлению его планов на нее⁹.

Чтобы «ухватить» настоящую глубину этой вновь и вновь повторяющейся связи в романе, стоит обратиться еще раз к уже упомянутому разговору Мышкина и Рогожина в III главе II части, где, в частности, читатель узнает много нового об отношениях последнего

⁹ В связи с этой темой отсылаю к разделу, написанному здесь Т.Г. Магарил-Ильяевой, где показано, как «Дама с камелиями» и «Мадам Бовари» становятся текстами, указывающими, с одной стороны, на образ, навязанный Настасье Филипповне извне, и, с другой — на выбранный ею самой путь (см. также: [Магарил-Ильева, 2023]; [Магарил-Ильева, 2024]).

с Настасьей Филипповной. Именно здесь смысл указанных отрывков раскрывается ярче, поскольку Достоевский прямо указывает на этимологический смысл слова «образование»: приобретение, формирование «образа» в человеке.

С самого начала главы автор настаивает на обреченности Парфёна на мрачную, тяжелую и скучную судьбу отца, прежде всего, мгновенным «узнаванием» дома со стороны князя. На этих страницах дом олицетворяется («он знал, что Рогожин с матерью и братом занимают весь второй этаж этого **скучного** дома» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 170]), настраивая таким образом глаз читателя, приготавливая его к разговору об образе человека: «Твой дом имеет **физиономию** всего вашего семейства и всей вашей рогожинской жизни» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 172]. Об этой обреченности сына повторить путь отца говорят и Мышкин, и Настасья Филипповна, одновременно указывая на то, как жизнь Рогожина неожиданно повернулась в другую сторону благодаря встрече с Настасьей Филипповной. В «рогожинской» судьбе, которой Парфен избегнул, присутствие слов в их устном и письменном облике сведено к минимуму:

А мне на мысль пришло, что если бы не было с тобой этой напасти, не приключилась бы эта любовь, так ты, пожалуй, точь-в-точь как твой отец бы стал, да и в весьма скором времени. Засел бы **молча** один в этом доме с женой, послушною и **бессловесною, с редким и строгим словом**, ни одному человеку не веря, да и не нуждаясь в этом совсем и только деньги **молча** и сумрачно наживая. **Да много-много что старые бы книги когда похвалил**, да двуперстным сложением заинтересовался, да и то разве к старости... [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 178].

С этими словами рифмуется предметное присутствие книг в доме, которому принадлежат «деловые книги» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 172]: другая литература, лежащая на столе («две-три книги, одна из них, история Соловьева» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 172]), попала туда по подсказкам Настасьи Филипповны. Об этом мы узнаем от самого Рогожина, в его ответе на процитированные слова князя: «Вот эту книгу у меня увидала: “Что это ты, «Русскую историю» стал читать? (А она мне и сама как-то раз в Москве говорила: “Ты бы **образил** себя хоть бы чем, хоть бы «Русскую историю» Соловьева прочел, **ничего-то ведь ты не знаешь**”). Это ты хорошо,

сказала, так и делай, читай. Я тебе реестрик сама напишу, какие тебе книги перво-наперво надо прочесть; хочешь иль нет?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 178–179].

Призыв Настасьей Филипповны представлен в такой формулировке, что сложно пропустить то обстоятельство, что в корне слова «образование» лежит слово «образ». Нам прямо указывают на то, что цель чтения — это формирование образа живого человека, обретение им его настоящего лика / лица; на это указывает и реакция Рогожина: «<...> никогда-то, никогда прежде она со мной так не говорила, так что даже удивила меня; **в первый раз как живой человек вздохнул**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 179].

В романе часто повторяется, что Рогожин **ничего** не знает. Не только в приведенной цитате, но и в звучащем чуть раньше рассказе об унижении императора сказано: «“Ты, говорит, Парфен Семенович, истории всеобщей **ничего не учился**”. — “**Я ничему, говорю, не учился**”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 176]). Эти слова рифмуются со словами Мышкина дальше в романе: «Мы с ним Пушкина читали, всего прочли; **он ничего не знал**, даже имени Пушкина...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 457–458].

О безобразности Рогожина читателю сообщается прямо, в самом начале романа, устами Гани и генерала Епанчина:

— Вероятно, одно только **безобразие**, — пробормотал тоже несколько замешавшийся Ганя, — купеческий сынок гуляет. Я про него что-то уже слышал. — Да и я, брат, слышал, — подхватил генерал. — Тогда же, после серег, Настасья Филипповна весь анекдот пересказывала. Да ведь дело-то теперь уже другое. Тут, может быть, действительно миллион сидит и... страсть, **безобразная** страсть, положим, но все-таки страстью пахнет, а ведь известно, на что эти господа способны, во всем хмелю!.. [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 27].

Однако слова князя о том, что в конце концов Пушкина «всего прочли», показывают, что эта безобразная материя, которая и есть Рогожин, ожидает приобретения своего образа и смиренно поддается образующим ее. Об этом также свидетельствует присутствие «Истории» Соловьева на столе, о чем Мышкин говорит прямо: «Рогожин за книгой, — разве уж это не “жалость”, не начало “жалости”? Разве уж **одно присутствие этой книги** не доказывает, что он

вполне сознает свои отношения к ней?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 191]. Тут речь идет именно о чувствах Рогожина к Настасье Филипповне, которые раньше, словами генерала, определялись как «безобразная страсть».

Достоевский подсказывает, что путь из безобразия к образу возможен, и, учитывая вышесказанное, больше смысла приобретают слова, мимоходом прозвучавшие в истории о немецком докторе: «<...> приносил иногда душеспасительные книжки и оделял ими каждого грамотного, с полным убеждением, что они будут их дорогой читать и что грамотный прочтет неграмотному» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 335]: они призваны войти в сознание читателя и «рифмоваться» с более развернутыми эпизодами (прежде всего, с рассмотренными здесь словами об образовании Рогожина), чтобы тот уловил значение концепта «книга» в тексте.

Однако именно в «Русской истории», то есть в книге, предназначенной для формирования образа живого человека в Рогожине, хранится тот самый нож, который появится в сцене о ненанесенном ударе на князя и — дальше — станет оружием убийства Настасьи Филипповны. Как пронизательно пишет Н.Н. Подосокорский, «Рогожин мог усвоить из такого чтения диаметрально противоположные способы обращения со своим братом, так что окончательный выбор его отношения к названному брату Мышкину все равно сохранялся за ним» [Подосокорский, 2024b]. Как мы увидим в другом разделе в связи с «Дон Кихотом», чтение книги не обозначает непременно ее подлинное понимание, но что важнее — книга никогда не станет прямолинейным указанием действия. Ведь если чтение книг — это важное составляющее в процессе формирования живого человека, *образования* его, то результатом этого процесса должен стать человек как личность: исходное место свободного, оригинального действия в мире. Как Мышкин говорит Рогожину в вышеприведённой цитате, вне встречи с Настасьей Филипповной, запускающей в нем процесс образования, он был бы обречен к *повторению* семейной судьбы: «ты, пожалуй, **точь-в-точь** как твой отец бы стал». Образование, наоборот, способствует не бесконечному воспроизведению старых паттернов, а новому начинанию в каждом человеке¹⁰.

¹⁰ Эти размышления тесно связаны с тем, что Т.А. Касаткина говорит о различиях между языческим и христианским пониманием

Это нас возвращает к первоначальным рассуждениям о книгах как о помощи для приобретения «независимости». Это слово мы использовали выше для первого приближения к теме и сразу определили его как не совсем подходящее: если понимать «независимость» как «отсутствие связей», то оно вряд ли понравилось бы Достоевскому, который в основополагающей записи «Маша лежит на столе...» пишет, что в раю «мы будем — лица, **не переставая сливаться со всем**» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 172]. Точнее сказать, в упомянутых примерах речь идет о процессе обретения человеком подлинной, по-настоящему свободной личности¹¹.

Чтение и толкование книг в сюжетных линиях Настасьи Филипповны и Аглаи

Концепт «книга» как инструмент образования особым образом связывает и сопоставляет двух главных героинь, Настасью Филипповну и Аглаю Епанчину, и характеризует их отношения с Рогожиным и Мышкиным соответственно. В сюжетных линиях этих героинь также углубляется тема толкования, которую мы частично затронули в начале статьи (книга хранит нечто, способствующее адекватному истолкованию реальности).

Начнем с того, что Настасья Филипповна, вместе с Лебедевым, оказывается в тексте самым «начитанным» персонажем. Мы можем с точностью утверждать, что она читала и русскую, и зарубежную классику, исторические труды, и находится в процессе чтения и толкования «Откровения Иоанна Богослова».

Она единственная предстаёт перед нами в уединенном процессе чтения: «Жила она больше уединенно, **читала, даже училась**, любила музыку» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 39]. Ее отношение к книгам представляется глубоким и отрефлексированным, «серьезным», что замечает и Лебедев, сходящийся с ней для толкования Апока-

истории: первое можно представить себе как замкнутый, всегда повторяющийся круг, а второе — как прямую линию. См.: [Kasatkina, 2012, р. 26–28, 76].

¹¹ О качествах этой личности на ступени ее «высочайшего развития» Достоевский написал в «Зимних заметках о летних впечатлениях». См.: [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 79–80].

липисиса [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 167]. О результатах такого подхода к чтению можно судить по ее реакции на крик в толпе: «Ценою жизни ночь мою!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 492]: она оказывается способна мгновенно истолковать цитату Пушкина — и тем самым истолковать то, что с ней происходит, и принять адекватное решение (см.: [Касаткина, 2004, с. 154–158]).

В отличие от этой погруженности Настасьи Филипповны в процесс чтения и толкования книг и, следовательно, понимания реальности, Аглая — несмотря на громкие слова о начитанности Епанчиных — оказывается в романе весьма поверхностно образованной. Она сама говорит, что «ничего не понимает в Апокалипсисе» (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 202]), у нее в доме нет полного Пушкина, и когда она читает стихотворение про рыцаря бедного, в тексте подчеркивается не только «важность», но и «наивность» этого действия (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 208–209]). Уже говорилось о ее первой попытке толкования реальности при помощи книги, которая на самом деле лишь «Хрестоматия», и об отличии между ее поиском (где вырванная из контекста цитата произвольно прилагается к настоящему) и поиском Настасьи Филипповны (которая в прочитанной книге способна найти стихи, могущие стать адекватным сообщением в настоящем).

В разговоре с Мышкиным на зелёной скамейке (VIII глава, III часть) положение Аглаи описано очень точно. После жалоб на то, что «Александра и Аделаида **все книги читают**, им можно, а мне не все дают, за мной надзор», Аглая добавляет: «<...> Александра и папаша сказали мне, что я сама не понимаю, что вру и **какие слова говорю**. А я им тут прямо отрезала, что **я уже всё понимаю, все слова**, что я уже не маленькая, что я еще два года назад нарочно **два романа Поль де Кока прочла, чтобы про всё узнать**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 358].

Трагедия Аглаи именно в этой поспешной и детской уверенности в том, что она все знает, все поняла, в то время как в ней процесс образования только что начался. Как замечает Мышкин, она еще ребенок:

Он понять не мог, как в такой заносчивой, суровой красавице мог оказаться **такой ребенок, может быть действительно даже и теперь не понимающий всех слов ребенок**.

— Вы всё дома жили, Аглая Ивановна? — спросил он, — я хочу сказать, вы никуда **не ходили, в школу какую-нибудь, не учились в институте?** [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 358].

Разница между женщинами сказывается и на их отношениях с мужчинами. Мы уже видели, как Настасья Филипповна образует Рогожина: это настолько естественно, что она сама забывает о том, что подсказывала ему книгу. Аглая, наоборот, всеми силами старается запустить процесс образования в ее отношениях с Мышкиным; она хочет, чтобы он ее образовывал, однако почему-то этот процесс никак не запускается. Достоевский рифмует попытку Аглаи с тем, что происходит между Настасьей Филипповной и Рогожиным: например, обе пары играют в карты. В обоих случаях Достоевский строит образ так, что игра в карты связывается с чтением книг как вариант времяпровождения и своего рода образования (вспомним, что в общечеловеческой традиции карты также являются хранилищем знания (причем, профетического знания) и способом толкования человеческой судьбы). В случае Настасьи Филипповны вновь звучат слова, описывающие «рогожинскую» судьбу Парфена: «Настасья Филипповна всё жаловалась, что **скучно** и что Рогожин сидит целые вечера, **молчит и говорить ни о чем не умеет**, и часто плакала; и вдруг на другой вечер Рогожин вынимает из кармана карты» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 499]]. В случае Аглаи опять-таки что-то идет не так: в отличие от Настасьи Филипповны, радостно откликнувшейся на предложение Рогожина, Аглая — после того, как сама предложила Мышкину играть — постоянно остается «в дурах». Заметим, что образ «дуры» частично рифмует с предыдущим образом, где Аглая «ребенок»: перед нами человек, который не достиг своего полного роста, своих естественных, окончательных размеров (ума, тела). В этой связи оба определения напоминают нам и о «безобразном» Рогожине.

О законченном и незаконченном чтении

Достоевский пишет, что Аглая, проиграв в карты, «взбесилась ужасно», «хлопнула дверью и вышла» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 423]. Чуть дальше, пытаясь образоваться с помощью Мышкина,

Аглая говорит ему очень интересную фразу: «Читайте дальше; а впрочем, не надо, перестаньте читать» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 430]. Решение «перестать читать», не приобретя целое, отсылает читателя к уже упомянутым «Хрестоматии», к «двум романам» Поля де Кока, а также к лишь частично присутствующему в доме Епанчиных Пушкину (о том, что Пушкин должен был прочитан «весь» в тексте сказано по меньшей мере дважды, в сцене у Лебедева и в словах Мышкина о Рогожине). Решение «перестать читать» также соединяет Аглаю с Ипполитом, который в своем «Объяснении» пишет, что он «даже книги не мог прочесть и **перестал читать**: к чему читать, к чему узнавать на шесть месяцев?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 326], и бросает греческую грамматику потому, что уверен, что умрет не дойдя «до синтаксиса» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 327]. В том же тексте Ипполит повторяет три раза слово «гимназист», очевидно считая это определение особо оскорбительным:

Пусть тот, кому попадется в руки мое «Объяснение» и у кого станет терпения прочесть его, сочтет меня за помешанного **или даже за гимназиста** <...> [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 327].

«Я сказал <...> что я сам **бедный гимназист** (я нарочно **преувеличил унижение**; я давно кончил курс и не **гимназист**) <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 333].

Чтобы правильно прочитать эти слова, нельзя упускать из виду, что автор в романе помещает двух героев, настойчиво определяя их как «гимназистов»: Колю Иволгина и Костю Лебедева. Первый так и вводится в текст произведения: «тринадцатилетний брат Гаврилы Ардалионовича, **гимназист** Коля» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 76]; по поводу второго, можно сказать что вся его роль в романе сводится к тому, что он «гимназист»: «Докторенко распорядился послать сына Лебедева, **гимназиста**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 250]; «за ними **гимназист**, сын Лебедева» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 254]; «вместе с товарищем, другим **гимназистом**, Костей Лебедевым» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 423]. То есть, у Достоевского слово «гимназист» вовсе не унизительное, оно скорее похоже на «звание».

«Гимназист», прежде всего, — это человек, который все еще находится в процессе образования. Неслучайно в романе это повто-

ряющееся звание пересекается с концептом «книга»: Костя появляется впервые как «мальчик лет пятнадцати, с довольно веселым и неглупым лицом и с **книгой** в руках» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 159]; Коля, согласно Евгению Павловичу, «иначе и не говорит, как из **книжек**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 212]; они — главные герои уже упомянутой сцены о замене «Истории» Шлоссера ежом и топором. Если заметить эту связь, то становится понятнее, почему Ипполит, который считает свою жизнь уже законченной и чтение бессмысленным, рассматривает его как унижительное именование.

Последствия решения «не читать» или думать, что уже «все понятно», однако, очень опасны, потому что читаются и понимаются не только бумажные книги. В романе неоднократно намекается на то, что читать и толковать можно и нужно всю реальность. Написано, например, что «князь Щ. конечно, **толковал событие ошибочно**, но всё же бродил кругом истины, все-таки понял же тут — *интригу*. («Впрочем, он, может быть, и совершенно верно про себя понимает — подумал князь, — а только не хочет высказаться и потому **нарочно толкует ошибочно**»)» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 254]. Или же: «Да, надо, чтобы теперь всё это было ясно поставлено, чтобы **все ясно читали друг в друге**, чтобы не было этих мрачных и страстных отречений, как давеча отрекался Рогожин, и пусть всё это совершится свободно и... светло» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 191]. Еще в другом месте: «**Я читаю это каждый день в двух ужасных глазах**, которые постоянно на меня смотрят, даже и тогда, когда их нет предо мной» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 380]. Это сближение осуществляется также через предметную сторону «письменности». Самый яркий пример — четырехкратное упоминание лица человека, приговоренного к смерти, где лицо это описывается как «бумага <...> белая **писчая** бумага» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 56]. Но также интересный случай есть в самом начале, когда Рогожин обращается к Лебеву словами: «А ты ступай за мной, **строка**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 14].

Ипполит в «Объяснении» хотя и утверждает, что будущая жизнь и провидение есть, отказывается принимать его в расчет, потому что все равно «понять его невозможно» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 344]: то есть, поступает с реальностью так, как уже поступил с книгами. Через эти рассуждения мы снова возвращаемся

к «Откровению Иоанна Богослова». Первая книга, которую необходимо прочитать до конца, чтобы ее толковать — это книга мира, значение которой открывается в Апокалипсисе.

Заключение

В данном разделе мы попытались проследить концепт «книга» в разных его проявлениях в романе. Нас интересовало прежде всего упоминание книг как конкретных предметов. Это стало отправной точкой, чтобы увидеть, что в «Идиоте» книга выступает не только как инструмент передачи информации, но также как место хранения того, что так или иначе способствует общению человека с другими людьми и с реальностью. Дальше была отмечена устойчивая связь концепта «книга» с проблемой образования и, следовательно, формирования личности героев. Было показано, как эта тема раскрывается в истории Рогожина и как она противопоставляет два главных женских персонажа, Аглаю и Настасью Филипповну. Чтение книг неразрывно связано с их толкованием — еще одной важной темой в «Идиоте»: автор неоднократно утверждает, что толковать можно только то, что прочитано до конца.

Вернемся в заключение к статье Т.А. Касаткиной, где утверждается, что «обнаруженный, интуитивно “схваченный” читателем “страстно поднятый перст” автора оказывается не внешним образом навязанным, а внутренне сформированным в душе читателя им самим» [Касаткина, 2022, с. 31]. Это и в самом деле так: самое загадочное произведение Достоевского, которое труднее всех «истолковывается» (и тому нетрудно найти свидетельства в истории науки, см.: [Роман..., 2001]; [Новикова, 2016, с. 5] и указанную там библиографию), оказывается в результате исследования концепта «книга» тем произведением, где необыкновенно ярко ставится вопрос о возможности / невозможности разгадки тайны слов, событий, людей — о возможности их толкования. Достоевский постоянно напоминает нам, что содержание произведения, как и любое событие в жизни мира и человека можно толковать по-разному, доходя или нет до его сути. Надо отдавать себе отчет в том, что книги, как и реальность, часто читаются и толкуются ошибочно — по невнимательности, в спешке, а также — из-за предвзятого мнения.

Вопрос о значении истории, рассказанной в книге, который неизбежно рождается в читателе «Идиота», рифмуется через и откликается в многочисленных деталях в тексте, подсказывающих, что толкование — это труд, который продолжится до конца мира. Однако именно этот труд позволяет человеку *получить образование*, то есть буквально: сформировать в себе тот образ, который есть основополагающий элемент свободы личности, позволяющий общение между личностями и в итоге делающий нас «живыми людьми».

Мы постарались учесть все упоминания концепта «книга» в романе, хотя и не привели здесь все возможные цитаты. Разумеется, чтобы плодотворно продолжить движение по герменевтическому кругу, необходимо пристально рассмотреть конкретные случаи упоминания книг в романе, что и будет сделано в следующих разделах.

Литература

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

Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

Касаткина, 2019 — *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. М.: Володей, 2019. 334 с.

Касаткина, 2022 — *Касаткина Т.А.* Как и для чего формируется в произведениях Достоевского «указующий перст» автора: Радикальное богословие Достоевского в романе «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 4 (20). С. 27–51. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-27-51>

Касаткина, 2023a — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского. Москва: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.

Касаткина, 2023b — *Касаткина Т.А.* «Откровение Иоанна Богослова» в романе Достоевского «Идиот»: Жена-город // Новый мир. 2023. № 9. URL: <http://new.nm1925.ru/articles/2023/09-2023/otkrovenie-ioanna-bogoslova-v-romane-dostoevskogo-idiot-zhena-gorod/> (дата обращения: 15.10.2023).

Касаткина, 2024a — *Касаткина Т.А.* «Мы с ним Пушкина читали, всего прочли»: Пушкин издания Анненкова в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 110–138. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-110-138>

Касаткина, 2024b — *Касаткина Т.А.* Пространство за пределами времени: Десятая глава Апокалипсиса в ключевой метафизической сцене ро-

мана «Идиот» // *Studia Litterarum*. 2024. Т. 9, № 2. С. 218–237. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-218-237>

Магарил-Ильяева, 2023 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Дама с камелиями» и «Мадам Бовари» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*. 2023. № 4 (24). С. 55–92. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-55-92>

Магарил-Ильяева, 2024 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Флобер у Достоевского: роль и образ «Madame Bovary» в «Идиоте» // *Studia Litterarum*. 2024. Т. 9, № 2. С. 256–277. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-256-277>

Новикова, 2016 — *Новикова Е.Г.* «Nous serons avec le Christ». Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Томск: Изд-во Том. ун-та, 2016. 243 с.

Подосокорский, 2009 — *Подосокорский Н.Н.* Наполеоновский миф в романе «Идиот»: биография генерала Иволгина // *Русская литература*. 2009. № 1. С. 145–153.

Подосокорский, 2023 — *Подосокорский Н.Н.* «История» Ф.К. Шлоссера в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Текст. Книга. Книгоиздание*. 2023. № 33 С. 65–77. doi: 10.17223/23062061/33/4

Подосокорский, 2024a — *Подосокорский Н.Н.* «История» Н.М. Карамзина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*. 2024. № 3 (27). С. 31–63. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63>

Подосокорский, 2024b — *Подосокорский Н.Н.* «Русская история» С.М. Соловьева в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*. 2024. № 3 (27). С. 64–80. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-64-80>

Роман..., 2001 — Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткина. М.: Наследие, 2001. 560 с.

Kasatkina, 2012 — *Kasatkina T.* È Cristo che vive in te. Dostoevskij. L'immagine del mondo e dell'uomo: l'icona e il quadro. Castel Bolognese: Itaca, 2012. 112 p.

ИСТОРИЧЕСКИЕ КНИГИ

Николай Подосокорский

**«Имя историческое, в Карамзина “Истории” найти можно и должно»:
«История государства Российского» Н.М. Карамзина**

Раздел посвящен роли «Истории государства Российского» (1818–1829) Н.М. Карамзина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» (1868–1869). Этот историко-литературный труд оказал значительное влияние на формирование мировоззрения Достоевского еще в детстве, но и во взрослом возрасте писатель высоко ценил многотомное сочинение Карамзина, имел его в своей домашней библиотеке, а, по свидетельству знакомых, знал его «почти наизусть». Доказывается, что упоминание в начальной сцене «Идиота» «Истории» Карамзина необходимо рассматривать в контексте всплеска общественного интереса к Карамзину, связанного с торжествами по случаю столетия со дня рождения историка, отмечаемого в России в декабре 1866 года (этот интерес не ослабел и в последующие годы, когда создавался и издавался роман «Идиот»). Образ Карамзина рядом русских литераторов и общественных деятелей второй половины 1860-х годов (в частности, близким к Достоевскому в тот период критиком Н.Н. Страховым) воспринимался как моральный ориентир для современников и идеал «прекрасного человека», что перекликается с образом князя Льва Мышкина, к которому и обращен призыв чиновника-всезнайки Лукьяна Лебедева — погрузиться в чтение «Истории» Карамзина. Уточняются и дополняются наблюдения других исследователей, писавших ранее о связи «Идиота» Достоевского и «Истории» Карамзина. Отдельное внимание уделено сопоставлению с «Идиотом» автобиографической повести Карамзина «Рыцарь нашего времени» (1802–1803), главного героя которой, как и героя романа Достоевского, зовут Леоном (и оба персонажа наделены чертами Дон Кихота).

Самая первая книга, непосредственно упомянутая в романе «Идиот», не просто является известным историко-литературным сочинением XIX века, но относится к базовым текстам русской культуры Нового времени, значительно повлиявшим и на русское национальное самосознание, и на формирование русского литературного языка, и на мировосприятие самого Достоевского еще в детстве. Речь идет о фун-

даментальной 12-томной «Истории государства Российского» (1818–1829) русского писателя и историка Н.М. Карамзина (1766–1826), о котором А.С. Пушкин писал, что «древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка — Колумбом» [Пушкин, 1977–1979, т. 8, с. 49], и что «историю русскую должно будет преподавать по Карамзину» [Пушкин, 1977–1979, т. 7, с. 34]. По своему выходе, «много томный труд Карамзина воспринимался как произведение глубоко современное, отвечающее на самые актуальные политические и историко-философские запросы, волнующие, как “свежая газета”» [Лузянина, 1981, с. 156]¹. А уже в середине XIX века Н.Г. Чернышевский подытожил: «История Карамзина была едва ли не первою, писанною по-русски, книгою, которая имела серьезное влияние на наше общество — из нее русские узнали свое прошедшее, и следствия этого знакомства глубоко отразились в их взгляде на себя, в их жизни и стремлениях. До тех пор влияние русских книг простиралось только на книги же <...>» [Чернышевский, 1939–1953, т. 2, с. 793].

Достоевский, по его собственному признанию, «возрос на Карамзине» [Достоевский, 1972–1990, т. 29, с. 153]. В «Дневнике писателя» за 1873 год он вспоминал: «Мне было всего лишь десять лет, когда я уже знал почти все главные эпизоды русской истории из Карамзина, которого вслух по вечерам нам читал отец» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 134]. Младший брат писателя Андрей Достоевский (1825–1897) приводит в своих мемуарах подробности этого семейного чтения: «Чтения эти существовали, кажется, постоянно в кругу родителей. С тех пор как я начинаю себя помнить, они уже происходили. Читали попеременно вслух или папенька, или маменька. Я помню, что при чтениях этих всегда находились и старшие братья, еще до поступления их в пансион; впоследствии и они начали читать вслух, когда уставали родители. Читались по преимуществу произведения исторические:

¹ Восприятию «Истории» Карамзина современниками посвящен специальный труд: [Козлов, 1989]. Его автор, в частности, заключает: «Образы “честного человека” и “благонамеренного патриота” уже при жизни Карамзина и особенно после его смерти оказались необходимы представителям различных общественно-политических течений в их споре о поступках, убеждениях гражданина, писателя и ученого. Волей исторических судеб и обстоятельств личность историографа превращалась в символ, его труд — в знамя, которые пытались в своих целях использовать различные лагеря русского общества» [Козлов, 1989, с. 196].

“История Государства Российского” Карамзина (у нас был свой экземпляр), из которой чаще читались последние тома — IX, X, XI и XII, так что из истории Годунова и Самозванцев нечто осталось и у меня в памяти от этих чтений <...>» [Достоевский, 1992, с. 70]. Как далее отмечает мемуарист относительно брата Федора: «История же Карамзина была его настольною книгою, и он читал ее всегда, когда не было чего-либо новенького. <...> Вообще брат Федя более читал сочинения исторические, серьезные, а также и попадавшиеся романы» [Достоевский, 1992, с. 71].

Такое пристальное внимание к труду Карамзина не было чем-то исключительным среди современников писателя, всерьез интересовавшихся историей. К примеру, историк С.М. Соловьев (1820–1879) вспоминает, что до тринадцати лет, то есть до его поступления в гимназию, он прочел «Историю» Карамзина «не менее двенадцати раз, разумеется, без примечаний» [Соловьев, 1988–2000, кн. 18, с. 532]. Поэт и критик Аполлон Григорьев (1822–1864), друживший и сотрудничавший с Достоевским в начале 1860-х годов, отмечал, что в 1830-е годы он «под влиянием эпохи» наполнил свой книжный шкаф всяким литературным «вздором» вроде исторических романов М.Н. Загоскина, «отделивши от них только сочинения Карамзина, к которому воспитался <...> в суеверном уважении» [Григорьев, 1980, с. 14]. К.Н. Бестужев-Рюмин (1829–1897), будущий историк и академик, считал «Историю» Карамзина «своей школой возбуждения интереса к истории и нравственного воспитания. В 1860-е годы он восклицал: “А кто из людей сколько-нибудь образованных не знает ее”» [Шмидт, 2009b, с. 370].

Как отмечает в своей статье «“История государства Российского” в культуре дореволюционной России» С.О. Шмидт, во второй четверти XIX века «с именем Карамзина, сочинениями его и, конечно, отрывками “Истории” знакомились учащиеся всех учебных заведений (светских и духовных) и те, кто получал домашнее воспитание: тома “Истории” были во многих домашних библиотеках. О воспитании историей и литературой на книгах Карамзина особенно много прямых указаний в источниках, отражающих явления жизни 1820–1850-х годов. Но и тогда, когда уже остыл интерес не только к художественным произведениям Карамзина, но и к его историческим сочинениям и распространились иные исторические воззрения и приобрели особую популярность другие имена историков (С.М. Соловьева, Н.И. Костомарова, И.Е. Забелина, В.О. Ключевского), “История государства Рос-

сийского” долго оставалась обязательным чтением для юношества. (Это пример нередкий в истории книги — когда сочинение, производившее огромное впечатление на взрослых современников, с годами становилось уделом преимущественно юношеского чтения)» [Шмидт, 2009b, с. 369].

Тем более важно, что живой интерес к «Истории» Карамзина не угас у Достоевского и во взрослом возрасте, когда он прочел множество других, более современных исторических трудов, в том числе иностранных ученых². Знавший писателя с 1840-х годов П.П. Семенов-Тянь-Шанский свидетельствовал, что тот **«“Историю” Карамзина знал почти наизусть»**³ [Семенов-Тянь-Шанский, 2019, с. 211]. Это признание заслуживает особого внимания и доверия, поскольку и сам Семенов-Тянь-Шанский прекрасно знал и высоко ценил этот труд с детства, а потому вряд ли сильно преувеличил степень погруженности в него Достоевского: «<...> всего более читал я с неимоверным увлечением и многократно 12-томную “Историю” Карамзина, добросовестно

² Об этом же пишет В.А. Туниманов, называя «Историю» Карамзина «постоянным спутником на творческом пути писателя» и утверждая, что «Достоевский предпочитал ее другим, новейшим историям, в том числе С.М. Соловьева и Н.И. Костомарова» [Туниманов, 1980, с. 360]. По мнению ученого, «с точки зрения Достоевского, — бессмертным произведением Карамзина была только История» [Туниманов, 1980, с. 351]. Надо полагать, что такое приоритетное отношение писателя к «Истории» Карамзина было обусловлено отнюдь не только его светлыми впечатлениями, вынесенными из детства, но и тем, что Карамзин, в отличие от подавляющего большинства позднейших историков, отстаивал сакральный характер истории и не выводил из нее Бога как действующего Субъекта. В своем труде историк прямо пишет о действии Провидения [Карамзин, 1998–2009, т. 3, с. 132], периодически упоминает различные знамения свыше, а слова о «суде Небесном» и о том, что «от человека зависит только дело, а следствие от Бога» [Карамзин, 1998–2009, т. 4, с. 131] для него не метафора и не риторическая фигура, но предмет его живой, истинной веры. В этом смысле сверхточна данная ему Пушкиным характеристика: «Карамзин есть первый наш историк и последний летописец. Своею критикой он принадлежит истории, простодушием и апофегмами хронике» [Пушкин, 1977–1979, т. 7, с. 94].

³ В цитатах в этом разделе: выделено курсивом — подчеркнуто цитируемым автором; выделено полужирным — подчеркнуто мной — Н.П.

изучая не только весь ее текст, но и примечания, напечатанные в издании мелким шрифтом» [Семенов-Тянь-Шанский, 2019, с. 158]. О своих спорах с Достоевским по поводу Карамзина (в связи с «Письмами русского путешественника») в период их учебы в Главном инженерном училище также пишет в мемуарах Д.В. Григорович [Григорович, 1928, с. 58].

Никак нельзя согласиться с А.В. Архиповой, заявляющей, что «Достоевский не вынес из родительского дома большой любви к Карамзину», поскольку в своих произведениях докаторжного периода он Карамзина вообще не упоминает, а позднее — зачастую полемизирует с ним или позволяет своим персонажам высказываться о нем иронически [Архипова, 1983, с. 101]. Во-первых, аллюзии к Карамзину есть и в раннем творчестве писателя⁴. Например, слова об «ужасах безначалия» в рассказе «Господин Прохарчин» (1846) могут быть отсылкой к четвертой главе первого тома «Истории государства Российского», посвященной призванию варягов и правлению Рюрика: «<...> люди, привыкшие к вольности, от ужасов безначалия могли пожелать властителей, но могли и раскяться, ежели варяги, единомыслы и друзья Рюриковы, утесняли их <...>» [Карамзин, 1998–2009, т. 1, с. 206] (на это указали комментаторы Полного собрания сочинений Достоевского в 35 т. [Достоевский, 2013–, т. 1, с. 772]). И, думается, при тщательном сопоставлении текстов Достоевского и Карамзина подобных переключек можно обнаружить еще немало. Во-вторых, Достоевский как художник полемизировал и с поистине обожаемым им Пушкиным, точно так же позволяя своим героям иронизировать над пушкинскими героями и сюжетами, так что это свойство его поэтики вовсе не является признаком отсутствия его любви к Карамзину. Записные тетради Достоевского, как отмечает С.В. Белов, «свидетельствуют о том, что он внимательно следил за всем, что связано с именем Карамзина» [Белов, 2015, с. 230]. К тому же и сама Архипова отмечает, что «многие суждения Карамзина совпадали с собственными размышлениями Достоевского или в значительной степени стали основой этих размышлений» [Архипова, 1983, с. 106].

⁴ В более поздней статье Архипова все же предполагает, что художественное влияние Карамзина на Достоевского, ощущаемое в произведениях последнего 1840-х годов, «осуществлялось неосознанно» [Архипова, 1997, с. 83], но не объясняет, почему «неосознанно».

В романе «Униженные и оскорбленные» (1861) за несколько лет до «Идиота» герои Достоевского указывают на «Историю» Карамзина как на хранилище⁵ памяти их рода. Анна Андреевна с гордостью говорит Ивану Петровичу: «Так вот и выходит, что мы-то, Ихменевы-то, еще при Иване Васильевиче Грозном дворянами были, а что мой род, Шумиловых, еще при Алексее Михайловиче известен был, и документы есть у нас, и в истории Карамзина упомянуто. Так вот как, батюшка, мы, видно, тоже не хуже других с этой черты» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 218]. И хотя в «Униженных и оскорбленных» эта отсылка к «Истории» Карамзина заведомо является ложной (никаких упоминаний Ихменевых при Иване Грозном его труд не содержит, а упоминаний Шумиловых при Алексее Михайловиче и не мог содержать, так как «История государства Российского» обрывается на событиях 1612 года), а в «Идиоте» (относительно имени Мышкина) — подлинной, для героев писателя главное сочинение Карамзина неизменно сохраняет авторитетность, поскольку, с их точки зрения, оно, несомненно, способно подтвердить и укрепить их идентичность. Сам Карамзин в предисловии к первому тому своего труда указал на сакральный характер истории, поскольку она одновременно дает нравственные и юридические уроки будущим поколениям: «История в некотором смысле есть священная книга народов: главная, необходимая; зеркало их бытия и деятельности; скрижаль откровений и правил; завет предков к потомству; дополнение, изъяснение настоящего и пример будущего» [Карамзин, 1998–2009, т. 1, с. 131].

В 1862 году в журнале братьев М.М. и Ф.М. Достоевских «Время» вышла статья М.И. Владиславлева, посвященная Карамзину. В ней автор (в будущем — декан историко-филологического факультета и ректор Императорского Санкт-Петербургского университета, а также зять М.М. Достоевского), хотя и позволял себе критиковать историографа как человека, все же подчеркивал, что «в свое время Карамзин был лучшей силой в обществе» [Владиславлев, 1862, с. 3], и что его «История» «пробудила русскую мысль и сознание в русских своей народной особости» [Владиславлев, 1862, с. 4].

⁵ О том, что у Достоевского книга нередко «представлена как место хранения, внутри которого содержится нечто важное», подробно пишет на материале романа «Идиот» Катерина Корбелла [Корбелла, 2023, с. 35], см. также первый раздел Катерины Корбеллы в этой книге.

Основательное знание Достоевским «Истории» Карамзина в полной мере обнаруживает себя в романе «Идиот», что будет подробно рассмотрено нами далее. Сейчас же необходимо отметить, что этот роман создавался писателем одновременно с новым всплеском общественного интереса к наследию Карамзина, спровоцированным столетним юбилеем историка, широко отмечавшимся в конце 1866 года (на 1866–1868 годы пришелся и пятидесятилетний юбилей «Истории» Карамзина, первые восемь томов которой были отданы в печать в 1816 году, а в продажу поступили в 1818 году). В юбилейный год был возрожден литературно-политический ежемесячный журнал «Вестник Европы», впервые основанный Карамзиным в 1802 году (первоначальный журнал закрылся в 1830 году); были изданы сборник «Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников. Материалы для биографии, с примечаниями и объяснениями» в 2 т. М.П. Погодина, «Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву» (были подготовлены к печати Я. Гротом и П. Пекарским), мемуары ближайшего друга Карамзина, баснописца И.И. Дмитриева «Взгляд на мою жизнь»⁶, в которых, в числе прочего, освещалась история создания и восприятия современниками «Истории государства Российского». Карамзинский юбилей отозвался в самых «разных областях культурной и духовной жизни: прошли церковные службы, литературные чтения, прозвучали стихи, историческая проза, состоялись спектакли, концерты, академические и университетские собрания, гимназические акты, были объявлены конкурсы, учреждены стипендии» [Сапченко, 2018, с. 311].

3 декабря 1866 года Достоевский, возможно, лично присутствовал на литературном вечере Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым, организованном в Петербурге в честь юбилея Карамзина (в этом вечере также участвовали Н.И. Костомаров, А.К. Толстой, А.Н. Майков и др.) [Летопись, 1999, т. 2, с. 84]. Во всяком случае, об ожидании этого вечера писатель упоминал в письме к Н.А. Любимову от 16 ноября 1866 года [Достоевский, 1972–1990, т. 28₂, с. 171].

⁶ В частности, И.И. Дмитриев вспоминает: «Одни говорили, что Карамзин заслужил быть на ряду с знаменитейшими историками нашего времени; другие, что история его исполнена глубокомыслием, философией; что повсюду сверкают в ней сильные черты красноречия. Одним нравилось в авторе благородное негодование на жестокость деспота; другим, его добродушие, народливость, придающая какую-то прелесть его творению» [Дмитриев, 1866, с. 88].

В своем «Очерке личности и деятельности Карамзина», составленном к торжественному собранию Академии наук 1 декабря 1866 года, академик Я.Е. Грот отмечал чудодейственную способность истории *воскрешать мертвых*⁷ и оживлять прошлое: «<...> под волшебным жезлом истории воскресают мертвые со всею житейскою их обстановкой; из мрака забвения возникают дела и события, и мы с удивлением видим, что многое, еще и теперь желательное, уже совершалось в минувшем или, по крайней мере, было также предметом желаний наших отцов и дедов» [Грот, 1901, с. 120]. Однако такое качество история приобретает лишь у великого историка, не только владеющего высоким профессиональным мастерством, но и обладающего превосходными человеческими качествами. Как поясняет Грот, «все, лично знавшие историографа, согласны в том, что как ни высоко стоял Карамзин-писатель, еще выше был Карамзин-человек» [Грот, 1901, с. 120–121]. В панегирике Грота фигура Карамзина предстала, в первую очередь, как идеал русского христианина, образованного и совестливого: «Во всех своих действиях Карамзин следовал самым строгим правилам чести и нравственности, не позволяя себе кривых путей и даже и в добре. Одним из господствующих состояний его души было то высокое страдание любви, которое свойственно только душам избранным: он живо принимал к сердцу все, что касалось не только близких к нему, но и посторонних» [Грот, 1901, с. 146]. В конце своего очерка Грот констатировал: «Можно смело сказать, что близкое знакомство с Карамзиным

⁷ Собственно об этом в предисловии к первому тому своей «Истории» пишет и сам Карамзин: «История, отверзая гробы, поднимая мертвых, влагая им жизнь в сердце и слово в уста, из тления вновь созидавая царства, и представляя воображению ряд веков с их отличными страстями, нравами, деяниями, расширяет пределы нашего собственного бытия; ее творческою силою мы живем с людьми всех времен, видим и слышим их, любим и ненавидим; еще не думая о пользе, уже наслаждаемся созерцанием многообразных случаев и характеров, которые занимают ум и питают чувствительность» [Карамзин, 1998–2009, т. 1, с. 131–132]. В.А. Жуковский в письме к И.И. Дмитриеву от 18 февраля 1816 года указывает на то же самое: «Эту Историю можно назвать *воскресителем прошедших веков бытия нашего народа*. По сию пору они были для нас только мертвыми мумиями, и все истории русского народа, доселе известные, можно назвать только гробами, в которых мы видели лежащими эти безобразные мумии. Теперь все оживятся, подымутся и получают величественный, привлекательный образ» [Жуковский, 1999–, т. 15, с. 469].

сделалось навсегда необходимым элементом образования для каждого русского» [Грот, 1901, с. 148].

Организаторы и участники юбилейных торжеств преследовали не только и не столько цель почтить память великого писателя и историка, давно вошедшего в канон русской словесности (чему дополнительным аргументом может служить включение фигуры Карамзина, наряду с Пушкиным, Крыловым, Грибоедовым и некоторыми другими писателями, в число главных деятелей русской истории, запечатленных на памятнике «Тысячелетие России», открытом в Новгороде в присутствии императора Александра II в 1862 году⁸), сколько видели в Карамзине человека своего времени, остро необходимый ориентир для подражания, который так же можно возродить, как история под пером Карамзина воскресила героев Древней Руси и Московского царства. В декабрьском выпуске «Вестника Европы» за 1866 год недаром говорилось следующее: «<...> мы можем сказать, что первое декабря 1766 года видело *рождение* Карамзина, а первого декабря 1866 года мы усиливались произвести его *возрождение*, **мы хотели заставить Карамзина снова жить посреди нас**, сделать его нашим мудрым советником и воодушевиться теми благородными помыслами, которые занимали некогда его великую душу, его честное и незлобивое сердце» [Торжество юбилея, 1866, с. LVIII–LIX]. Поэт Ф.И. Тютчев, написавший к этому же юбилею стихотворение «Великий день Карамзина...» (1866), назвал историка «чистым, добрым гением», обладающим «высокой и ко благу страстной душой», которая стала для его соотечественников «путеводной» и «вдохновительной звездой» [Тютчев, 2002–2005, т. 2, с. 166].

⁸ О всенародном праздновании «тысячелетия России» 1862 года в романе «Идиот» вспоминает все тот же «всезнающий» Лебедев, который ранее напомнил князю Мышкину об «имени историческом» и «Истории» Карамзина. Для Лебедева суть этого праздника заключалась в умении верно и точно определить имена наиболее замечательных людей России. Эту способность он применяет и к своему другу, генералу Иволгину, который, несмотря на свои пьяные фантазии, некогда, действительно, проявил личный героизм в годы Крымской войны, за что и получил чин генерала (реконструкцию реальной биографии генерала Иволгина см.: [Подосокорский, 2009b]). Именно поэтому Лебедев говорит о нем: «Я в нем даже и сквозь двухсот персон и тысячелетие России замечательнейшего человека различаю. Искренно говорю-с» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 198–199].

Вспыхнувший с новой силой в русском обществе в конце 1866 года интерес к Карамзину сохранялся и на протяжении нескольких последующих лет. В 1868 году, когда выходит роман «Идиот», А.К. Толстой создает свое знаменитое сатирическое стихотворение «История Государства Российского от Гостомысла до Тимашева» (было впервые опубликовано в 1883 году, но получило широкое распространение в списках уже при жизни автора), в котором на разные лады повторяется одна и та же мысль, восходящая к летописцу Нестору, что земля Русская богата, но «порядка в ней лишь нет» [Толстой, 2017–2018, т. 2, с. 46]⁹.

«Возрождению» Карамзина во второй половине 1860-х годов уделяли внимание и в журнале «Русский вестник» М.Н. Каткова, постоянным автором которого Достоевский был, начиная с середины 1860-х годов и до конца жизни (именно в «Русском вестнике» вышли четыре романа из его «Великого Пятикнижия», включая «Преступление и наказание» и «Идиот»)¹⁰. Так, с осени 1866 года, когда уже вовсю шла подготовка к карамзинским торжествам, в «Русском вестнике» выходит несколько материалов, посвященных великому историографу. В ноябрьском номере журнала за 1866 год был напечатан большой очерк П.К. Щебальского «Николай Михайлович Карамзин», в котором публицист замечал, что не имеет намерения «пускаться в исследования

⁹ Об этом же пишет и Карамзин в предисловии к первому тому: «Но и простой гражданин должен читать историю. Она мирит его с **несовершенством видимого порядка вещей**, как с обыкновенным явлением во всех веках <...>» [Карамзин, 1998–2009, т. 1, с. 131]. Из мысли Карамзина, впрочем, следует, что «порядок вещей» может быть как *видимым* (ощущаемым любым человеком, независимо от уровня его развития), так и *невидимым* (то есть относящимся к более масштабному и незаметному Божьему управлению миром). Ю.М. Лотман так описывает эту дилемму: «Карамзин был проникнут мыслью, что история *имеет смысл*. Но смысл этот — замысел Провидения — скрыт от людей и не может быть предметом исторического описания. Историк описывает деяния человеческие, те поступки людей, за которые они несут моральную ответственность. Подлинный же смысл истории ноуменален. Его можно угадывать поэтически, но он лежит по ту сторону строгой истории» [Лотман, 1997, с. 587]

¹⁰ Достоевский имел неизменную привычку внимательно и целиком читать все номера периодических изданий, в которых он печатался. Об этом он не раз заявлял в своих письмах.

об ученых и литературных заслугах Карамзина», но хочет «начертать нравственный его образ», изобразить «идеал» человека в лице Карамзина. В последнем, по его словам, яснее всего «выразились идеальная сторона современного ему общества и все лучшие ее стремления» [Щебальский, 1866, с. 192]. В февральском номере «Русского вестника» за 1867 год вышло неоконченное стихотворение ближайшего друга Достоевского А.Н. Майкова «Карамзин». В нем историк был назван «великим мужем» и уподоблялся пророку Моисею, запечатлевшему на своей скрижали, словно отлитой «из меди в речи смелой», образы героев Русской истории:

Увидел образы князей бойцов лихих;
Князей-ходатаев за Русь у грозных ханов,
Там — умирающих в пути среди буранов.
Увидел образы подвижников святых...
[Майков, 1867, с. 504].

Таким был «карамзинский» контекст создания Достоевским романа «Идиот», в самом начале которого упомянута «История» Карамзина (первые главы первой части романа были отправлены писателем в редакцию «Русского вестника» в декабре 1867 года [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 238], то есть всего спустя год после столетнего юбилея историка). Итак, в начальной сцене «Идиота», изображающей разговор в поезде, прибывающем в Петербург, трех случайных попутчиков — князя Мышкина, Парфена Рогожина и «всезнайки» Лебедева — последний спрашивает об имени бывшего швейцарского пациента и тотчас же, услышав ответ, указывает на то, что это «историческое» имя «можно и **должно**» найти в «Истории» Карамзина:

«— А позвольте, с кем имею честь... — обратился вдруг угреватый господин к белокурому молодому человеку с узелком.

— Князь Лев Николаевич Мышкин, — отвечал тот с полной и немедленною готовностью.

— Князь Мышкин? Лев Николаевич? Не знаю-с. Так что даже и не слыхивал-с, — отвечал в раздумье чиновник, — то есть я не об имени, имя историческое, в Карамзина “Истории” найти можно и должно, я об лице-с, да и князей Мышкиных уж что-то нигде не встречается, даже и слух затих-с.

— О, еще бы! — тотчас же ответил князь, — князей Мышкиных теперь и совсем нет, кроме меня; мне кажется, я последний. А что касается до отцов и дедов, то они у нас и однодворцами бывали. Отец мой был, впрочем, армии подпоручик, из юнкеров. Да вот не знаю, каким образом и генеральша Епанчина очутилась тоже из княжон Мышкиных, тоже последняя в своем роде...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 8–9].

Таким образом, возвращающийся в Россию из-за границы князь Мышкин, который «кой-чему только» в жизни учился, ибо его «по болезни не находили возможным систематически учить» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 9], первым делом сталкивается с призывом незнакомого ему ранее русского *чиновника*¹¹ углубиться в российскую национальную историю, в которой «можно и должно» отыскать истоки его рода (имени). Это указание важно еще и потому, что, в отличие от «преначитанного» Лебедева (позднее читатель узнает, что герой имеет хорошую библиотеку с редкими и ценными изданиями), Мышкин, по его собственному признанию, «плохо знает историю» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 313]. В дальнейшем в плохом знании истории его будет упрекать и Аглая Епанчина во время их совместного чтения в беседе:

«— Знаете ли, — сказала ему раз Аглая, прерывая газету, — я заметила, что вы ужасно необразованны; вы ничего хорошенько не знаете, если справиться у вас: ни кто именно, ни в каком году, ни по какому трактату? Вы очень жалки.

¹¹ В самом начале романа Лебедев описывается автором как «дурно одетый господин, нечто вроде закорюзлого в подьячестве чиновника» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 7], то есть, скорее, как служащий допетровской Руси, а не современной Российской империи, ибо в начале XVIII века чин подьячего (так назывались низшие административные чиновники, помощники дьяков) фактически был упразднен. В «Истории» Карамзина неоднократно упоминаются разные подьячие [Карамзин, 1998–2009, т. 5, с. 183; т. 6, с. 71, 140; т. 7, с. 19 и проч.], но к истории Лебедева, которого в раздражении пригрозил «высечь» Рогожин [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 13], может иметь некоторое отношение эпизод из 8-го тома, в котором говорится, что, согласно Судебнику Ивана Грозного, за умышленные провинности и лихоимство «криводушных дьяков сажали в темницу, подьячих секли кнутом» [Карамзин, 1998–2009, т. 9, с. 236].

— Я вам сказал, что я небольшой учености, — ответил князь.

— Что же в вас после этого? Как же я могу вас уважать после этого?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 430].

Упреки насмешливой и эгоцентричной Аглаи не только раскрывают ее сугубо потребительское отношение к князю (она периодически требует, чтобы он «ее руководил»¹²), но и подспудно выражают излюбленную мысль самого Достоевского, сформулированную им в письме к любимой племяннице С.А. Ивановой от 29 марта 1868 года (а именно ей изначально и был посвящен роман «Идиот»). Достоевский писал Ивановой, что ей нужно прочесть не менее пятидесяти исторических многотомников (вроде 20-томной «Истории Консульства и Империи» Адольфа Тьера), «чтоб иметь серьезное и твердое знание, твердое основание для искусства» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 293]. В другом письме к Н.Л. Озмидову от 18 августа 1880 года Достоевский, составив список для чтения его дочери, особо выделил значение исторических трудов в воспитательных целях: «Хорошо прочесть всю историю Шлоссера и русскую Соловьева. Хорошо не обойти Карамзина. <...>. Вообще исторические сочинения имеют огромное воспитательное значение» [Достоевский, 1972–1990, т. 30₁, с. 212].

Все три рекомендованных Достоевским к прочтению «Истории» (Карамзина, Соловьева и Шлоссера) имелись в домашней библиотеке писателя [Библиотека Достоевского, 2005, с. 139, 144, 147]¹³ и все они

¹² См. диалог Аглаи и князя в восьмой главе третьей части романа: «— <...> Можем мы вместе заняться воспитанием, хоть не сейчас, так в будущем? Мы вместе будем пользу приносить; я не хочу быть генеральскою дочкою... Скажите, вы очень ученый человек?

— О, совсем нет.

— Это жаль, а я думала... как же я это думала? Вы все-таки меня будете руководить, потому что я вас выбрала» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 358].

¹³ В библиотеке Достоевского, согласно указанию его жены А.Г. Достоевской, хранилось третье издание 12-томной «Истории» Карамзина 1830–1831 годов (Тип. А. Смирдина и А. Плюшара), содержащее, помимо основного текста, и ценнейшие авторские примечания. Как полагают составители каталога библиотеки Достоевского, возможно, что писатель также приобрел и шестое издание этого же труда 1851–1853 годов (Изд. Александра Смирдина) [Библиотека Достоевского, 2005, с. 140, 263] — в нем авторские примеча-

упоминаются в разном контексте в романе «Идиот». При этом весьма показательно, что представитель привилегированного сословия — дворянства и старой аристократии (в памфлете, написанном Келлером и другими нигилистами, его презрительно именуют «аристократиком» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 219]) — князь Мышкин отсылается к чтению сочинения государственного историографа, идеолога просвещенного самодержавия, консерватора Карамзина, которое и было, главным образом посвящено истории разных *князей*¹⁴ и выросших из них царей¹⁵. Представитель полупривилегированного сословия (сын купца и потомственного почетного гражданина) Парфен Рогожин — по рекомендации Настасьи Филипповны читает «Русскую историю» Соловьева [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 172, 179], который родился в семье протоиерея и не просто относился к т.н. «государственной школе» историографии, но, по словам Н.Л. Рубинштейна, «представлял <...> передовую мысль растущей русской буржуазии» [Рубинштейн, 2008, с. 361]. Дети же, как представители нового поколения и, по всей видимости, смешанных сословий (Коля Иволгин, Костя Лебедев и «третий мальчик» Петров) собираются купить уже не «Русскую историю» отечественных историков-государственников, но «Всемирную историю» Шлоссера, относимого к либеральной гейдельбергской школе историографии [Савельева, 2007, с. 283] (исторические многотомники Шлоссера были впервые переведены на русский под общей редакцией революционера-демократа Н.Г. Чернышевского в «либеральное» царствование

ния отсутствуют.

¹⁴ В самом начале романа «Идиот» читатель знакомится не только с князем Мышкиным, но и узнает, что Настасью Филипповну аттестуют как «княгиню» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 11], правда, подчеркивая этим не ее реальный социальный статус, но то величественное впечатление, которое она производит на окружающих. Карамзин в первом томе своей «Истории» замечает, что само «слово *князь* родилось едва ли не от *коня*» [Карамзин, 1998–2009, т. 1, с. 184]. В этом смысле другая, уже реальная княгиня романа «Идиот» носит весьма говорящую фамилию — *Белоконская*.

¹⁵ В посвящении Государю Императору Александру I, предвещающему первый том его труда, Карамзин отмечал: «Сердцеведец читает мысли, История предаёт деяния великодушных Царей, и в самое отдаленное потомство вселяет любовь к их священной памяти» [Карамзин, 1998–2009, т. 1, с. 130].

Александра II, а при Николае I были и вовсе запрещены в России даже в подлиннике [Пыпин, 1906, с. 506])¹⁶.

Это, конечно, вовсе не означает, что за каждым сословием в романе автором как бы «закреплена» своя «История», поскольку в «Идиоте» как раз и изображено начавшееся в 1860-е годы смешение разных сословий стремительно трансформирующейся в эпоху «великих реформ» Российской империи. Наоборот, Достоевский строит свой художественный мир на переплетении разных способов описания истории, которые не конфликтуют, но взаимодополняют друг друга (недаром, и сам писатель советовал читать этих трех историков вместе, ставя их в один ряд)¹⁷. Кроме того, и Соловьев (в значительной степени, см.: [Дубровский, 2020]¹⁸), и Шлоссер (в том, что касается древней истории России [Шмидт, 2009а, с. 330]) опирались в своих исторических сочинениях на труд Карамзина, который, при всех оговорках, в ряде случаев был для них незаменимым источником.

¹⁶ Об образе и роли «Истории» Шлоссера в романе «Идиот» см.: [Подосоковский, 2023а].

¹⁷ Ряд исторических сюжетов, к которым обращаются герои «Идиота» по-разному освещается тремя историками. Например, об императоре Священной Римской империи Генрихе IV и папе Римском Григории VII (персонажах знаменитого Хождения в Каноссу 1077 года, о котором Настасья Филипповна рассказывает Рогожину [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 176]) по-своему пишут и Карамзин, и Соловьев, и Шлоссер. Внимательное чтение «Истории» Карамзина (как и других упомянутых в «Идиоте» историков) показывает, насколько условным является разделение истории на отечественную и иностранную. В частности, историограф упоминает, что Генрих IV был женат на русской княжне, внучке Ярослава Мудрого и родной сестре Владимира Мономаха [Карамзин, 1998–2009, т. 2, с. 60], и рассказывает о том, как бежавший из Киева великий князь Изяслав Ярославич обратился за помощью сперва к Генриху IV, а затем — к папе Григорию VII [Карамзин, 1998–2009, т. 2, с. 48].

¹⁸ Как отмечает М.Б. Свердлов, в значительной по объему статье «Н.М. Карамзин и его “История государства Российского”», опубликованной в «Отечественных записках» в 1853–1856 годах, «Соловьев поддержал карамзинское деление русской истории на древнюю, среднюю и новую, обстоятельно рассмотрел и поддержал своими комментариями основное содержание его многотомного труда» [Свердлов, 2018, с. 11].

В «Идиоте», в отличие от «Униженных и оскорбленных», отсылка к «Истории» Карамзина, где можно и должно найти «историческое» имя князя Мышкина, представителя (вместе с генеральшей Елизаветой Епанчиной, урожденной Мышкиной) «рода хотя и не блестящего, но весьма древнего» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 15], оказывается верной. Уже комментаторы Полного собрания сочинений Достоевского в 30 т. нашли в 1974 году представителя этой фамилии в шестом томе его «Истории» («<...> повествуя о постройке Успенского собора в Москве, Карамзин говорит, что заложили его 30 апреля 1471 г. и “главные архитекторы были Ивашко Кривцов и Мышкин”» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 385]), впрочем, дав ссылку и на основной текст, и на авторские примечания, тогда как приведенная цитата (как и имя Мышкина) содержится только в примечаниях к шестому тому. Позднее на это же указал в своей статье «“Се человек” Яна Мостарта» (1986) Г.А. Федоров [Федоров, 1986, с. 84–85]. В еще более поздней работе Федорова делается такой вывод относительно князя Мышкина: «Имя же ему берется из “Истории Государства Российского”. У Карамзина имя принадлежит не князю, а строителю-неудачнику Успенского собора в Московском Кремле и входит в “эсхатологический контекст”. При претворении “старинного и любимого” образа “положительно прекрасного человека” Достоевский заставляет своего героя нести имя *неудачника*, а его петербургская будущность, начавшаяся 27 ноября 1867 года, писателем обречена на катастрофу. Игумен в чужом монастыре, но и неудачник-строитель — как осложняет Достоевский образ героя!» [Федоров, 2004, с. 346].

Т.А. Касаткина в своем исследовании «История в имени: Мышкин и горизонтальный храм» отметила, что, кроме книги Карамзина, Мышкин «упомянут и в “Истории” Соловьева [Соловьев, 1988–2000, т. 3, с. 173], которую читает Рогожин при втором появлении князя на романной сцене» [Касаткина, 2004, с. 383]. «Не потому ли, помимо всего прочего, Рогожин так поражен его приходом, что только что читал про его предка — неудачника-строителя храма Успения Богородицы, возводившегося на месте первого московского соборного каменного храма, созданием которого еще при Иване Калите, по замыслу и благословению св. Петра митрополита, первосвященника всея Руси, положено было “твердое основание Московскому первенству среди других Княжеств”», — вопрошает она [Касаткина, 2004, с. 383]. По мнению исследовательницы, «эта история задает ценностные ориентиры для

читателя, напоминая сразу и о русской святости и о российской государственности в их истинном, неискаженном виде. Эта история преобразуется в базовый миф романа» [Касаткина, 2004, с. 383]¹⁹. Касаткина также обратила внимание в этой истории на значимое для романа «Идиот» имя и обстоятельства кончины митрополита Филиппа: он умер, «испуганный пожаром, который обратил в пепел его Кремлевский дом», «до последней минуты говорив [великому князю] Иоанну о совершении новой церкви» [Карамзин, 1998–2009, т. 6, с. 43–44]. Отец Настасьи Филипповны, «один отставной офицер, хорошей дворянской фамилии» Филипп Барашков, также умирает вскоре после получения известия о том, что пожар уничтожил его вотчину [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 35].

При этом исследователями, ранее писавшими об этой истории, в связи с романом «Идиот», не замечено, что, по описанию Карамзина, уцелевшие стены рухнувшей при Филиппе старой церкви были до основания разрушены уже при новом архитекторе Успенского собора Аристотеле Фиораванти «махиною, неизвестною тогдашним москвитянам и называемою *бараном*» [Карамзин, 1998–2009, т. 6, с. 44–45]. Но и этим удивительная концентрация имен вокруг истории неудачного строительства собора Успения не ограничивается, а потому указание Лебедева оказывается понятным не до конца. Дело в том, что князь представляется Лебедеву не только своей фамилией, на которой сразу сосредоточились разные комментаторы, разбиравшие историю безымянного архитектора XV века Мышкина, но полным именем («Князь Лев Николаевич Мышкин, — отвечал тот с полною и немедленною готовностью»). В соответствующем же примечании к шестому тому «Истории», где эта фамилия была единожды упомянута за весь его 12-томный труд, Карамзин ссылается на *Львовскую* летопись [Карамзин, 1998–2009, т. 6, с. 223], названную так в честь архитектора Нико-

¹⁹ Сопоставляя порушенный при Иване III Соборный храм Успения в «Истории» Карамзина и дом Рогожина в «Идиоте», обладающий архитектурными чертами древней русской церкви, Касаткина делает вывод: «Об этих событиях читатель должен помнить не только потому, что истинная система ценностей романа выясняется лишь при сопоставлении с миром русской истории, о чем требуется говорить особо. Он должен помнить о них потому, что ему предстоит опознать глухо упомянутый Достоевским храм в тексте» [Касаткина, 2004, с. 384].

лая Львова (1753–1803), издавшего ее в 1792 году. Тем самым Лебедев отсылает своего невольного попутчика к книге, в которой парадоксальным образом соединились в одну *богородичную* историю Мышкин, Николай Львов, Филипп и «баран».

Возведение главного кафедрального храма России (Успенского собора в Москве) в 1470-е годы, не удавшееся русскому зодчему Мышкину, но оказавшееся под силу итальянскому архитектору Аристотелю Фиораванти²⁰, многими воспринималось как одно из важнейших событий российской истории. О нем, к примеру, было специально упомянуто и в бестселлере николаевского времени — трехтомнике «Живописный Карамзин. Русская история в картинах» (1836–1844), в связи с рассказом о венчании в этом соборе великого князя всея Руси Ивана III и византийской царевны Софьи Палеолог [Живописный Карамзин, 1836–1844, ч. 2, № 94. Брак Иоанна с царевною Софиею, в 1472 году]²¹. Примечательно, что у Достоевского восприятие «Истории» Ка-

²⁰ В начальной сцене романа «Идиот», в которой заходит речь об «Истории» Карамзина, Мышкин одет в итальянскую одежду, причем автор подчеркивает ощутимую разницу между тем, что «годится» в России и в Италии: «На нем был довольно широкий и толстый плащ без рукавов и с огромным капюшоном, точь-в-точь как употребляют часто дорожные, по зимам, где-нибудь далеко за границей, в Швейцарии или, например, в Северной Италии, не рассчитывая, конечно, при этом и на такие концы по дороге, как от Эйдткунена до Петербурга. Но что годилось и вполне удовлетворяло в Италии, то оказалось не совсем пригодным в России» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 6].

²¹ Трехтомник «Живописный Карамзин», выпущенный в царствование Николая I, представлял собой краткое популярное изложение ключевых событий российской истории, выполненное журналистом Владимиром Строевым на основе «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина и работы А.А. Писарева «Предметы для художников, выбранные из Российской истории, Славянского баснословия и из всех других сочинений в стихах и прозе» (1807). Тексты Строева группировались вокруг 160 литографий, сделанных по рисункам Бориса Чорикова. «“Живописный Карамзин” апеллировал в первую очередь к широкой публике и в особенности к юношеству, выступая как бы новым типом учебника истории, занимательным и понятным» [Чернышева, 2022, с. 353]. Это издание имело в домашней библиотеке Достоевского [Библиотека Достоевского, 2005, с. 192]. По воспоминаниям дочери писателя, Любови Достоевской, первой книгой, которую она получила в детстве в по-

рамзина органично соединилось в его детстве с посещением московских соборов (очевидно, в том числе, а, возможно, и, в первую очередь, Успенского собора, уцелевшего даже при пожаре Москвы 1812 года) — об этом писатель вспоминал в 1873 году: «Мне было всего лишь десять лет, когда я уже знал почти все главные эпизоды русской истории из Карамзина, которого вслух по вечерам нам читал отец. Каждый раз посещение Кремля и соборов московских было для меня чем-то торжественным» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 134].

Рассказ о строительстве Успенского собора интуитивно был воспринят и критиком Белинским как одно из наиболее *поучительных* мест в «Истории» Карамзина. В своей рецензии на пятое издание труда историографа он в масонском спекулятивном духе²² уподобил самого автора строителю храма: «Карамзин, воздвигая здание своей истории, был не только зодчим, но и каменщиком, подобно Аристотелю Фиоравенти, который, воздвигая в Москве Успенский собор, в то же время учил чернорабочих обжигать кирпичи и растворять известь» [Белинский, 1953–1959, т. 7, с. 598]. Вполне возможно, что эта рецензия, опубликованная в седьмом номере «Отечественных записок» в 1843 году, уже тогда запомнилась молодому Достоевскому таким хлестким сравнением.

Указание Лебедева, любящего при случае порассуждать о том, из чего вообще «воссоздается история у умеющего» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 314], о необходимости поиска в «Истории» Карам-

дарок от отца, был как раз «Живописный Карамзин», причем отец дополнительно объяснял ей разные исторические гравюры из этой книги [Достоевская, 2017, с. 196].

²² Карамзин в юности, действительно, принадлежал к братству вольных каменщиков и был близок к просветительскому кругу Николая Новикова, но довольно быстро разочаровался в масонстве и весной 1789 года порвал с его организованными структурами [Муравьев, 2014, с. 102]. В романе «Идиот» тему масонства в связи с тем, что не все можно говорить при посторонних, затрагивает Коля Иволгин в разговоре с князем Мышкиным, про которого ранее читателю указано, что он, вероятно, происходит родом от неудачливого архитектора XV века: «— <...> я имею основание предполагать, что при господине Фердыщенко нельзя всего говорить и... надо удерживаться. Понимаете, князь?

— Неужто? Впрочем... для нас всё равно.

— Да, без сомнения, всё равно, мы не масоны!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 367].

зина «исторического» имени Мышкина побуждает взглянуть и на присутствие в этой книге имен других героев «Идиота»²³. К примеру, в девятом томе «Истории» упоминается строительство города Епанчина (так в просторечии называли острог Туринск), получившего свое название от прежнего владельца этого места князя Епанчи [Карамзин, 1998–2009, т. 9, с. 204]. Карамзин в примечаниях к этому событию ссылается на «Историю Сибири» Г.Ф. Миллера (1705–1783) [Карамзин, 1998–2009, т. 9, с. 443], из которой, в свою очередь, можно узнать, что строительство Епанчина (Туринска) было почти столь же неудачным, сколь и возведение церкви Успения Богородицы Мышкиным: «<...> первый острог построен был весьма плохо и потому через три года, в 1603 г., его пришлось делать опять почти заново» [Миллер, 1937–1941, т. 1, с. 309]. Также Карамзин сообщает, что к Епанчинским Юртам вода вынесла тело погибшего князя *Сибирского* Ермака [Карамзин, 1998–2009, т. 9, с. 216]²⁴, а в финале «Идиота» над погибшим умственно князем Мышкиным плачет генеральша Епанчина (Мышкина).

²³ Первым о Епанче и Лебедеве из «Истории» Карамзина в связи с романом «Идиот» написал Андрей Тусичишный [Тусичишный, 2013].

²⁴ Фигура покорителя Сибири, атамана Ермака, как одного из «лучших русских людей», неизменно интересовала Достоевского почти на всем протяжении его творчества. О трагической гибели Ермака упоминает Макар Девушкин в романе «Бедные люди» (1846) [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 53]. А в письме к А.Н. Майкову от 15 мая 1869 года из Флоренции Достоевский очертил значение Ермака для российской истории и формирования русского национального характера: «Об Ермаке же ничего Вам сказать не могу; Вы, конечно, лучше знаете. По-моему, сначала казачье — удалство — бродяжничество и разбой. Потом уже указывается гениальный человек под бараньим тулупом; угадывает колоссальность дела и будущее значение его, но уже тогда, когда почти всё дело пошло на лад и удачно обделалось. **Тут рождается русское чувство, православное чувство единения с русским корнем** (даже непосредственное, может быть, чувство вроде тоски), — а из того выходит посольство и челобитье великому государю, выражающему в понятиях народа вполне русский народ. (NB. Главное и полнейшее выражение этого понятия дошло до полного, последнего своего развития, знаете ли когда, по-моему? В нашем столетии. Разумеется, я говорю об народе, а не о прогнанных боярах и семинаристах.)» [Достоевский, 1972–1990, т. 29₁, с. 42].

Упоминается в «Истории» Карамзина и некий Лебедев (и тоже, как и Мышкин, всего один раз). В десятом томе Карамзин пишет о том, что в 1595 году, в отсутствие царя Федора Иоанновича, ездившего в Боровскую обитель Св. Пафнутия, в Москве «сгорел весь Китай-город: чрез несколько месяцев он восстал из пепла с новыми каменными лавками и домами, но едва было снова не сделался жертвою огня и злодейства, которое изумило москвитян своею безбожною дерзостью. Нашлись изверги, и люди чиновные: князь Василий Щепин, дворяне Лебедев, два Байкова, отец с сыном, и другие; тайно условились зажечь столицу, ночью, в разных местах, и в общем смятении расхитить богатую казну, хранимую у церкви Василия Блаженного. К счастью, правительство узнало о сем заговоре; схватили злодеев и казнили <...>» [Карамзин, 1998–2009, т. 10, с. 110].

Здесь уместно пояснить, что сам Карамзин писал в своей «Истории» о внимании к истории «предков»: «Одним словом, история предков всегда любопытна для того, кто достоин иметь отечество» [Карамзин, 1998–2009, т. 2, с. 41]; и при этом видел прямую связь между деяниями предков и жизнью их потомков: «<...> внуки имеют некоторые добродетели и пороки своих дедов, хотя живут и в других обстоятельствах» [Карамзин, 1998–2009, т. 5, с. 198]. Если применить совет Лебедева, данный князю, к нему самому, то, возможно, «История» Карамзина объясняет таким образом и его непомерное корыстолюбие.

Теперь подойдем к упоминанию Лебедевым «Истории» Карамзина с несколько иной стороны. Среди исследователей считается очевидным и консенсусным, что речь в нем идет именно об «Истории государства Российского», и это действительно так, но само построение фразы чиновником-всезнайкой, заменяющим подлинное название произведения («История государства Российского») на сокращенное до одного только первого слова, позволяет увидеть в его совете и *дополнительную* отсылку к «Истории» жизни Карамзина, который носит имя отца князя Мышкина, но сам себя вывел в автобиографической²⁵

²⁵ Один из первых биографов Карамзина, А.В. Старчевский, скептически относился к этому произведению как к надежному источнику сведений о реальном детстве писателя, считая, что «вся эта история — большею частью вымысел» [Старчевский, 1849, с. 12], однако, уже М.П. Погодин, ссылаясь на признания И.И. Дмитриева и самого Карамзина, разглядел на этом рассказе «печать истины» [Погодин, 1866, ч. 1, с. 7].

повести «Рыцарь нашего времени» (1802–1803) под именем Леона (Мышкина в Швейцарии также называют *Léon* [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 62]). И здесь невозможно согласиться с Д.П. Ивинским, замечаящим, что в «Идиоте» «нет ничего, что в самом деле обязывало бы читателя помнить или вспоминать “Рыцаря нашего времени”, т.е. нет прямых указаний на повесть Карамзина и ничего, что не могло бы быть понято без обращения к этому источнику» [Ивинский, 2018, с. 165]. Что вообще может быть более «прямым указанием» для читателя, чем непосредственный совет одного героя другому обратиться к «Истории» Карамзина (внимание к личности и биографии которого еще не утихло в печати со времен торжеств по случаю столетия со дня его рождения), если сам Карамзин не просто рассказал свою «историю» именно в этой повести (где главного героя зовут точно так же, как протагониста романа Достоевского), но и напечатал ее в своем журнале «Вестник Европы»?²⁶

Первая глава карамзинской повести («Рождение моего героя») начинается со слов, рифмующихся с зачином «Идиота»: «Если спросите вы, кто он? То я... не скажу вам. “Имя не человек”, — говорили русские в старину²⁷. Но так живо, так живо опишу вам свойства, все качества моего приятеля — черты лица, рост, походку его — что вы засмеетесь и укажете на него пальцем...» [Карамзин, 1998–2009, т. 15, с. 55–56].

²⁶ Еще раз отметим, что в постъюбилейный период 1867–1868 годов, когда пишется и издается роман «Идиот», в русских журналах не прекращается поток публикаций о Карамзине. Только в «Русском архиве», одну из статей которого обсуждают князь Мышкин и генерал Иволгин, а до этого Иволгин спорил о ней с Лебедевым [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 412] (о роли этой статьи в романе «Идиот» см.: [Подосококорский, 2010]), в это время выходят следующие материалы: Письма Н.М. Карамзина к Е.Ф. Муравьевой (1867, № 3), «Отголосок Карамзинского юбилея в Париже» М.Н. Лонгинова (1867, № 3), «Старинная шутка к портрету Н.М. Карамзина» И.И. Дмитриева (1867, № 5–6), Письма к Великому князю Цесаревичу Константину Павловичу графа Аракчеева и Н.М. Карамзина, с заметкою Г.Н. Александрова (1868, № 2), 24 письма И.И. Дмитриева и 2 записки Карамзина к Д.И. Языкову, с примечаниями А.Ф. Бычкова (1868, № 7–8), Письма Н.М. Карамзина к В.А. Жуковскому, 1803–1818 (1868, № 11).

²⁷ В начале романа «Идиот» Лебедев различает «имя» и «лицо» человека: «<...> то есть я не об имени, <...> я об лице-с <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 8].

Рассказывая о «качествах» и раннем воспитании своего «приятеля» Леона, Карамзин иронически называет самого себя его «историком» [Карамзин, 1998–2009, т. 15, с. 57], настаивая при этом, что его рассказ — «не выдумка» [Карамзин, 1998–2009, т. 15, с. 66]. В характере Леона прослеживаются мечтательность, склонность к меланхолии, готовность самоотверженно спасти друзей, попавших в беду, — все это определяется его биографом как **«донкишотство воображения»** [Карамзин, 1998–2009, т. 15, с. 69]²⁸. Образ Карамзина как «рыцаря нашего времени» тем самым предстает как еще одна разновидность идеального, «положительно прекрасного человека», изображению которого, главным образом, и был посвящен роман «Идиот»²⁹. А именно в таком качестве автора «Истории государства Российского» многие хотели видеть во время празднования его столетия и позднее.

В письме к критику Н.Н. Страхову от 2 декабря 1870 года Достоевский признался: «К статье о Карамзине (Вашей) я пристрастен, ибо такова почти была и моя юность и я возрос на Карамзине» [Достоевский, 1972–1990, т. 29, с. 153]. Страхов в упомянутой статье «Вздых на гробе Карамзина. (Письмо в редакцию “Зари”）」, опубликованной под псевдонимом «Н. Косица», восторженно писал о Карамзине как об идеале **«прекрасного человека»**: «Карамзин, Карамзин! Какое чудесное имя, милостивый государь! Какою невыразимо-сладкою мелодиею звучит оно для ушей моих! Перед мысленным взором моим при этих звуках тотчас возникает образ столь светлый, столь чистый, столь привлекательный, что напрасно я бы пытался изобразить его красоту своею неискусною речью. Великий писатель, создатель русской истории, зачинатель нового периода нашей литературы, а главное — человек несравненный по мягкости и благородству души, друг царей, но верноподданный России — чего же еще нужно для самой чистой славы?

²⁸ О «донкишотстве» в романе «Идиот» существует большая литература. Из последних наиболее значимых исследований можно выделить содержательную статью Екатерины Корбеллы [Корбелла, 2024], а также написанный ею раздел в этой книге, где даны ссылки и на ряд предшествующих работ по этой теме.

²⁹ На вопрос о том, «почему в романе “Идиот” князь Мышкин, по замыслу автора олицетворяющий идеал Христа, “положительно прекрасного человека”, не только не смог спасти трагическую героиню, Настасью Филипповну, не только изменил Аглае, но и сам возвратился в состояние прежнего идиотизма в конце романа» отвечает в своей статье Т. Киносита [Киносита, 2001].

Можно быть полезнее Карамзина, но усерднее быть невозможно; можно превзойти его размером сил, но нельзя превзойти красотою подвига³⁰; можно быть более великим, но **нельзя быть более прекрасным человеком** и гражданином!» [Страхов, 1870, с. 207].

Соглашаясь с восторгом Страхова в отношении Карамзина, Достоевский, очевидно, сверял его чувства от чтения «Истории государства Российского» с собственными, уходящими корнями еще в детство и подспудно проявившимися в его недавнем романе «Идиот», который и в целом наполнен самыми разными отсылками к наследию Карамзина³¹. Так, генерал Иволгин цитирует карамзинскую эпитафию «Покойся милый прах, до радостного утра» (1792) при пересказе вымышленной истории Лебедева о якобы случившейся с ним трагедии в войну 1812 года, сочиненной им в качестве ответного анекдота на фантастическую историю генерала о его службе камер-пажом у Наполеона: «<...> но как же уверять в глаза, что французский шассёр навел на него пушку и отстрелил ему ногу, так, для забавы; что он ногу эту поднял и отнес домой, потом похоронил ее на Ваганьковском кладбище и говорит, что поставил над нею памятник с надписью с одной стороны: “Здесь погребена нога коллежского секретаря Лебедева”, а с другой: “Покойся, милый прах, до радостного утра”, и что, наконец, служит ежегодно по ней панихиду (что уже святотатство) и для этого ежегодно ездит в Москву. В доказательство же зовет в Москву, чтобы показать и могилу, и даже ту самую французскую пушку в Кремле, попавшую в плен; уверяет, что одиннадцатая от ворот, французский фальконет прежнего устройства» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 411]. В связи с этим важно еще раз заметить, что подобная пародийность нисколько не означает сниженного отношения самого Достоевского к

³⁰ Об «Истории» Карамзина как о «подвиге» писал еще А.С. Пушкин: «Повторяю, что “История государства Российского” есть не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека» [Пушкин, 1977–1979, т. 8, с. 50]. А позднее и критик В.Г. Белинский: «Карамзин открыл целому обществу русскому, что у него есть отечество, которое имеет историю, и что история его отечества должна быть для него интересна, и знание ее не только полезно, но и необходимо. Подвиг великий!» [Белинский, 1953–1959, т. 7, с. 598].

³¹ Содержательный аналитический обзор различных художественных произведений Карамзина в плане их возможных переключек с образами, сюжетом, идеями и языком романа «Идиот» содержится в статье Д.П. Ивинского [Ивинский, 2018].

Карамзину. Достаточно напомнить, что эта же эпитафия по решению братьев М.М. и Ф.М. Достоевских была в 1837 году высечена на могиле их матери, которую они очень любили (см.: [Подосокорский, 2009а, с. 53]).

Наконец нужно отдельно рассмотреть влияние общей концепции истории Карамзина на роман «Идиот». В предисловии к первому тому своего труда Карамзин выделяет три рода истории: «<...> *первая* — современная, например, Фукидидова, где очевидный свидетель говорит о происшествиях; *вторая*, как Тацитова, основывается на свежих словесных преданиях в близкое к описываемым действиям время; *третья* извлекается только из памятников, как наша до самого XVIII века» [Карамзин, 1998–2009, т. 1, с. 135]. В третьей главе первого тома историк также отмечает, что в древности в роли «живых книг опытности и благоразумия» выступали некие «старцы» [Карамзин, 1998–2009, т. 1, с. 182], через которых устная история отвечала на важные вопросы современности.

Герои «Идиота» интересуются самыми разными периодами российской и всемирной истории, но, наиболее часто, обсуждают современную для Карамзина, но ставшую периодом словесных преданий для них самих эпоху Великой французской революции и наполеоновских войн, о чем нам уже доводилось не раз писать (см.: [Подосокорский, 2009а], [Подосокорский, 2011], [Подосокорский, 2023а], [Подосокорский, 2023b] и др.). При этом генерал Иволгин в фантастическом рассказе о своей службе Наполеону в Москве 1812 года как бы соединяет воедино все три рода истории, по Карамзину: он представляет себя как живого «очевидца» тех событий, и при этом его история в реальности строится на многочисленных мемуарах действительных участников войны 1812 года (причем с обеих сторон) и исторических «памятниках», запечатлевших то время.

Магистральный для романа Достоевского спор героев о том, что именно следует считать *исторической правдой*, — голые рационалистические и юридические рассуждения и статистические подсчеты (в стиле казуистики Лебедева об антропофагии в средние века [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 312] и книги Шарраса о Ватерлоо, в которой князь Мышкин видит «дух партии» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 415]) или сентиментально-романтические истории легендарного характера о великих людях (Наполеоне и Талейране, императоре Генрихе IV и папе Григории VII, Остермане, мадам Дюбарри и проч.),

вызывающие у персонажей «Идиота» живой душевный отклик в виде слез, негодования, восторга, желания разделить их участь, помолиться за них Богу и проч., разрешается в пользу точки зрения Карамзина. Последний как раз указывал на то, что историю невозможно постигать без глубокой личной вовлеченности не только ума, но и души в целом: «Историк [Юм], коего мы назвали бы совершеннейшим из новых, если бы он не излишне *чуждался* Англии, не излишне хвалился беспристрастием, и тем не охладил своего изящного творения! В Фукидиде видим всегда афинского грека, в Ливии всегда римлянина, и пленяемся ими, и верим им. Чувство: *мы, наше*, оживляет повествование — и как грубое пристрастие, следствие ума слабого или души слабой, несносно в историке, так любовь к отечеству даст его кисти жар, силу, прелесть. Где нет любви, нет и души» [Карамзин, 1998–2009, т. 1, с. 136].

Последняя фраза Карамзина является ключевой и для понимания истории в романе «Идиот», и для христианской антропологии Достоевского в целом.

Литература

Архипова, 1983 — *Архипова А.В.* Достоевский и Карамзин // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1983. Т. 5. С. 101–112.

Архипова, 1997 — *Архипова А.В.* «Александровская эпоха» в интерпретации Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1997. Т. 14. С. 77–87.

Белинский, 1953–1959 — *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959.

Белов, 2015 — *Белов С.В.* Достоевский и Карамзин // *Белов С.В.* Неподвижно лишь солнце любви. Избранные статьи о жизни и творчестве Федора Михайловича Достоевского. СПб.: ИД «Галина скрипит», 2015. С. 220–237.

Библиотека Достоевского, 2005 — Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание / отв. ред. Н.Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005. 338 с.

Владиславлев, 1862 — *Владиславлев М.И.* Карамзин. Неизданные сочинения и переписка Николая Михайловича Карамзина. Часть I. СПб., 1862 // *Время*. 1862. Август. Вторая пагинация. С. 1–34.

Григорович, 1928 — *Григорович Д.В.* Литературные воспоминания: с прил. полного текста воспоминаний П.М. Ковалевского / введ. статья, ред. и прим. В.Л. Комаровича. Л.: Academia, 1928. XXXII, 515 с.

Григорьев, 1980 — *Григорьев А.* Воспоминания / изд. подгот. Б.Ф. Егоров. Л.: Наука, 1980. 439 с.

Грот, 1901 — *Грот Я.К. Труды* / изд. под ред. проф. К.Я. Грота. СПб.: Тип. Министерства Путей Сообщения (т-ва И.Н. Кушнерев и К°), 1901. Т. 3. 329 с.

Дмитриев, 1866 — *Дмитриев И.И. Взгляд на мою жизнь. Записки действительного тайного советника Ивана Ивановича Дмитриева* / предисл. М. Дмитриева; общ. прим. сост. М.Н. Лонгиновым. М.: Тип. В. Гутье, 1866. 315 с.

Достоевская, 2017 — *Достоевская Л.Ф. Мой отец Федор Достоевский* / вступ. статья, общ. ред., примеч. Б.Н. Тихомирова; пер. с фр. Н.Д. Шаховской. М.: БОСЛЕН, 2017. 512 с.

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

Достоевский, 1992 — *Достоевский А.М.* Воспоминания / вступит. статья, подгот. текста и примеч. С.В. Белова. СПб.: Андреев и сыновья, 1992. 395 с.

Достоевский, 2013– — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб.: Наука, 2013– (изд. продолжается).

Дубровский, 2020 — *Дубровский А.М. С.М. Соловьёв о Н.М. Карамзине* // Новые исторические перспективы: от Балтики до Тихого океана. 2020. № 3 (20). С. 15–39.

Живописный Карамзин, 1836–1844 — *Живописный Карамзин, или Русская история в картинах, издаваемая Андреем Превю: в 3 ч.* СПб.: В тип. Х. Гинце и Э. Праца, 1836–1844.

Жуковский, 1999 — *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Языки славянской культуры, 1999– (изд. продолжается).

Ивинский, 2018 — *Ивинский Д.П.* Роман Достоевского «Идиот» и альманах Карамзина «Аглая» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 3. С. 161–184.

Карамзин, 1998–2009 — *Карамзин Н.М.* Полн. собр. соч.: в 18 т. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 1998–2009.

Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

Киносита, 2001 — *Киносита Т.* «Возвышенная печаль судьбы» «Рыцаря бедного» — князя Мышкина // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сборник работ отечественных и зарубежных ученых / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 390–404.

Козлов, 1989 — *Козлов В.П.* «История государства Российского» Н.М. Карамзина в оценках современников. М.: Наука, 1989. 224 с.

Корбелла, 2023 — *Корбелла К.* Концепт «книга» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 30–54. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-30-54>

Корбелла, 2024 — *Корбелла К.* «Дон Кихот» М. де Сервантеса в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 2 (26). С. 29–52. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-29-52>

Летопись, 1999 — Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского: в 3 т. / ред.: Н.Ф. Буданова, Г.М. Фридлендер. СПб.: Академический проект, 1999.

Лотман, 1997 — *Лотман Ю.М.* Карамзин. СПб.: Искусство—СПб, 1997. 832 с.

Лузянина, 1981 — *Лузянина Л.Н.* Проблемы историзма в творчестве Карамзина — автора «Истории государства Российского» // XVIII век. 1981. Т. 13. С. 156–166.

Майков, 1867 — *Майков А.Н.* Карамзин (неоконченное стихотворение) // Русский вестник. 1867. Февраль. Т. 67. С. 501–504.

Миллер, 1937–1941 — *Миллер Г.Ф.* История Сибири: в 2 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1941.

Муравьев, 2014 — *Муравьев В.Б.* Карамзин. М.: Молодая гвардия, 2014. 479 с.

Погодин, 1866 — *Погодин М.П.* Николай Михайлович Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников: материалы для биографии с примечаниями и объяснениями М. Погодина: в 2 ч. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1866.

Подосокорский, 2009a — *Подосокорский Н.Н.* Наполеоновская тема в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»: дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2009. 177 с.

Подосокорский, 2009b — *Подосокорский Н.Н.* Наполеоновский миф в романе «Идиот»: биография генерала Иволгина // Русская литература, 2009. № 1. С. 145–153.

Подосокорский, 2010 — *Подосокорский Н.Н.* Об источниках рассказа генерала Иволгина о Наполеоне // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2010. Т. 19. С. 182–191.

Подосокорский, 2011 — *Подосокорский Н.Н.* 1812 год и наполеоновский миф в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Вопросы литературы. 2011. № 6. С. 39–71.

Подосокорский, 2023a — *Подосокорский Н.Н.* «История» Ф.К. Шлоссера в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Текст. Книга. Книгоиздание. 2023. № 33. С. 65–77. doi: 10.17223/23062061/33/4

Подосокорский, 2023b — *Подосокорский Н.Н.* Книга Ж.Б.А. Шарраса о Ватерлооской кампании в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Литературный факт. 2023. № 4 (30). С. 128–147. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-128-147>

Пушкин, 1977–1979 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.

Пыпин, 1906 — *Пыпин А.Н.* Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов: исторические очерки. 3-е изд. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1906. 519 с.

Рубинштейн, 2008 — *Рубинштейн Н.Л.* Русская историография / под ред. А.Ю. Дворниченко, Ю.В. Кривошеева, М.В. Мандрик. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. 938 с.

Савельева, 2007 — *Савельева И.М., Полетаев А.В.* Теория исторического знания: Учебное пособие. СПб.: Алетейя. Историческая книга, 2007. 523 с.

Сапченко, 2018 — *Сапченко Л.А.* Карамзинские юбилеи в истории и культуре России // Карамзин-писатель: коллективная монография / под ред. Н.Д. Кочетковой, А.Ю. Веселовой, Р. Бодэна. СПб.: Пушкинский Дом, 2018. С. 308–328.

Свердлов, 2018 — *Свердлов М.Б.* История России в трудах Н.М. Карамзина. СПб.: Нестор-История, 2018. 368 с.

Семенов-Тянь-Шанский, 2019 — *Семенов-Тянь-Шанский П.П.* Мемуары: в 5 т. М.: Кучково поле, 2019. Т. 1. Детство и юность. 1827–1855 / вступ. статья и комментарий. А.А. Богданова и М.А. Семенова-Тянь-Шанского. 560 с.

Соловьев, 1988–2000 — *Соловьев С.М.* Сочинения: в 18 (23) кн. М.: Мысль, 1988–2000.

Старчевский, 1849 — *Старчевский А.В.* Николай Михайлович Карамзин. СПб.: Тип. Карла Крайя, 1849. XIII, 280 с.

Страхов, 1870 — *Страхов Н.Н.* Вздых на гробе Карамзина. (Письмо в редакцию «Зари») // Заря. 1870. № 10. С. 207–232.

Толстой, 2017–2018 — *Толстой А.К.* Полн. собр. соч. и писем: в 5 т. М.: Редакционно-издательский центр «Классика», 2017–2018.

Торжество юбилея, 1866 — Торжество юбилея Н.М. Карамзина в С.-Петербурге // Вестник Европы. Журнал историко-политических наук. 1866. Декабрь. Т. IV. Первая пагинация. С. LVII–LXII.

Туниманов, 1980 — *Туниманов В.А.* Отголоски девятого тома «Истории государства Российского» в творчестве Ф.М. Достоевского // *Slavia*. 1980. № 4. С. 350–360.

Тусичишный, 2013 — *Тусичишный А.* Диалог с Н.М. Карамзиным в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2013. № 30. Ч. I. С. 178–188.

Тютчев, 2002–2005 — *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. соч. Письма: в 6 т. М.: Классика, 2002–2005.

Федоров, 1986 — *Федоров Г.А.* «Се человек» Яна Мостарта // Этюды о картинах: Сб. статей / под общ. ред. И.Е. Даниловой. М.: Искусство, 1986. С. 55–85.

Федоров, 2004 — *Федоров Г.А.* Московский мир Достоевского. Из истории русской художественной культуры XX века / предисл. С.Г. Бочарова, В.Н. Топорова. М.: Языки славянской культуры, 2004. 464 с.

Чернышева, 2022 — *Чернышева М.А.* Формирование популярной исторической культуры в России. Иллюстрации на сюжеты из отечественной истории в изданиях середины XIX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2022. Т. 12. С. 351–364.

Чернышевский, 1939–1953 — *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: в 16 т. М.: Худож. лит., 1939–1953.

Шмидт, 2009а — *Шмидт С.О.* Н.М. Карамзин и его «История государства Российского» // *Шмидт С.О.* Памятники письменности в культуре познания истории России: в 2 т. М.: Языки славянских культур, 2009. Т. 2. Кн. 1: От Карамзина до «арбатства» Окуджавы. С. 304–344.

Шмидт, 2009б — *Шмидт С.О.* «История государства Российского» в культуре дореволюционной России // *Шмидт С.О.* Памятники письменности в культуре познания истории России: в 2 т. М.: Языки славянских культур, 2009. Т. 2. Кн. 1: От Карамзина до «арбатства» Окуджавы. С. 364–390.

Щебальский, 1866 — *Щебальский П.К.* Николай Михайлович Карамзин // Русский вестник. 1866. Ноябрь. Т. 66. С. 191–261.

**«Ты бы образил себя хоть бы чем,
хоть бы “Русскую историю” Соловьева прочел»:
«Учебная книга русской истории» С.М. Соловьева**

В этом разделе впервые в достоевистике рассматривается проблема влияния исторических трудов выдающегося русского ученого, профессора Императорского Московского университета С.М. Соловьева (1820–1879) на творчество Ф.М. Достоевского. Известно, что Достоевский внимательно читал, многократно упоминал и имел эти труды в своей домашней библиотеке. На материале романа «Идиот» исследуется присутствие «Русской истории» Соловьева в художественном мире Достоевского как книги в книге. «История» Соловьева выполняет для Рогожина функцию Священного Писания, ибо он читает ее по совету Настасьи Филипповны с целью «образить» себя. Миссия по трансформации собственной личности путем чтения исторической литературы оказывается для Рогожина непосильной и провальной, ибо чувства ревности, обиды и мести берут в нем верх над идеалами жертвенного служения, братского отношения и благочестия. В статье доказывается, что на самом деле Рогожин читает не «Историю России с древнейших времен», как полагали комментаторы первого и второго изданий академического Полного собрания сочинений Достоевского, но однотомную «Учебную книгу русской истории» того же автора, впервые опубликованную в 1859–1860 годах и к моменту выхода «Идиота» выдержавшую семь изданий. Анализируется, какие именно места из этой книги могут быть особенно актуальными для Рогожина в свете общего сюжета романа и его сложных взаимоотношений с князем Мышкиным и Настасьей Филипповной.

Если в первой части романа «Идиот» (1868–1869) князь Мышкин в разговоре с Лебедевым сталкивается с упоминанием «Истории» Карамзина, в которой ему предлагается отыскать его «историческое» имя [Подосокорский, 2024a], то во второй части, оказавшись в «большом, мрачном» доме Парфена Рогожина, он уже видит воочию раскрытую на определенных страницах «Историю» Соловьева. Удивительно, что прежде достоевистами не только специально не исследовались роль и

образ этой книги в «Идиоте», но и по сей день, насколько нам известно, не существует ни одной научной работы, всецело посвященной влиянию исторических трудов С.М. Соловьева на творчество Ф.М. Достоевского, в отличие от многочисленных исследований, в которых рассматриваются отношения и взаимное влияние философа Владимира Соловьева (сына историка) и писателя. Данная статья призвана отчасти восполнить этот пробел.

По всей видимости, Достоевский внимательно читал исторические сочинения Соловьева в период работы над «Идиотом». По свидетельству Н.Н. Страхова, писатель, уезжая в 1867 году за границу, в числе немногих книг («Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле» инока Парфения (Агеева), сочинения В.Г. Белинского и др.), взял с собой и вышедшие к тому времени тома «Истории России с древнейших времен» Соловьева [Биография, 1883, отд. 1, с. 298]. Уже находясь за границей, Достоевский упоминает имя этого историка в переписке 1867 года с С.Д. Яновским [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 353]. В письме же к А.Н. Майкову от 27 октября 1869 года писатель сетует, что в русских школах и гимназиях «ни Карамзина, ни Соловьева <...> целиком не читают» [Достоевский, 1972–1990, т. 29, с. 74], хотя, по его убеждению (многократно высказываемому и в других письмах, и в личных разговорах¹ с разными людьми), чтение сочинений этих выдающихся русских историков может иметь большое воспитательное значение, особенно, для молодых людей.

Профессор Императорского Московского университета Сергей Михайлович Соловьев (1820–1879) — единственный на момент выхода «Идиота» живой историк из всех напрямую упомянутых в романе авторов исторических книг (Карамзин, Шлоссер, Шаррас), причем

¹ К примеру, писательница В.В. Тимофеева (О. Починковская; 1850–1931), работавшая в 1873 году корректором в типографии, где печатался еженедельник «Гражданин», вспоминает, как Достоевский советовал ей тогда стать историком («Будьте историком! <...> Ни одной еще женщины не было. Сколько славы!») и призывал читать, в том числе, исторические труды С.М. Соловьева: «Он хотел теперь знать, что я читаю, с кем выдаюсь, какого держусь „направления“».

— Что это вы все носитесь с “либералами”? — с иронией указывал он на книжку “Отечественных записок”, только что взятую мной по дороге из библиотеки. — Читайте лучше Погодина, Карамзина, Соловьева...» [Тимофеева, 1990, с. 150–151].

его тогдашняя известность как ученого была неотделима от его славы как преподавателя, много делающего для развития образования среди соотечественников². В своей педагогической деятельности Соловьев «выступал продолжателем традиций либеральной профессуры Московского университета (Д.Л. Крюков, Т.Н. Грановский, П.Н. Кудрявцев и др.), перенеся их на предмет отечественной истории» [Шаханов, 2002, с. 97]. Кроме того, он вообще был первым преподавателем, читавшим в российских университетах полный курс отечественной истории [Шаханов, 2002, с. 100], давая своим студентам уникальную возможность воспринять всю историю России (от древнейших времен и вплоть до первой половины XIX века) в ее неразрывном единстве, а не только с углублением в отдельные периоды. На лекциях Соловьева его «генеральным приемом, облегчающим понимание слушателями сути исторических явлений и процессов, была аналогия» [Кучурин, 2020, с. 118]. По словам А.М. Дубровского, историк «стремился во всех случаях показать типичные, закономерные черты, этапы развития, *повторяющиеся ситуации* в истории России и стран Западной Европы. Аналоги историческим законам и ситуациям он усматривал и в жизни отдельного человека (тогда он сравнивал общество с поведением личности) и в природе» [Дубровский, 2020, с. 23]. Проводимые им яркие параллели между разными событиями и личностями очень запоминались и нравились его студентам.

В.О. Ключевский, учившийся на историко-филологическом факультете Московского университета в первой половине 1860-х годов, так вспоминал о своем учителе: «<...> Соловьев был историк-моралист: он видел в явлениях людской жизни руку исторической Немезиды, или, приближаясь к языку древнерусского летописца, знамение правды Божией. Я не вижу в этом научного греха: эта моралистика у Соловьева была та же прагматика, только обращенная к сознанию своею нравственною стороною, та же научная связь причин и

² Постоянным читателям «Русского вестника», в котором печатался роман «Идиот», С.М. Соловьев был хорошо известен и как постоянный автор (в 1856–1865 годах) этого издания. В «Русском вестнике» были опубликованы такие работы историка, как «Европа в конце XVIII века» (1862, т. 38, № 4; т. 39, №№ 5, 6; т. 42, № 11. 1863, т. 43, № 2; т. 44, № 3), «Заметка по поводу статьи г. Мельникова “Ставроградские архиереи”» (1863, т. 45, № 6), «Венский конгресс» (1865, т. 55, № 2) и др.

следствий, только приложенная к явлениям добра и зла, помышления и воздействия. Соловьев был историк-моралист в том простом смысле, что не исключал из сферы своих наблюдений мотивов и явлений нравственной жизни. Кто из слушателей Соловьева не запомнил на всю жизнь этих нравственных комментариев, что “общество” может существовать только при условии жертвы, когда члены его сознают обязанность жертвовать частным интересом интересу общему, что уже первоначальное, естественное общество человеческое, семейство, основано на жертве, ибо отец и мать перестают жить для самих себя <...>» [Ключевский, 1987–1990, т. 7, с. 327].

В этом качестве автор «Истории России с древнейших времен» был близок Карамзину, также усматривающему в истории действие Провидения, однако, в трудах Соловьева роль Бога в истории была гораздо более закамouflирована, так что его религиозное чувство, действительно, можно было со стороны объяснить не только «моралистикой», но и «прагматикой».

В «Идиоте» появление «Истории» Соловьева никак нельзя считать случайным и проходным, поскольку книга упоминается в тексте неоднократно, причем в связи с главными героями (Мышкиным, Настасьей Филипповной, Рогожиным), и в чрезвычайно сложном для понимания контексте. Вот первое описание этой книги в комнате Рогожина, данное как бы от лица князя Мышкина:

«— Мрак-то какой. Мрачно ты сидишь, — сказал князь, оглядывая кабинет.

Это была большая комната, высокая, темноватая, заставленная всякою мебелью — большею частью большими деловыми столами, бюро, шкафами, в которых хранились деловые книги и какие-то бумаги. Красный широкий сафьянный диван, очевидно, служил Рогожину постелью. Князь заметил на столе, за который усадил его Рогожин, две-три книги; одна из них, “История” Соловьева, была развернута и заложена отметкой. По стенам висело в тусклых золоченых рамах несколько масляных картин, темных, закоптелых и на которых очень трудно было что-нибудь разобрать» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 172].

Рассказывая в дальнейшем князю о своей жизни и взаимоотношениях с Настасьей Филипповной за последние три месяца, хозяин дома внезапно указывает ему и на ту самую (уже *замеченную* ранее гостем) *развернутую* книгу Соловьева, *поясняя*, почему и зачем он ее читает посреди этого «мрака» и, вместе с тем, *уточняя ее название*:

Вот эту книгу у меня увидала: «Что это ты, “Русскую историю” стал читать? (А она мне и сама как-то раз в Москве говорила: “Ты бы образил себя хоть бы чем, хоть бы «Русскую историю» Соловьева прочел, ничего-то ведь ты не знаешь”). Это ты хорошо, сказала, так и делай, читай. Я тебе реестрик сама напишу, какие тебе книги перво-наперво надо прочесть; хочешь иль нет?» И никогда-то, никогда прежде она со мной так не говорила, так что даже удивила меня; **в первый раз как живой человек вздохнул** [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 178–179].

Рассказ Рогожина — дополнительное свидетельство широкой образованности Настасьи Филипповны, круг чтения которой, очевидно, вышел далеко за рамки освоения «изящной девичьей библиотеки» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 36], подобранной для нее в определенных целях ее растлителем Тоцким. В отличие от Тоцкого, сама Настасья Филипповна использует подбор книг для чтения вовсе не для сведения интересующего ее человека к определенной для него извне узкой и ограниченной функции в их отношениях, но, наоборот, ее «реестрик» призван раскрыть его истинный потенциал, проявить его подлинную сущность, оживить его душу.

Исключительно важно употребленное Настасьей Филипповной в отношении Рогожина слово «образить», которое имело и для автора «Идиота» особый смысл еще со времен каторги. В январском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год Достоевский откликнулся на празднование десятилетия Российского Общества покровительства животным, заметив: «И действительно, не одни же ведь собачки и лошадки так дороги “Обществу”, а и человек, русский человек, которого надо **образить и очеловечить**, чему Общество покровительства животным, без сомнения, может способствовать. Научившись жалеть скотину, **мужик станет жалеть и жену свою**. А потому, хоть я и очень люблю животных, но я слишком рад, что высокоуважаемому “Обществу” дороги не столько скоты, сколько люди, огрубевшие, негуманные, полуварвары, ждущие света! Всякое просветительное средство дорого, и желательно лишь, чтобы идея Общества стала и в самом деле одним из просветительных средств» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 26]. В авторском примечании он дополнительно пояснил: «Образить — слово народное, дать образ, восстановить в человеке образ человеческий. Долго пьянствующему говорят, укоряя: “Ты хошь бы образил себя”. Слышал от каторжных» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 26].

Таким образом, Настасья Филипповна пытается именно посредством чтения *исторической литературы* облагородить нрав влюбленного в нее Рогожина, который, по его собственному признанию, «никому никогда не обучался» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 9] и который, как мы знаем, периодически заглушает свои проблемы и неудовлетворенные желания пьянством [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 13, 116], а в порыве злобы способен грязно обругать свою возлюбленную и даже избить ее «до синяков» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 175]. Собственно то разрушительное чувство, которое Рогожин испытывает к Настасье Филипповне, прозорливый князь Мышкин почти буквально описывает как «пьяную любовь»: «Он пьян, — сказал князь. — Он вас очень любит» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 141].

Чтение «Русской истории» Соловьева должно было, по мысли Настасьи Филипповны, трансформировать захватническую страсть Рогожина к ней в понимающую и принимающую любовь наподобие той, которую к ней испытывает князь Мышкин. Последний в это же посещение Рогожина, в котором заходит их разговор о Соловьеве, объясняет ему специфику своего чувства к Настасье Филипповне: «Я ведь тебе уж и прежде растолковал, что я ее “не любовью люблю, а жалостью”. Я думаю, что я это точно определяю. Ты говорил тогда, что эти слова мои понял; правда ли? понял ли? Вон как ты ненавистно смотришь!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 173]. На что Рогожин отвечает, подчеркивая принципиальное отличие своего чувства, исполненного необузданной страсти и жгучей ревности, от чувства князя: «Мы вот и любим тоже порозну, во всем то есть разница, — продолжал он тихо и помолчав. — Ты вот жалостью, говоришь, ее любишь. Никакой такой во мне нет к ней жалости. Да и ненавидит она меня пуще всего. Она мне теперь во сне снится каждую ночь: всё, что она с другим надомной смеется» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 174].

Под конец этого странного разговора у стола (аналога «престола»), на котором лежит раскрытая посреди окружающего мрака книга Соловьева, князь Мышкин несколько раз машинально берет в свои руки лежащий подле нее садовый нож, а Рогожин, в свою очередь, несколько раз вырывает его из рук гостя. Это их «противоборство» завершается решительным жестом хозяина: «Видя, что князь обращает особенное внимание на то, что у него два раза вырывают из рук этот нож, Рогожин с злобною досадой схватил его, заложил в книгу и швырнул книгу на другой стол» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 180].

Читатель, который способен проследить лишь за самой внешней стороной истории с этим ножом, с изумлением мог бы обнаружить, что спустя некоторое время он как будто окажется извлечен Рогожиным из книги Соловьева для убийства уже не просто своего соперника, но названного крестового брата, а после отведенной князем в самую последнюю минуту перед своим припадком руки убийцы — снова *зачем-то* будет возвращен в ту же самую (!) книгу. Однако Т.А. Касаткина в своем недавнем исследовании *ключевой метафизической сцены* «Идиота» (см. соответствующий раздел в этой книге) убедительно показывает, что в этом насквозь мистическом и апокалиптическом романе история с ножом Рогожина разворачивается совсем иначе:

Рогожинский волевой импульс начинает быть все более бессознательно-эмоционально доступным князю во время его похода к дому Настасьи Филипповны, что описывается как «привязавшийся к князю демон», уверяющий его в намерении Рогожина совершить убийство, признанию и осознанию чего на уровне радио князь всячески сопротивляется. Одновременно — и в прямой связи с процессом возрастания проницаемости границ — все более приближается момент выхода князя за пределы времени в продолжающееся мгновение, предшествующее эпилептическому припадку. Мгновение, в которое князь оказывается вошедшим в истинную природу человека, в неразделенное единство человечества (и более того — в неразделенное единство универсума) — и способным перехватить управление у другого (заблудившегося) личностного центра, устремившегося во мрак. В последнюю минуту перед ударом князь силой поворачивает Парфена «ближе к свету», потому что «яснее хотел видеть лицо». И в момент крика «Парфен, не верю» [13, т. 8, с. 195] необычайный внутренний свет озаряет душу князя — и он не только отклоняет своей волей уже падающий на него нож — но этот нож внезапно оказывается и не вынимавшимся из книги, в которую заложил его Рогожин, вырвав из руки князя, уже вплоть до того момента, как к Рогожину придет убежавшая изпод венца Настасья Филипповна: «Я про нож этот только вот что могу тебе сказать, Лев Николаевич, — прибавил он, помолчав, — я его из запертого ящика ноне утром достал, потому что все дело было утром, в четвертом часу. Он у меня все в книге заложен лежал...» [13, т. 8, с. 505]. Так выход за пределы времени позволяет не только прекратить убий-

ственное и самоубийственное движение другого человека, но и сделать его вовсе не бывшим [Касаткина, 2024, с. 233–234]³.

Комментаторы первого и второго изданий академического Полного собрания сочинений Достоевского полагают, что в романе «Идиот» под упомянутой «Историей» Соловьева имеется в виду главное сочинение историка, а именно его многотомная «История России с древнейших времен», издаваемая с 1851 года и до конца жизни автора (к 1868 году, когда начал публиковаться роман «Идиот», успели выйти первые семнадцать из двадцати девяти ее томов), поскольку этот труд имелся в домашней библиотеке писателя⁴ и неоднократно упоминался им в письмах к разным людям [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 440], [Достоевский, 2013–, т. 9, с. 507, 763]. Этот аргумент и сам по себе не является сверхнадежным доказательством, поскольку полный состав домашней библиотеки Достоевского до 1867 года нам неизвестен, да и наличие какой-либо книги в доме писателя вовсе не означает, что он не читал иных трудов того же автора. Нельзя утверждать и то, что в своих художественных произведениях Достоевский упоминал только те книги, которые хранил у себя дома. Однако приведенный в ПСС комментарий имеет еще три дополнительных изъяна.

Во-первых, странно предполагать, что Рогожину, «совсем необразованному человеку» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 178], не имеющему навыков самостоятельного чтения серьезной, научной литературы, Настасья Филипповна вдруг посоветовала прочесть сразу семнадцать вышедших на тот момент томов «Истории России с древнейших

³ Заметим, что подобного рода соединение разных реальностей с взаимоисключающим содержанием в романе испытывает на себе и другой герой — Ипполит Терентьев, причем так же в связи с Рогожиным. В своем «необходимом объяснении», зачитанном им на даче Лебедева, он рассказывает о странном и невозможном посещении его ночью Рогожиным, прибавляя: «Когда я отворил <...> дверь, мне тотчас представилась мысль: как же мог он войти, когда дверь была заперта? Я справился и убедился, что настоящему Рогожину невозможно было войти, потому что все наши двери на ночь запираются на замок» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 341].

⁴ Помимо «Истории России с древнейших времен» в библиотеке Достоевского хранились и другие исторические труды С.М. Соловьева, а также материалы, посвященные историку [Библиотека Достоевского, 2005, с. 120, 144, 252, 277–278].

времен», которые, как отмечал сам Достоевский в процитированном ранее письме, целиком не читали даже в гимназиях. Во-вторых, при описании книг, лежащих на столе в доме Рогожина, подчеркивается, что только одна из них была «Историей» Соловьева, тогда как при чтении героем именно соловьевского многотомника логичнее было бы представить, что на его столе должны были лежать несколько томов *одного и того же* труда. И, наконец, в-третьих, комментаторы ПСС совершенно проигнорировали то обстоятельство, что Рогожин, ссылаясь на Настасью Филипповну, называет читаемую им книгу «Русской историей», а вовсе не «Историей России». Мы же всегда должны исходить из базового доверия к тексту, считая одним из основополагающих принципов чтения художественного произведения следующий: **герои Достоевского ошибаются только тогда и в том случае, когда мы способны это доказать наверняка**⁵.

Конечно, и главный труд Соловьева был посвящен *русской истории*, и именно о «ходе русской истории» [Соловьев, 1988–2000, т. 1, 55] историк пишет в предисловии к первому тому своего *magnum opus*, однако в «Идиоте» речь идет не просто о содержании читаемой книги, но о ее конкретном названии. И здесь, как нам представляется, гораздо уместнее предположить, что никакой неточности в именовании книги со стороны Настасьи Филипповны или Рогожина нет, но что герой на самом деле читает не многотомную «Историю России с древнейших времен», рассчитанную, главным образом на аудиторию из специалистов-историков, а одну-единственную книгу того же автора, написанную им в качестве образовательного пособия для гораздо менее квалифицированного читателя. Речь идет об «Учебной книге русской истории» (1859–1860) Соловьева, которая содержит краткий обзор всей русской истории от ее истоков до современности (40-х годов XIX века). К 1868 году она выдержала целый ряд изданий: ее 4-е издание вышло в 1863 году, 5-е — в 1865 году, 6-е — в 1866 году, 7-е — в 1867-м [Соловьев, 1984, с. 46–48]. В 1863 году Министерство на-

⁵ Нам уже не раз доводилось писать о такого рода «ошибках» героев Достоевского, которые при внимательном чтении и знании исторического контекста никак нельзя счесть обычными фактическими ошибками. См. например, наш комментарий к словам лакея Павла Смердякова, называющего Наполеона I «отцом» Наполеона III, которые долгое время считались простой неточностью с его стороны [Подосокорский, 2024b, с. 174–175].

родного просвещения рекомендовало «Учебную книгу русской истории» Соловьева «как руководство для преподавания русской истории» в старших классах гимназий. Это руководство также оказало «замечное влияние на учебную литературу 1860-х годов (в частности, на пособие Д.И. Иловайского 1861 года), нашла приверженцев в школьных кружках самообразования» [Шаханов, 2002, с. 128–129].

Итак, что именно мог прочесть Рогожин из «Учебной книги русской истории» в свете сюжета романа «Идиот»? Прежде всего, его мог заинтересовать второй параграф 13-й главы, названный «Значение князя». В нем сообщается, что «название князя на Руси принадлежало только членам Рюрикова потомства и не отнималось ни у кого из них ни в каком случае», что «князь был призван для того, чтобы княжить и владеть, по словам летописи; он заботился об утверждении порядка в земле, о деле военном, о законах. Князь обыкновенно был главным вождем во время войны⁶ и **верховным судьей во время мира**, он наказывал преступников, его двор был местом суда, его слуги были исполнителями судебных приговоров» [Соловьев, 1988–2000, т. 18, с. 179]. Роль князя Мышкина как «верховного судьи» в романе в полной мере осуществляется уже на дне рождения Настасьи Филипповны, когда он в ответ на соответствующий запрос именинницы решает одним своим словом ее дальнейшую судьбу. Но и его первое появление в доме Епанчиных сопровождается как будто случайным разговором с камердинером о справедливости суда в современной России и Европе [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 19].

Также «Учебная книга русской истории» сообщает читателю, что, если он хочет посредством чтения «образить» себя, то он стоит на верном пути, уже проторенном его предками, ибо в Древней Руси «человек благочестивый, который хотел быть крепок в вере, хотел побольше знать о божественном, должен был читать, приобретать книги для собственной духовной пользы и пользы других» [Соловьев, 1988–2000, т. 18, с. 183]. Однако главными «книгами», через соприкосновение с которыми преображался человек на Руси, оставались живые люди,

⁶ Военная ипостась князя, связанная с его наполеонизмом, вытеснена в романе в чтение и обсуждение Мышкиным различных сочинений о наполеоновских войнах вроде книги Шарраса о Ватерлоо [Подосокорский, 2023] и в сновидения героя, в которых он, по его собственному признанию, «все австрийцев разбивает» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 354].

достижение просветления не на словах, а в самом образе своей жизни. Вот как об этом пишет Соловьев: «Для упрочения христианства нужно было, чтоб оно распространялось не словом только, но самым делом, чтобы новые русские христиане увидели в лучших людях действие христианства и в этом действии признали превосходство новой религии над старою» [Соловьев, 1988–2000, т. 18, с. 182].

Рогожин мог узнать из рекомендованной ему Настасьей Филипповой книги, с одной стороны, о многочисленных примерах того, как родные братья обманывали и убивали друг друга ради утверждения своих власти и старшинства, а, с другой стороны, о феномене *Львовского братства*, основанного в 1586 году львовскими мещанами, строителями церкви Успения Богородицы. По уставу этой организации, братья должны были наблюдать за благочестием друг друга, помогать друг другу деньгами, совместно читать священные книги и скромно друг с другом разговаривать [Соловьев, 1988–2000, т. 18, с. 326]. В «Идиоте» своего рода «братство» между Мышкиным и Рогожиным состоялось еще в Москве, задолго до их обмена крестами в доме последнего. Только вместо Священного Писания они совместно читали Пушкина, о чем публично рассказывает князь: «Я не имею права выражать мою мысль, я это давно говорил; я только в Москве, с Рогожиным, говорил откровенно... Мы с ним Пушкина читали, всего прочли; он ничего не знал, даже имени Пушкина...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 457–458]. А вот как об этом же их времяпрепровождении рассказывает своей блаженной матери Рогожин: «Матушка, — сказал Рогожин, поцеловав у нее руку, — вот мой большой друг, князь Лев Николаевич Мышкин; мы с ним крестами поменялись; **он мне за родного брата в Москве одно время был**, много для меня сделал» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 185].

Иными словами, Рогожин мог усвоить из такого чтения диаметрально противоположные способы обращения со своим *братом*, так что окончательный выбор его отношения к названному брату Мышкину все равно сохранялся за ним. Но в связи с явно символической сценой появления «Русской истории» Соловьева в его доме, закономерно возникает вопрос: в каком именно месте была им развернута эта книга и заложена специальной «отметкой», позднее и вовсе замененной ножом, которым в итоге им же была убита его возлюбленная, посоветовавшая ему прочесть эту книгу? Рискнем предположить, что Рогожин остановился на 40-й главе «Внутренняя деятельность Петра

Великого», на том самом месте, где говорится о религиозном брожении в русском обществе, столкнувшемся с резкими нововведениями царя, увлеченного всем иноземным, и об одном из лидеров религиозного сопротивления, названного еретическим и жестоко подавленным — Настасье Зиме [Соловьев, 1988–2000, т. 18, с. 398]. Напомним, что описание первого появления в романе «Идиот» «Русской истории» Соловьева обрамляет разговор Мышкина и Рогожина о различных религиозных меньшинствах — сперва о скопцах, а потом и о староверах, то есть развернутая книга с самого начала оказывается помещенной в соответствующий контекст.

В 16-м томе «Истории России с древнейших времен» Соловьева, вышедшем в 1866 году, то есть незадолго до отъезда Достоевского за границу, история Настасьи Зимы приводится с дополнительными подробностями: этой ученой женщине, которая «купила на Печатном дворе книги и читала их себе и другим людям», в частности ставилось в вину, что вместо того, чтобы посещать официальную церковь, она читает дома Евангелие, толкуя его и научая также других тому, что Богу надо поклоняться не посредством формальных обрядов и жестов, но «духом и истиною». Молитву же Иисусову «говорит она так: “Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешную!” — а не читает молитвы: “Господи Иисусе Христе, Боже наш!”» [Соловьев, 1988–2000, т. 8, с. 543–544]. Иначе говоря, Настасья Зима пострадала за свою излишнюю ученость, побуждавшую ее не слушаться беспрекословно других, но самой свободно разбираться в вопросах верования.

Трагедия Рогожина состоит в том, что он, увидев в Настасье Филипповне образ неземной красоты, ради которой он готов отдать все свое состояние и свою жизнь, пытается, вместе с тем, не служить этой красоте в ней, но присвоить и подчинить ее себе, наглухо закрыв от других⁷. В итоге он отвергает и *учение* Настасьи Филипповны, пытающейся «образить» его не через участие в церковных службах, но посредством чтения, как это делала в свое время и Настасья Зима. Показательно также, что другой книгой, с которой Настасья Филип-

⁷ О том, что, согласно авторскому замыслу, стоит за удивительными взаимоотношениями всех четырех главных героев романа (Мышкина, Рогожина, Настасьи Филипповны, Аглаи), имеющих разные природы и призванных взаимодополнить друг друга, см. блестящий анализ Т.А. Касаткиной [Касаткина, 2023, с. 352–377].

повна знакомит Рогожина в целях его преобразования (это происходит спустя несколько дней после того, как он ее избил), является стихотворное изложение т.н. «Хождения в Каноссу» 1077 года неназванного автора:

«Знаешь ты, говорит, что такое папа римский?» — “Слышал, говорю”. “Ты, говорит, Парфен Семеныч, истории всеобщей ничего не учился”. — “Я ничему, говорю, не учился”. — “Так вот я тебе, говорит, дам прочесть: был такой один папа и на императора одного рассердился, и тот у него три дня, не пивши, не евши, босой, на коленках, пред его дворцом простоял, пока тот ему не простил; как ты думаешь, что тот император в эти три дня, на коленках-то стоя, про себя передумал и какие уроки давал?.. Да постой, говорит, я тебе сама про это прочту!” Вскочила, принесла книгу: “Это стихи, говорит”, и стала мне в стихах читать о том, как этот император в эти три дня заклинался отомстить тому папе» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 176]. Первое, что обращает на себя внимание в этом рассказе, это то, что Настасья Филипповна сравнивает себя именно с папой римским, обладающим высшей духовной властью, а Рогожина — с неискренне кающимся императором, который на самом деле стремится все подчинить своим чисто мирским задачам и утвердить везде свою волю. Поскольку обе эти книги («Русская история» Соловьева и книга с сюжетом из «всеобщей истории» — об одном папе и императоре) упоминаются в одной и той же сцене в доме Рогожина, начинающейся с того, что князя усаживают к столу с раскрытой книгой, и завершающейся закрытием этой книги путем помещения в нее будущего орудия убийства «вероучительницы» Настасьи, их необходимо рассматривать в комплексе.

Нельзя напоследок не сказать и о том, что сама фамилия историка Соловьева, органично дополняет своего рода «птичий парламент», который как будто образуют явные и скрытые персонажи романа «Идиот»: Лебедев, Иволгины, Птицины, Наполеон с «орлиным взглядом», переводчик и издатель книги Шарраса Пичутин [Подосокорский, 2023, с. 141] и проч. Соловей в русской народной культуре был традиционно связан с мужской брачной символикой [Славянские древности, 1995–2012, т. 5, с. 106]. Тем самым, даже на символическом уровне Настасья Филипповна через обращение своего необразованного жениха к «Русской истории» Соловьева пыталась подготовить Рогожина к их возможному браку. Однако решительно погрузив садовый нож в данную

ему как *Священную книгу*⁸, Рогожин окончательно утвердил вариант насильственного жизненного исхода для своей невесты.

Литература

Библиотека Достоевского, 2005 — Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание / отв. ред. Н.Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005. 338 с.

Биография, 1883 — Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. С портретом Ф.М. Достоевского и приложениями. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1883. 332, 375, 122 с.

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

Достоевский, 2013– — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб.: Наука, 2013– (изд. продолжается).

Дубровский, 2020 — *Дубровский А.М.* Концептуальные идеи в лекционных курсах С.М. Соловьева // С.М. Соловьев и его эпоха: К 200-летию со дня рождения историка: сборник статей / отв. ред. Ю.А. Петров. М.: Ин-т рос. истории РАН, 2020. С. 13–23.

Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.

Касаткина, 2024 — *Касаткина Т.А.* Пространство за пределами времени: Десятая глава Апокалипсиса в ключевой метафизической сцене романа «Идиот» // *Studia Litterarum*. 2024. Т. 9, № 2. С. 218–237. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-218-237>

Ключевский, 1987–1990 — *Ключевский В.О.* Сочинения: в 9 т. М.: Мысль, 1987–1990.

Кучурин, 2020 — *Кучурин В.В., Дубровский А.М.* Сергей Михайлович Соловьев: научно-педагогические взгляды и преподавательская деятельность. Брянск: ИС, 2020. 268 с.

Подосокорский, 2023 — *Подосокорский Н.Н.* Книга Ж.Б.А. Шарраса о Ватерлооской кампании в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Литературный факт*. 2023. № 4 (30). С. 128–147. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-128-147>

Подосокорский, 2024а — *Подосокорский Н.Н.* «История» Н.М. Карамзина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*. 2024. № 3 (27). С. 31–63. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63>

⁸ Это происходит демонстративно на глазах брата-соперника и напоминает, как замечает Касаткина, «акт дефлорации» [Касаткина, 2024, с. 223].

«Ты бы образил себя хоть бы чем, хоть бы “Русскую историю” Соловьева прочел»

Подосокорский, 2024b — *Подосокорский Н.Н.* Лакей Смердяков как почтитатель Наполеона в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // *Новый мир*. 2024. № 1 (1185). С. 172–183.

Славянские древности, 1995–2012 — *Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 1995–2012.*

Соловьев, 1984 — *С.М. Соловьев. Персональный указатель литературы. М.: Изд-во Московского ун-та, 1984. 200 с.*

Соловьев, 1988–2000 — *Соловьев С.М. Сочинения: в 18 (23) кн. М.: Мысль, 1988–2000.*

Тимофеева, 1990 — *Тимофеева В.В. (О. Починковская). Год работы с знаменитым писателем // Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников: в 2 т. / подгот. текста К. Тюнькина и М. Тюнькиной. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 137–196.*

Шаханов, 2002 — *Шаханов А.Н. С.М. Соловьев как преподаватель // История и историки, 2002: Историографический вестник / отв. ред. А.Н. Сахаров; Ин-т рос. истории. М.: Наука, 2002. С. 96–137.*

**«Я вот тоже очень недавно
прочел книгу Шарраса о Ватерлооской кампании»:
«История кампании 1815 года. Ватерлоо» Ж.Б.А. Шарраса**

В разделе впервые специально исследуется роль книги выдающегося военного историка, полковника Ж.Б.А. Шарраса (1810–1865) «История кампании 1815 года. Ватерлоо» (1857) в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» (1868). Эту книгу Достоевский купил в 1867 году в Баден-Бадене во время работы над своим новым романом. Умерший всего за два года до создания романа «Идиот» политический эмигрант Шаррас был к тому времени широко известен в Европе и в России как один из наиболее принципиальных и авторитетных лидеров не только французского, но и в широком смысле — европейского демократического движения. Материалы о нем публиковались в частности и в литературно-политическом журнале «Время», который издавали в начале 1860-х годов братья М.М. и Ф.М. Достоевские. В статье рассматривается биография Шарраса как военного и политического деятеля и его противостояние режиму Второй империи Наполеона III. Первый русский перевод разбираемого труда французского историка вышел в том же 1868 году, что и роман «Идиот». О книге Шарраса в романе Достоевского критически упоминают двое героев-почитателей Наполеона (князь Лев Мышкин и генерал Ардалион Иволгин) в ходе беседы о пребывании Наполеона в Москве 1812 года. Герои «Идиота» и Шаррас по-разному оценивают фигуру императора французов, что обусловлено их различным взглядом на историю вообще и на роль личности в истории. Показано, что вымышленный рассказ генерала Иволгина во многом отталкивается от сочинения Шарраса, являющегося таким образом одним из его основных источников.

Книга французского военного историка Жана Батиста Адольфа Шарраса (1810–1865) «История кампании 1815 года. Ватерлоо», непосредственно упомянутая в романе Ф.М. Достоевского «Идиот», до сих пор не привлекала специального внимания достоевистов. В комментарии к девятому тому Полного собрания сочинений Достоевского в 35 т. об этом упоминании написано лишь то, что книга Шарраса была

прочитана писателем в Баден-Бадене в 1867 году и имела в его библиотеке [Достоевский, 2013—, т. 9, с. 811]. До сих пор оставались неясны ни причины внимания Достоевского к этому труду, ни роль этого сочинения в тексте романа «Идиот».

О труде Шарраса заходит речь в четвертой главе четвертой части романа «Идиот», во время разговора князя Мышкина с генералом Иволгиным, рассказывающим вымышленную историю о своей службе десятилетним ребенком у Наполеона в Москве 1812 года [Подосокорский, 2011, с. 48–70]:

Ну, опиши я эти все факты, — а я бывал свидетелем и величайших фактов, — издай я их теперь, и все эти критики, все эти литературные тщеславия, все эти зависти, партии и... нет-с, слуга покорный!

— Насчет партий вы, конечно, справедливо заметили, и я с вами согласен, — тихо ответил князь, капельку помолчав, — я вот тоже очень недавно прочел книгу Шарраса о Ватерлооской кампании. Книга, очевидно, серьезная, и специалисты уверяют, что с чрезвычайным знанием дела написана. Но проглядывает на каждой странице радость в унижении Наполеона, и если бы можно было оспорить у Наполеона даже всякий признак таланта и в других кампаниях, то Шаррас, кажется, был бы этому чрезвычайно рад; а это уж нехорошо в таком серьезном сочинении, потому что это дух партии. Очень вы были заняты тогда вашей службой у... императора?

Генерал был в восторге. Замечание князя своею серьезностью и простодушием рассеяло последние остатки его недоверчивости.

— Шаррас! О, я был сам в негодовании! Я тогда же написал к нему, но... я, собственно, не помню теперь... [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 414–415].

Мышкин не просто дает развернутую оценку труду Шарраса, называя его «серьезным сочинением», написанным «с чрезвычайным знанием дела», и одновременно укоряя ее автора за несправедливые, по мнению героя, нападки на Наполеона, но и вплетает ее в ткань рассказа генерала Иволгина, как бы соучаствуя в его мифотворчестве. Попробуем разобраться в том, чем был известен настоящий Шаррас, какой «дух партии» он выражал, чем примечательна его книга о Ватерлоо, какое издание этого труда обсуждают герои «Идиота», и какую роль книга Шарраса о Ватерлоо играет в романе Достоевского.

Жан Батист Адольф Шаррас родился в 1810 году в семье военачальника Первой Империи Жозефа Шарраса (1769–1839), который был участником многих наполеоновских военных кампаний, включая первую Итальянскую кампанию и Египетский поход. За проявленное отличие он был награжден орденом Почетного легиона, а в 1813 году получил чин бригадного генерала. В том же году он был взят в плен в битве под Лейпцигом, но во время возвращения Наполеона к власти в 1815 году на период т.н. *Ста дней* вновь вернулся в строй, и хотя и не принимал участия в битве при Ватерлоо, но командовал бригадой в Варском наблюдательном корпусе маршала Брюна [Генералы Наполеона, 2004, с. 209–210].

Сам маршал Г.М.-А. Брюн (1763–1815) стал одной из многих жертв белого террора, развязанного после второго отречения Наполеона, но Жозеф Шаррас сумел уцелеть, хотя и не получил никакого назначения при реставрации Бурбонов. Его сын Жан Батист Адольф Шаррас, книге которого посвящено наше исследование, также выбрал для себя карьеру военного, и хотя дослужился лишь до чина полковника, по своей известности и влиянию значительно превзошел своего отца. Шаррас принимал участие в революциях 1830 и 1848 годов, и в 1830 году некоторое время служил адъютантом маршала Этьена-Мориса Жерара (1773–1852), который в кампании 1815 года, будучи тогда дивизионным генералом, командовал четвертым корпусом французской армии, отличился в битвах при Линьи и под Вавром, и находился в подчинении печально знаменитого маршала Эммануэля Груши¹.

Шаррас сумел зарекомендовать себя в 1843–1846 годах во время завоевания Францией Алжира, а после февральской революции 1848 года достиг пика своей карьеры, в течение недели, с 11 по 17 мая 1848 года, исполняя обязанности военного министра Второй французской республики. По своим убеждениям он был умеренным республиканцем, и именно в этом качестве критиковал деспотизм и стремление установить во Франции диктатуру. Однако же он был близок к генералу Луи-Эжену Кавеньяку (1802–1857), главе исполнительной власти Франции в июне–декабре 1848 года, и помогал ему в кровавом подавлении июньского восстания рабочих в Париже.

¹ Шаррас называет генерала Жерара «самым упорным и суровым порицателем действий маршала [Груши]» [Шаррас, 2015, с. 272], но скептически относится к его «извещениям, повторенным множеством писателей» [Шаррас, 2015, с. 282].

Как депутат Национального собрания Шаррас не принял госпереворот Луи-Наполеона в декабре 1851 года, и был одним из первых арестован и заключен в тюрьму. Об этом периоде его карьеры подробно писал симпатизировавший ему Виктор Гюго в эссе «История одного преступления» (1877): «Положение было серьёзное. Арестованы шестнадцать депутатов, все генералы, бывшие членами Собрания, и в том числе Шаррас, который был больше, чем генерал. Все газеты закрыты, все типографии заняты войсками. На стороне Бонапарта армия в восемьдесят тысяч человек, которая за несколько часов может быть удвоена; на нашей стороне — ничего. Народ обманут и безоружен. Телеграф в их распоряжении. Все стены покрыты их плакатами; а у нас — ни одного типографского станка, ни листа бумаги. Никакой возможности вызвать протест, никакой возможности начать борьбу. переворот закован в броню, республика обнажена, у мятежников рупор, у республики кляп» [Гюго, 1953–1956, т. 5, с. 255–256].

Однако вскоре Шарраса освободили и принудительно выслали из Франции в Бельгию, где он находился до 1854 года. Там Шаррас и начал писать свою книгу о Ватерлоо, подробнейшим образом изучая все мельчайшие обстоятельства бельгийской кампании Наполеона июня 1815 года. В своих главных оценках он был ближе к немецким историкам (К. фон Клаузевицу, К. фон Дамицу, Ф.К. Шлоссеру²), чем к современным ему французским.

Труд «История кампании 1815 года. Ватерлоо» был впервые издан в 1857 году на французском языке, уже когда сам Шаррас жил в Швейцарии. С тех пор книга неоднократно переиздавалась, и в 1863 году вышло ее четвертое издание на французском. Больше на родину Шаррас так и не вернулся, отклонив, вместе с Виктором Гюго, Луи Бланом,

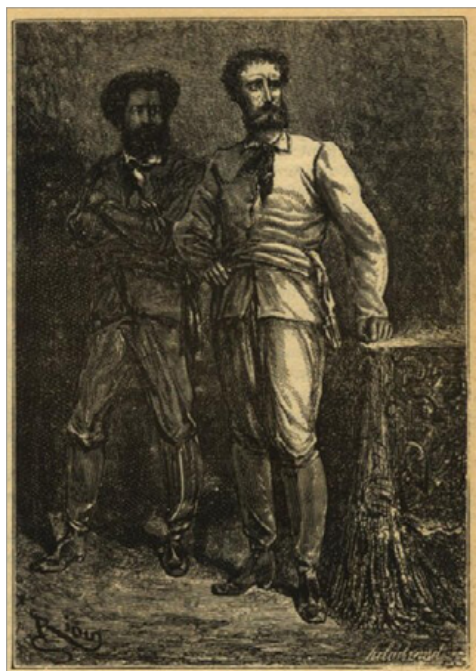
² Ф.К. Шлоссер, «История» которого также упоминается в романе «Идиот» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 423] в частности пишет: «Бонапарте и другие французы имеют привычки, когда терпят урон, теряют битву или делают ошибку, сваливать вину на несчастный случай, на измену, на недогадливость какого-нибудь одного человека, которому приписывают всю беду, и смело утверждать, что без этого одного обстоятельства все кончилось бы превосходно и они наделали бы чудес. Особенно делают они это, когда речь идет о их идоле Бонапарте. Так у них в Ватерлооском поражении их героя виноваты Ней и Груши. Клаузевиц, как мы замечали, доказывает, что Ней совершенно невинен в той ошибке, за которую его порицают» [Шлоссер, 1858–1860, т. 8, с. 452].

Эдгаром Кине и другими республиканцами, предложение амнистии со стороны режима Наполеона III [История XIX века, 1938–1939, т. 5, с. 163]. Шаррас при этом заявил, что вернется во Францию не раньше, чем падет узурпатор и будет восстановлена Республика, чего при его жизни так и не случилось.

Известно, что Шаррас дружил с писателем Эженом Сю (1804–1857), автором «Парижских тайн» (1842–1843) и «Агасфера» (1845), также не принявшим приход к власти Луи-Наполеона. Л.И. Мечников пишет, что Сю и умер в 1857 году в изгнании «на руках» Шарраса [Мечников, 1871]. Имя Шарраса обессмертил Виктор Гюго, упомянув его в ряду других историков в своем романе «Отверженные» (1862) при описании битвы при Ватерлоо³. Позднее облик Шарраса вдохновил художника Эдуара Риу (1833–1900) на создание портрета капитана Немо в иллюстрированном издании 1871 года романа Жюль Верна «Двадцать тысяч лье под водой». Однако, как полагает Евгений Брандис, швейцарский изгнанник «ни в коей мере не может считаться прототипом мятежного капитана “Наутилуса”. Свободолюбие полковника Шарраса было весьма умеренным» [Брандис, 1981, с. 137].

В российских просвещенных кругах к моменту написания романа «Идиот» имя Шарраса, скончавшегося в Базеле в январе 1865 года, было прекрасно известно. Более того, он был мировой знаменитостью и своего рода знаменем для демократически, прозападно и революционно настроенных литераторов. В русской революционной газете «Колокол», издаваемой за границей, отмечалось, что сочинение Шарраса о Ватерлоо способно нанести сокрушительный удар по культу Наполеона: «Книге Полковника Шараса (sic!) — человека высокого нравственного достоинства и большого знатока военных наук — о кампании 1815 года — суждено кажется еще тяжелее обрушиться на гробовую крышку в доме Инвалидов» [Колокол, 1857, № 6, с. 48]. В 14-м номере «Сына Отечества» 1857 года Шаррас был назван «предводителем республиканской партии», рассылающим циркуляры своим единомышленникам,

³ Роман «Отверженные» Гюго находился в поле внимания Достоевского во время его работы над «Идиотом». Так, в письме к племяннице С.А. Ивановой от 1 января 1868 года он рассказывает о своем герое (князе Мышкине) и вспоминает о предшествующих попытках создать образ «положительно прекрасного человека» в литературе (Дон Кихот, мистер Пиквик, Жан Вальжан) [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 251].



Эдуар Риу. Капитан Немо.

Иллюстрация к роману Жюль Верна «Двадцать тысяч лье под водой», 1871

недовольным порядками Второй империи [Сын Отечества, 1857, с. 315]. Н.Г. Чернышевский называл Шарраса «едва ли не даровитейшим из всех политических военных людей нынешней Франции» [Чернышевский, 1939–1953, т. 10, с. 217]; призыв прочесть «Историю кампании 1815 г.» содержится и в его нигилистическом романе «Что делать?» (1863) [Чернышевский, 1939–1953, т. 11, с. 61]. В сентябрьском номере журнала «Современник» за 1863 год был помещен отклик на четвертое издание этой книги Шарраса, в котором отмечалось, что автор «особо строго относится к Наполеону» [Современник, 1863, № 9, с. 54].

Симптоматичны и отклики на смерть Шарраса. А.И. Герцен в письме к немецкой писательнице Мальвиде фон Мейзенбург (1816–1903) от 12–13 января 1865 года пишет об уходе лидеров общеевропейского движения сопротивления деспотизму: «Дорогая римлянка, смерть продолжает косить... Прудон, Шаррас... все сталкивается, возникает очередь... кто следующий...» [Герцен, 1954–1966, т. 28, с. 23]. Автор некролога, опубликованного в «Современнике», Клод Франк высоко

оценил последнюю, оставшуюся не завершенной книгу Шарраса, посвященную наполеоновской кампании 1813 года и битве под Лейпцигом: «Рассказавши о Ватерлоо в книге, замечательной по военным и гражданским знаниям и имеющей теперь европейскую известность, он должен был рассказать о кампании 1813 г. в Германии. Сочинение имеет только одну первую часть, которая обнимает конец отступления из России, великое восстание Германии (по документам, почти исключительно неизданным), сношения, которые предшествовали и приготовили последнюю коалицию, наконец военные приготовления в разных странах Европы. Я читал несколько страниц этой книги и могу сказать вперед, что она произведет впечатление. Какое несчастье для Франции и для европейской демократии — потеря этого замечательного писателя, великого гражданина и славного воина» [Современник, 1866, № 3, с. 201].

Материалы о Шаррасе публиковались и в литературно-политическом журнале «Время», который издавали в начале 1860-х годов братья М.М. и Ф.М. Достоевские. В июльском номере журнала «Время» за 1862 год обозреватель французских дел А.Е. Разин в ироничной манере изложил итоги судебного процесса над бывшим гусарским подпоручиком Васселем и его сообщниками (всего их было 54 человека), которых обвиняли в организации тайного общества из числа, преимущественно, мастеровых. Это общество, собиравшееся в двух кондитерских, якобы ставило себе целью свергнуть Наполеона III и образовать «демократическую и социальную республику». Многие из заговорщиков были бывшими ссыльными, вернувшимися после амнистии в Париж и находившимися под надзором полиции. Они рассчитывали на поддержку одного из лидеров Рисорджименто, видного итальянского масона Джузеппе Гарибальди и предполагали в случае успеха призвать на роль диктатора не кого иного, как полковника Шарраса (двумя другими кандидатами на эту роль назывались Луи-Огюст Бланки (1805–1881) и Арман Барбес (1809–1870)) [Время, 1862, № 7, с. 23–25]. Как пишет В.С. Нечаева, «подчеркивая малосильность организации, фантастичность ее планов, отсутствие средств и людей», публицист Разин в то же время испытывал явную симпатию к обвиняемым, приводя из речей их защитников «самые сочувственные слова» [Нечаева, 1972, с. 169].

Таким образом, умерший всего за два года до создания романа «Идиот» Шаррас был широко известен в Европе и в России как один из

наиболее принципиальных и авторитетных лидеров не только французского, но и в широком смысле — европейского демократического движения. «Дух партии» его был совершенно отчетливо республиканский и антибонапартистский.

А.Г. Достоевская в своих примечаниях к роману «Идиот» специально отмечала, что книга Шарраса о кампании 1815 года входила в состав домашней библиотеки Достоевского [Гроссман, 1923, с. 60]. История приобретения этой книги в Баден-Бадене отражена в двух дневниковых записях А.Г. Достоевской от 21 апреля и 2 июля 1867 года. В первой из них она пишет: «После обеда пережидали дождь, и когда он перестал, пошли домой, заходили в магазин, где Федя видел “Waterloo”, но не купил» [Достоевская, 1993, с. 14]. Во второй записи, оставленной спустя более чем два с половиной месяца после посещения ими книжного магазина, она отмечает, что Достоевский уже целенаправленно приобрел книгу Шарраса, причем именно сочинение о Ватерлоо: «Мы зашли и у приказчика (у которого клоп ползал по светлому жилету) просили показать книг. Мы выбрали два тома романа Gustave Flaubert “Madame Bovary”, роман, про который Тургенев отнесся, как про самое лучшее произведение во всем литературном мире за последние 10 лет. Потом спросили Charras, но нам сначала подали историю 1813 года, а не 1815. Мы чуть-чуть ее не купили, — вот бы было хорошо; потом отыскался и 1815 год. Взяли за все книги 10 Фединых и от меня 1 франк (франк равняется 28 Кр.). За “Bovary” взяли 2 фр. 50 сент., а за Charras — все остальное» [Достоевская, 1993, с. 141].

Характерно, что на этот раз Достоевский купил «Историю» Шарраса одновременно с романом Гюстава Флобера «Мадам Бовари» (1856), который также сыграет большую роль в романе «Идиот»⁴ и который, помимо прочего, весь пронизан наполеоновским мифом. Имя Наполеона в «Мадам Бовари» присутствует на самых разных уровнях: Наполеоном, само имя которого стало символом славы, называет своего сына г-н Оме, также в романе присутствует набережная Наполеона, показан сверток с наполеондорами, упоминается наполеоновская задумчивая поза и даже фигурируют ветераны наполеоновских войн.

⁴ О роли этого романа Флобера в «Идиоте» см.: [Магарил-Ильяева, 2023], [Магарил-Ильяева, 2024] и соответствующий раздел в этой книге.

Какое именно издание книги Шарраса было приобретено Достоевскими Анна Григорьевна не уточняет, поэтому мы в основном будем сверяться с последним на тот момент, четвертым изданием 1863 года [Charras, 1863]. Кроме того, встает вопрос, почему еще в апреле 1867 года Достоевский не собирався покупать книгу Шарраса о Ватерлоо, а в июле того же года он уже целенаправленно спрашивает в магазине именно ее, отказываясь от более новой книги того же автора про, казалось бы, более близкую ему кампанию конца 1812⁵ и 1813 годов, участником которой был в юности отец писателя. В августе 1812 года М.А. Достоевский был командирован в военный госпиталь, а 1 сентября 1813 года назначен служить лекарем в Бородинский пехотный полк. Хотя этот полк и не участвовал непосредственно в боевых действиях с армией Наполеона, однако он был задействован в общем движении войск и в конце 1813 года придвинут к границе [Отечественная война 1812 года, 2004, с. 78]. Командующим полка был полковник, а впоследствии генерал Иван Яковлевич Шатилов (1771–1845), отличившийся в Бородинском сражении, в котором он получил тяжелое ранение. Память об этой кампании 1812–1813 годов не просто была частью семейной истории Достоевского, но и вдохновляла его на творчество: в частности, она нашла отражение в журнальной версии его раннего рассказа «Честный вор» (1848), герой которого принимал участие в «битве народов» под Лейпцигом⁶.

Получается, что Достоевскому вдруг понадобилась не просто книга знаменитого Шарраса, но именно его сочинение о кампании 1815 года и битве при Ватерлоо, причем в период начальной работы над «Идиотом». До этого Достоевский упоминал битву при Ватерлоо лишь единожды — в романе «Преступление и наказание», но там она была не более чем проходным элементом в перечислении Раскольниковым других событий наполеоновской биографии: «Наполеон, пирами-

⁵ Труд Шарраса «Histoire de la guerre de 1813 en Allemagne» [Charras, 1866] начинается с описания событий декабря 1812 года.

⁶ Впрочем, возможно, что книга Шарраса о кампании 1813 года уже была до этого приобретена и прочитана Достоевским — отсюда и возник его интерес к другому сочинению того же автора. «История войны 1813 года в Германии» Шарраса также упоминается в одном из списков книг, составленных А.Г. Достоевской с целью продажи значительной части книжного собрания, оставшегося после смерти писателя [Библиотека Ф.М. Достоевского, 2005, с. 215].

ды, Ватерлоо — и тощая гаденькая регистраторша, старушонка, процентщица, с красною укладкою под кроватью, — ну каково это переварить хоть бы Порфирию Петровичу!.. Где ж им переварить!.. Эстетика помешает: полезет ли, дескать, Наполеон под кровать к “старушонке”! Эх, дрянь!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 211].

В романе «Идиот» тема Ватерлоо непосредственно возникает в связи с обращением к книге республиканца Шарраса в разговоре двух наполеонистов, плетущих очередную легенду о великом человеке: князя Мышкина, который признается Аглае Епанчиной, что в своих снах не Наполеона, а все австрийцев разбивает [Подосокорский, 2007], и генерала Иволгина, который, по собственным словам, «с молоком всосал» имя Наполеона, чувствовал к императору французов «давно уже горячую симпатию» и даже собирался разделить со своим кумиром «знойный остров заточенья» [Подосокорский, 2011]. Е.Г. Новикова полагает, что «в словах Мышкина о труде Шарраса «было выражено собственное отношение писателя к этой книге» [Новикова, 2019, с. 152], однако, представляется, что несмотря на ряд схожих мнений писателя и его героя (это же касается, к примеру, и их восприятия католичества), полностью отождествлять их взгляды на книгу о Ватерлоо было бы неверно. Тем более что Достоевский вновь вернулся к этому сочинению спустя почти десять лет, в «Дневнике писателя» за 1877 год, сказав о ней нечто иное:

Есть удивительно простые вещи, которых самые гениальные полководцы не могли заранее предугадать. Один французский военный историк горько упрекает Наполеона I за то, что тот, имея у себя, в пятнадцатом году, 170-тысячную армию (всего на всё) и зная отлично, что уже ни солдата более не достанет от Франции — до того она была истощена двадцатилетними войнами, решился, однако же, сам напасть на врагов, то есть на внешнюю войну, а не на внутреннюю. Этот историк силится доказать, что если б он и победил при Ватерлоо, то это бы нисколько не спасло его от окончательного разгрома в ту же кампанию, ввиду подавляющего численного превосходства сил коалиции. Вся ошибка Наполеона состояла, говорит этот историк, в том, что он, по-прежнему еще, считал французского солдата стоящим двух немецких; и если б это было действительно правдой, то, конечно, он бы тем восполнил недостаток сил, с которыми выходил на бой со всею Европой. Но в пятнадцатом году это было уже не так, критикует историк:

немцы в двадцать лет научились сражаться и выровняли своих солдат до того, что немецкий солдат совершенно равнялся французскому. Итак, и гениальный Наполеон сделал такую простую бы, кажется, ошибку, не догадался о том, что уже должен был давно знать и что так ясно бросалось в глаза его критику. Но критиковать легко, и легко быть великим полководцем, сидя на диване. Замечательно то, что и Наполеон и мы ошиблись на весьма сходном пункте, то есть ошибочно придали чрезмерное значение некоторым национальным особенностям наших войск [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 42–43].

Как видно, здесь упреки в адрес Шарраса несколько смягчены, и Достоевский вовсе не говорит, как его персонаж Мышкин, о том, что оценки историка были продиктованы исключительно духом враждебной Наполеону партии или желанием унижить императора, а указывает лишь на то, что есть ощутимая разница во взгляде на вероятность успеха между гением, непосредственно участвующим в событии и во многом формирующим его, и взирающим на его действия спустя время профессиональным историком.

Порывистый Мышкин не вполне справедливо обвиняет Шарраса в стремлении «оспорить у Наполеона даже всякий признак таланта и в других кампаниях», составляющих его всемирную славу. На самом деле, в своем труде французский историк-эмигрант многократно подчеркивает, что Наполеон в свою последнюю кампанию был совсем не тот, что раньше, и допускал странные, непростительные ошибки, которых не позволял себе в прежние годы. Более того, Шаррас чаще говорит не о талантах Наполеона, которым все же отдает должное, называя его «военным гением в самом полном объеме этого понятия» [Шаррас, 2015, с. 88], а о конкретных примерах фальсификации им истории бельгийской кампании 1815 года, из-за которых в глазах миллионов оказались навсегда опорочены самоотверженные маршалы Ней, Груши и другие французские военачальники и солдаты. «Действия Наполеона в первую половину 17 июня [1815 года] в такой степени непростительно дурны, что даже многие из его поклонников с усилием решаются сказать что-нибудь в их оправдание. Однако сам Наполеон отважился выгородить себя совершенно, свалив все на Ней и Груши. Для достижения своей цели он систематически выдумал целый ряд фактов» [Шаррас, 2015, с. 188], — пишет Шаррас.

В предисловии к первому изданию своего труда 1857 года Шаррас также отмечал, что по прочтении его книги личность Наполеона, возможно, умалится, «но зато французская армия возвысится в наших глазах, и унижение Франции не будет столь позорно. Подобный вывод будет отраднее для моего разума, моего сердца, моего патриотизма, чем так долго поддерживаемый вымысел» [Charras, 1857, с. III–IV] (перевод мой. — Н.Н.).

В предисловии же к четвертому изданию 1863 года он как раз объявляет себя противником *партии*⁷, искажающей реальную историю в своих политических интересах: «Мне передали, что меня обвиняют в том, что я хую Наполеона и колеблю его славу. Говорят, что слава Наполеона стала достоянием Франции и выше всякой критики. Я давно знаком с этим софизмом. Он придуман в интересах партии; люди предубежденные и невежественные возвели его в догмат. Не отступив перед ним раньше, я и теперь не трогаюсь им. Я вижу в этом софизме отрицание истории. Если его обобщить и применить ко всем государям, правившим Францией, и ко всем полководцам, стоявшим во главе наших армий, то летописи наши обратятся в сборники ложных и бесполезных легенд» [Шаррас, 2015, с. 23].

Наполеонисты Мышкин и Иволгин, напротив, смотрят на историю как на собрание разного рода легенд, одну из которых они создают совместными усилиями из обрывков чтения обширной литературы о Наполеоне. При этом точность и достоверность их интересуют куда меньше, чем яркие рассказы отдельных очевидцев. Недаром Аглая Епанчина однажды замечает князю Мышкину: «Знаете ли, <...> я заметила, что вы ужасно необразованны; вы ни-

⁷ Здесь Шаррас полемизирует, в том числе, с историком Адольфом Тьером, автором многотомной «Истории Консульства и Империи» (1845–1862), который немало содействовал укреплению и распространению наполеоновского мифа. Относительно роли Наполеона в исходе битвы при Ватерлоо Тьер писал следующее: «Искать причины несчастья, восходившие к положению, созданному Наполеоном за пятнадцать лет, в его военных просчетах — значит подменять правду ложью, а великое — малым. В Ватерлоо мы видим не постаревшего полководца, утратившего энергию и присутствие духа, а необыкновенного человека, несравненного воина, который всей силой гения не смог исправить последствия своих политических ошибок, гиганта, который, пожелав бороться с силой вещей, был побежден как слабейший человек» [Тьер, 2013–2014, т. 4₂, с. 583].

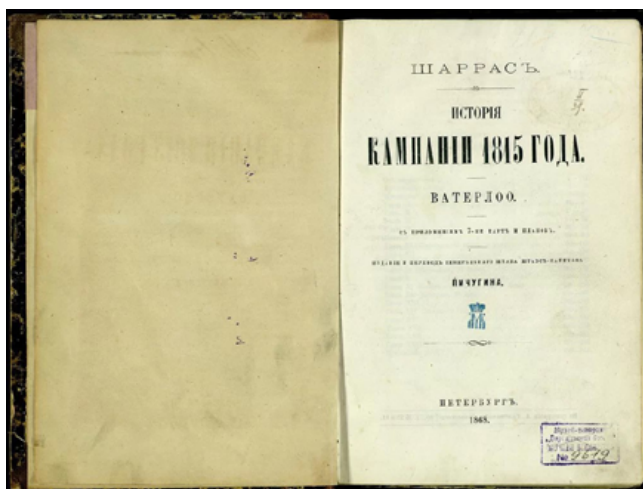
чего хорошенько не знаете, если справляться у вас: ни кто именно, ни в котором году, ни по какому трактату? Вы очень жалки» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 430]. Мышкин и Иволгин даже не пытаются опровергать верность изложенных в труде Шарраса фактов и сделанных им выводов, но упрекают автора за недостаточный пиетет к фигуре Наполеона.

Основной лейтмотив труда Шарраса — развенчание пропагандистской лжи, которую повторяли апологеты Наполеона ради уменьшения его личной ответственности за катастрофическое поражение Франции после возвращения императора к власти в марте 1815 года. «Историк, по словам Шарраса, должен говорить безусловную абсолютную истину о событиях и людях, несмотря на личности. Только при этом условии можно написать сочинение полезное и действительно народное» [Шаррас, 2015, с. 24].

Появление вымышленных «записок» патологического лгуна Иволгина о Наполеоне также объяснялось самим генералом как стремление противопоставить их лживым и грубым свидетельствам иных очевидцев. В фантастической новелле Иволгина Наполеон обсуждает для себя возможность принять православную веру, советуется по политическим вопросам с десятилетним камер-пажом русского происхождения и пишет на прощание своему пажу в альбом его трехлетней сестры многозначительный совет: «Никогда не лгите! Наполеон, ваш искренний друг». Согласно же книге Шарраса, сам Наполеон только и делает, что лжет в своих мемуарах, описывая свою провальную кампанию в Бельгии.

При этом князь Мышкин говорит о книге Шарраса, как об «очень недавно» прочитанной. Русские читатели романа «Идиот» должны были однозначно считывать это признание князя как отсылку к недавно вышедшему первому русскому переводу труда Шарраса [Шаррас, 1868], выполненному с четвертого издания книги 1863 года. Отметим, что четвертая глава четвертой части «Идиота», содержащая вставную новеллу генерала Иволгина о Наполеоне, была опубликована в ноябрьской книжке «Русского вестника», а книга Шарраса в переводе на русский продавалась в петербургских магазинах уже весной 1868 года.

Во всяком случае, рекламное объявление о ее продаже, к примеру, в книжном магазине С.В. Звонарева на Невском проспекте, дом № 64, было опубликовано в апрельском номере «Отечественных записок» за 1868 год [Отечественные записки, 1868, т. 177, № 4]. Иначе говоря,



*Первое издание книги Шарраса на русском языке:
Шаррас Ж.Ф.А. История кампании 1815 года. Ватерлоо /
предисл. и пер. Генерального штаба штабс-капитана П. Пичугина.
СПб.: В типографии А. Головачова, 1868. 548 с.*

с момента выхода на русском книги Шарраса и до ее обсуждения героями «Идиота» прошло примерно полгода.

В предисловии к русскому изданию «Истории кампании 1815 года» сообщалось, что «сочинение Шарраса представляет один из лучших образцов основательного военно-исторического исследования; каждый вывод [которого] основан на самой добросовестной, можно сказать мелочной (выражение самого автора) проверке, но оно страдает недостатком умеренности в изложении, вследствие чего многим может показаться, что автор пристрастен — совсем нет. Полный разбор фактов и несколько едких фраз, примешанных к их изложению, совсем не одно и то же» [Шаррас, 2015, с. 16].

Автором этого предисловия, переводчиком всего труда на русский и издателем книги Шарраса в Петербурге был один и тот же человек — штабс-капитан Генерального штаба П. Пичугин. Его фамилия как бы встраивается в один ряд с птичьими фамилиями героев «Идиота»: генералом Иволгиным, рассказ которого о Наполеоне наводит Мышкина на мысль о Шаррасе, и который и сам якобы был возмущен сочинением Шарраса и даже писал ему; Лебедевым, в разговоре генерала Иволгина с которым и был изначально выдуман рассказ о Наполеоне

в Москве 1812 года; Ганей Иволгиным, сыном генерала Иволгина, про которого известно, что он имел «наполеоновскую бородку» (намек на Наполеона III); наконец Птицыным, зятем генерала Иволгина, к которому в итоге переехало все семейство Иволгиных. Генерал же Иволгин и самого Наполеона уподобляет птице, отмечая его «орлиный взгляд» и «орлиную мысль» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 413, 416].

В книге Шарраса и совместном рассказе-легенде Иволгина и Мышкина есть немало и других контрастирующих переключек. Например, у Иволгина Наполеон несколько раз предстает сидящим на коне, то есть в образе полководца-триумфатора, Шаррас же специально подчеркивает, что в 1815 году Наполеон «страдал двумя недугами: один почти не позволял ему ездить верхом и потому, оставаясь пешком почти весь день, он не мог хорошо следить за всем и должен был полагаться на донесения о ходе боя, которые, однако, не раз могли его ввести в ошибку. Он не показал стоической твердости старого Блюхера, несмотря на нездоровье, не слезавшего 12 часов с лошади» [Шаррас, 2015, с. 258].

Можно сравнить и описания внешнего облика Наполеона. Шаррас пишет о том, что в начале кампании 1815 года «тот же огонь блистал» в глазах Наполеона, хотя «фигура его осунулась, разжирела, лицо отекло, а щеки обвисли, заметно было, что он дряхлеет» [Шаррас, 2015, с. 90]. Иволгин же говорит о Наполеоне в 1812 году: «глаза его еще долго метали искры», и отмечает его кипучую деятельность: «Мы ездили каждый день кругом кремлевских стен, он указывал, где ломать, где строить, где люнет, где рavelин, где ряд блокаузов, — взгляд, быстрота, удар!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 416].

Особенно значим и мотив пролития слез обоими рассказчиками. Иволгин плачет от обожания Наполеона: «Однажды мне было страшно больно, и вдруг он заметил слезы на глазах моих; он посмотрел на меня с умилением: “Ты жалеешь меня! — вскричал он, — ты, дитя, да еще, может быть, пожалеет меня другой ребенок, мой сын, le roi de Rome; остальные все, все меня ненавидят, а братья первые продадут меня в несчастье!” Я зарыдал и бросился к нему; тут и он не выдержал; мы обнялись, и слезы наши смешались. “Напишите, напишите письмо к императрице Жозефине!” — прорыдал я ему. Наполеон вздрогнул, подумал и сказал мне: “Ты напомнил мне о третьем сердце, которое меня любит; благодарю тебя, друг мой!” Тут же сел и написал то письмо к Жозефине, с которым на завтра же был отправлен Констан» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 416–417].

По убеждению рассказчика, который так расчувствовался в беседе с Мышкиным, что «настоящие слезы заблестали в глазах его», фигура плачущего Наполеона важнее любых «политических фактов» его правления: «О князь! <...> — вы говорите: “Всё это было!” Но было более, уверяю вас, что было гораздо более! Всё это только факты мизерные, политические. Но повторяю же вам, я был свидетелем ночных слез и стонов этого великого человека; а этого уж никто не видел, кроме меня!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 416].

В этом подробном описании плача Наполеона и слез Иволгина (выдуманных и настоящих) относительно судьбы французского императора можно усмотреть отсылку к обличительным словам Шарраса, которыми он завершил свою книгу. Историк-антибонапартист писал, что его слезы льются не по диктатору, а по жертвам его безрассудства и эгоизма:

Жалеть такого человека значит поддаваться чувству ложного великодушия, оскорблять небесное правосудие и ободрять всех тех, кто мечтал бы о подражании. Скажу о себе: я холодно смотрю на Наполеона, заброшенного на пустынную скалу, среди океана; я берегу чувство жалости для жертв его честолюбия. Я плакал, осматривая те поля сражений, где лежат тысячи наших солдат, погибших здесь, — в чадущей эфемерности успеха, там — среди грозно разразившейся катастрофы.

Ватерлооский разгром до сих пор позорит нас, скрываться тут нечего; хотя бы видеть последнюю борьбу целого гибнущего народа там, где бились лишь полководец и армия, полководец, истощивший свой военный гений в вакханалиях деспотизма, и армия, слабая числом, не имевшая за собой резервов, не приготовленных вследствие непонятной медленности в спешную пору, когда все должно было кипеть для обороны, и вследствие уклончивой, парализующей живую жизнь народа политики. Народ видел борьбу и не мог в ней участвовать [Шаррас, 2015, с. 352–353].

Здесь в полной мере раскрываются два взгляда на историю (Шарраса и автора «Идиота»), проявившиеся и в разном восприятии трагической фигуры Наполеона. Для Шарраса сочувствие к властителю, загубившему сотни тысяч людей ради своего тщеславия, невозможно и постыдно. Для автора и героев «Идиота» сочувствие не к массе людей вообще, а к конкретному человеку (особенно к такому яркому и

противоречивому, как Наполеон) является единственно работающим инструментом для понимания скрытой во мраке личности *другого*. Это можно считать продолжением спора Друга и Поэта [Альми, 1992, с. 171] в пушкинском стихотворении «Герой» (1830), посвященном Наполеону:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...
Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...

В заключение заметим, что тема Ватерлоо и второго отречения Наполеона в этом романе Достоевского отнюдь не сводится к разбираемой новелле генерала Иволгина и книге Шарраса. О Наполеоне, обратившемся к Англии вскоре после катастрофы под Ватерлоо, упоминает также умирающий Ипполит Терентьев. Но описание ситуации внутреннего «Ватерлоо», которое терпят герои-наполеонисты Достоевского (Мышкин, Иволгин, Терентьев) заслуживает отдельного исследования.

Литература

Альми, 1992 — Альми И.Л. К интерпретации одного из эпизодов романа «Идиот» (рассказ генерала Иволгина о Наполеоне) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1992. Т. 10. С. 163–172.

Библиотека Ф.М. Достоевского, 2005 — Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание / отв. ред. Н.Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005. 338 с.

Брандис, 1981 — Брандис Е.П. Рядом с Жюлем Верном: Документальные очерки. Л.: Детская лит., 1981. 222 с.

Время, 1862 — Время. Журнал литературный и политический. 1862. № 7. Раздел «Политическое обозрение».

Генералы Наполеона, 2004 — Генералы Наполеона (биографический словарь) / автор-сост. В.Н. Шиканов. М.: Рейтар, 2004. 235 с.

Герцен, 1954–1966 — Герцен А.И. Собр. соч.: в 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954–1966.

Гроссман, 1923 — Гроссман Л.П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М., Петроград: Гос. изд-во, 1923. 119 с.

Гюго, 1953–1956 — Гюго В. Собр. соч.: в 15 т. М.: Худож. лит., 1953–1956.

Достоевская, 1993 — Достоевская А.Г. Дневник 1867 года / изд. подгот. С.В. Житомирская. М.: Наука, 1993. 454 с.

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

Достоевский, 2013– — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб.: Наука, 2013– (изд. продолжается).

История XIX века, 1938–1939 — История XIX века: в 8 т. / под ред. профессоров Лависса и Рамбо. 2-е изд., доп и испр., под ред. Е.В. Тарле. М.: ОГИЗ, 1938–1939.

Колокол, 1857 — Колокол. 1857. № 6.

Магарил-Ильяева, 2023 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Дама с камелиями» и «Мадам Бовари» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 55–92. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-55-92>

Магарил-Ильяева, 2024 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Флобер у Достоевского: роль и образ “Madame Bovary” в «Идиоте» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 256–277. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-256-277>

Мечников, 1871 — *Мечников Л.И.* Евгений Сю // Дело. 1871. № 2. URL: http://az.lib.ru/m/mechnikow_l_i/text_1871_su_oldorfo.shtml (дата обращения: 16.07.2023).

Нечаева, 1972 — *Нечаева В.С.* Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Время» 1861–1863. М.: Наука, 1972. 317 с.

Новикова, 2019 — *Новикова Е.Г.* Французская проблематика романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Имагология и компаративистика. 2019. № 12. С. 142–157.

Отечественная война 1812 года, 2004 — Отечественная война 1812 года. Энциклопедия / Руководитель авторского коллектива В.М. Безотосный. М.: РОССПЭН, 2004. 880 с.

Отечественные записки, 1868 — Отечественные записки. Журнал литературный, политический и ученый. 1868. Т. 177. № 4.

Подосокорский, 2007 — *Подосокорский Н.Н.* Наполеонизм князя Мышкина // Литературоведческий журнал. Секция языка и литературы РАН. ИНИОН РАН. 2007. № 21. С. 113–125.

Подосокорский, 2011 — *Подосокорский Н.Н.* 1812 год и наполеоновский миф в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Вопросы литературы. 2011. № 6. С. 39–71.

Современник, 1863 — Современник. 1863. № 9. Раздел XIV.

Современник, 1866 — Современник. 1866. № 3. Раздел XIII.

Сын Отечества, 1857 — Сын Отечества. Журнал политический, ученый и литературный, издаваемый А.В. Старчевским. Год второй. СПб.: В тип. Морского Министерства, 1857.

Тьер, 2013–2014 — *Тьер Л.-А.* История Консульства и Империи. Империя: в 4 т. / пер. с фр. О. Вайнер. М.: Захаров, 2013–2014.

Чернышевский, 1939–1953 — *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: в 16 т. М.: Худож. лит., 1939–1953.

Шаррас, 1868 — *Шаррас Ж.Ф.А.* История кампании 1815 года. Ватерлоо / предисл. и пер. Генерального штаба штабс-капитана П. Пичугина. СПб.: В тип. А. Головачова, 1868. 548 с.

Шаррас, 2015 — *Шаррас Ж.-Ф.* История кампании 1815 года. Ватерлоо / вступ. ст. А.А. Смирнова; пер. П. Пичугина. М.: Кучково поле; Императорское Русское историческое общество, 2015. 464 с.

Шлоссер, 1858–1860 — *Шлоссер Ф.К.* История восемнадцатого столетия и девятнадцатого до падения Французской империи: в 8 т. / пер. с 4-го, испр. изд. СПб.: В Тип. Главного штаба Его Императорского Величества по военно-учебным заведениям, 1858–1860.

Charras, 1857 — *Charras J.B.A.* Histoire de la campagne de 1815: Waterloo. Bruxelles: Meline, Cans et Comp., 1857. 504 p.

Charras, 1863 — *Charras J.B.A.* Histoire de la campagne de 1815, Waterloo. 4e édition. Bruxelles: Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1863. 690 p.

Charras, 1866 — *Charras J.B.A.* Histoire de la guerre de 1813 en Allemagne. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1866. 527 p.

**«Пошли покупать “Историю” Шлоссера,
но не утерпели и купили ежа»:
«История» Ф.К. Шлоссера**

Раздел посвящен роли и образу «Истории» выдающегося немецкого историка, профессора Гейдельбергского университета Ф.К. Шлоссера (1776–1861) в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». Ранее эта книга не становилась специальным объектом исследования для достоевистов, хотя достоверно известно, что Достоевский был хорошо знаком с трудами Шлоссера, высоко их ценил и даже имел в своей домашней библиотеке, а в его романе «Идиот» «История» Шлоссера упоминается непосредственно, причем в весьма ярком и загадочном контексте. Показано, как трактовка Шлоссером трагической фигуры Наполеона оказала влияние и на роман русского писателя, став одним из главных источников вымышленного рассказа генерала Иволгина о 1812 годе.

В романе Ф.М. Достоевского «Идиот», в числе самых разнообразных книг, к которым время от времени обращаются в своих разговорах те или иные герои, непосредственно упоминается и «История» выдающегося немецкого историка Ф.К. Шлоссера (1776–1861), основателя либеральной гейдельбергской школы историографии первой половины XIX века (Шлоссер занимал профессорскую кафедру в Гейдельбергском университете с 1817 года и до конца жизни), которая дистанцировалась от историографии романтизма, с ее склонностью к мистицизму, сентиментализму, художественной риторике [Савельева, 2007, с. 283], но проявляла повышенный интерес к культурным аспектам истории. Философию истории Шлоссера традиционно вписывают в интеллектуальный контекст эпохи Просвещения, подчеркивая «рационалистический дискурс его историописания и стремление создавать исторические полотна с позиции прогресса» [Ростиславлева, 2001, с. 213]. Гейдельбергская школа Шлоссера считалась гораздо более подверженной «субъективной» манере историописания, в отличие от приверженцев «объективного» метода Берлинской школы Леопольда фон Ранке (1795–1886), хотя эта «субъективность» была совсем иного рода, чем, скажем, субъективность Вольтера. По отношению к исто-

рическому методу последнего и к школе его немецких последователей Шлоссер относился наиболее критически, ибо, по его мнению, у них дух эпохи затмевался духом автора [Васильев, 2015, с. 180]. Шлоссер же призывал «пробиться на верный путь» в оценке исторических событий и явлений, минуя ограничения в виде крайнего скепсиса рационалистов и туманного мечтательства романтиков.

В своей «Всемирной истории» Шлоссер отчасти придерживался концепции историка культуры И.Г. Гердера (1744–1803), «которая заключалась в универсально-гуманистическом понимании истории, т. е. единой истории всех народов, в противовес узкому шовинизму и европоцентризму» [Тормасов, 1998, с. 189]¹. Оценки, даваемые Шлоссером историческим событиям и лицам нередко носили нравственно-политический характер². Кроме того, Шлоссер полагал, что в задачу истории входит не только точное описание происходящих событий и явлений и анализ этого описания, но и внимательное отношение к чисто житейским отношениям рассматриваемой эпохи, помогающее «читателю вникнуть глубже в природу человека» [Шлоссер, 1868–1877, т. 1, с. 335].

¹ Историк Рудольф Хайм (1821–1901) так пишет о философии истории Гердера, пронизанной верой в прогресс человечества: «Распространение людей по земной поверхности расширило их кругозор. Человеческая изобретательность, обнаруживающаяся в искусствах и в науках, кладет все более прочные основы для цивилизации и придает все более высокое значение понятию о гуманности. Только разум и справедливость долговечны — и “никак нельзя назвать иллюзией надежду, что повсюду, где живут люди, когда-нибудь будут жить разумные, справедливые и счастливые существа, а каждое из них будет счастливо не только благодаря своему собственному рассудку, а также благодаря рассудку всего человеческого рода”» [Гайм, 2011, т. 2, с. 264].

² Например, о тиране Сиракуз Агафокле (361–289 до н. э.) он пишет следующим образом: «Но власть, добытая кровью и злодеяниями, не могла быть прочною, и он сам перед смертью должен был испытать на себе, что посев преступлений может дать только одну жатву несчастья» [Шлоссер, 1868–1877, т. 1, с. 621]. А вот какой сентенцией сопровождается в описании Шлоссера личность карфагенского полководца Ганнибала: «Тот, кто не падает в несчастье и даже в ту минуту, когда против него вооружается сама судьба, кто твердо стоит до конца и смело расстается с жизнью, тот кажется нам высшим идеалом человечества» [Шлоссер, 1868–1877, т. 1, с. 646]. Такого рода оценок и рассуждений в его трудах содержится в избытке.

В «Идиоте» имя и книга Шлоссера упоминаются в следующем контексте. В четвертой части романа на дачу к Епанчиным внезапно заявляются два подростка: Коля Иволгин с ежом, и Костя Лебедев с топором. Епанчины спускаются на террасу смотреть ежа, принесенного мальчиками, но вскоре выясняется, что «еж вовсе не их, а принадлежит какому-то третьему мальчику, Петрову, который дал им обоим денег, чтобы купили ему у какого-то четвертого мальчика "Историю" Шлоссера, которую тот, нуждаясь в деньгах, выгодно продавал; что они пошли покупать "Историю" Шлоссера, но не утерпели и купили ежа, так что, стало быть, и еж и топор принадлежат тому третьему мальчику, которому они их теперь и несут вместо "Истории" Шлоссера» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 423].

Первое, что обращает тут на себя внимание, — это причудливая взаимосвязь упомянутых вещей и существ. Попробуем в ней разобраться. Итак, некий мальчик Петров (полного имени его нам не сообщают, но фамилия происходит от имени Петр) просит двух своих товарищей купить ему у неназванного четвертого мальчика «Историю» Шлоссера («Schlosser» на немецком буквально означает «слесарь», а точнее — «замочник», изготовитель замков и ключей)³. Два его посланца зачем-то покупают у встречного мужика ежа и топор, «потому что кстати, да и очень уж хороший топор» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 423]. Затем ежа Коля перепродает Аглае, и, по ее настоятельной просьбе, незамедлительно относит к князю Мышкину, усматривая в этом послании некую «аллегория». Петров же, надо полагать, в итоге получает вместо «Истории» Шлоссера один топор и оставшиеся неизрасходованными деньги.

На символическом уровне Петров, стремящийся купить «Историю» замочника/ключника, может отсылать к священной истории апостола Петра, которому Иисус вручил ключи от Царствия Небесного (Мф. 16: 18–19), назвав его при этом камнем, на котором будет создана Церковь Христова. Топор же, который посланцы купили вместе того, о чем их изначально просили, в данном контексте отсылает к профанной истории, поскольку является узнаваемым атрибутом дру-

³ О том, что в романе «Идиот» иностранные фамилии вроде «Шнейдер» (Schneider — портной) и «Келлер» (Keller — подвал) также являются «говорящими», указывала в одном из своих выступлений Т.А. Касаткина (см. также раздел, посвященный Откровению Иоанна Богослова).

гого знаменитого Петра, основателя Российской империи, который, по словам А.С. Пушкина, «один есть целая всемирная история» [Пушкин, 1977–1979, т. 10, с. 689]. При помощи топора Петр I плотничал, рубил головы мятежным стрельцам, наконец, «прорубил» пресловутое «окно в Европу». Вот как о российском самодержце пишет, к примеру, упомянутый историк Шлоссер: «<...> однажды в Петергофе, он заставил своих гостей, — в том числе и иностранных послов, — отрезвиться после обеда рубкою дерев, которые ему действительно нужно было вырубить. Он был совершенно убежден, что все, что он делает — хорошо и честно. В этом он был так убежден, что однажды, собственноручно рубя головы стрельцам, пригласил иностранных послов также приняться за эту работу и, по его примеру, исправлять должность палачей» [Шлоссер, 1868–1877, т. 6, с. 42]. Кроме того, по словам Шлосера, «правда и то, что духовных интересов и идеальных стремлений он [Петр] не понимал, как не имел ни нравственных принципов, ни уважения к справедливости. Он, как Наполеон, непреклонно достиг всякой материальной цели, которой можно достичь внешними средствами, и, подобно Наполеону, терпел неудачи в делах истинной цивилизации, потому что для прочности здания нужны нравственная сила, нравственная основа и вечные принципы» [Шлоссер, 1868–1877, т. 6, с. 40].

Таким образом, Достоевский на этом примере в очередной раз показывает, как в романе профанная история пытается вытеснить и заменить собой историю священную. Ведь даже Николай и Константин как два помощника Петрова также могут быть прочитаны либо в рамках священной истории как святые Николай Мирликийский и Константин Великий, жившие в одно время и сделавшие после Петра неизмеримо много для утверждения и распространения христианства в мире; либо, в рамках профанной истории, как наследники Петра Великого — Константин и Николай (первый в 1825 году был провозглашен российским императором, но в итоге не стал им, а второй царствовал почти три десятилетия).

Сокращенное название в романе Достоевского труда немецкого историка, профессора Гейдельбергского университета, не позволяет нам однозначно идентифицировать конкретное сочинение, поскольку Шлоссер являлся автором сразу многих трудов с похожим названием, из которых, впрочем, легко выделяются два главных — это «Всемирная история» в 18 томах (1844–1857) и «История восемнадцатого

столетия и девятнадцатого до падения Французской империи» в 8 томах (4-е изд., 1853–1860). По сути обе этих «Историй» являются «всемирными», просто первая охватывает период с глубокой древности до середины XIX века, а вторая — от Войны за испанское наследство до поражения Наполеона в битве при Ватерлоо. Иначе говоря, вторая «История» является как бы расширенной и более полной версией последних томов первой истории, причем обе названных «Истории» также в свою очередь выросли из других «Историй» Шлоссера, вышедших ранее отдельными изданиями: «Истории восемнадцатого века» (1823), «Всеобщей истории античности» (1826–1834) и др.

Первые издания двух главных многотомников Шлоссера публиковались в русском переводе с купюрами (особенно это касалось глав, в которых освещалась история Российской империи): с 1858 по 1860 год вышла «История восемнадцатого столетия и девятнадцатого до падения Французской империи» (помимо Н.Г. Чернышевского, который перевел 1–3 тома, переводчиками выступили Е.А. Белов, В.А. Обручев, Д.Л. Михаловский, Дениш [Книга в России, 1988–1991, т. 1, с. 78]), с 1861 по 1869 год — «Всемирная история» — обе под редакцией революционно настроенного писателя и публициста Н.Г. Чернышевского (1828–1889)⁴. «История восемнадцатого столетия...» неслучайно была выбрана в качестве первого проекта серии «Историческая библиотека» — книжного приложения журнала «Современник», одним из ключевых сотрудников которого был Чернышевский (именно он был руководителем редакции серии и инициатором издания Шлоссера на русском)⁵. Русских издателей труда Шлоссера привлекали, в первую

⁴ Чернышевский полагал, что только в XIX веке «удалось ясно постичь идею всеобщей истории, потому что только с Гегеля, Гизо, Нибура, Шлоссера начинается деятельная разработка этой идеи; только в творениях этих великих ученых и их последователей мы находим первые значительные опыты дать человечеству полный и точный рассказ о его жизни» [Чернышевский, 1939–1953, т. 3, с. 356].

⁵ Чернышевский так объяснял мотивы, побудившие редакцию «Исторической библиотеки» начать свою просветительскую деятельность по воспитанию российской молодежи именно с этого сочинения: «Мы избрали для начала своего издания "Историю восемнадцатого и девятнадцатого столетий" Шлоссера, которая, обнимая собой почти все время, составлявшее предмет предполагаемого издания, служила бы общим фундаментом для разных монографий, избранных нами для перевода в следующих томах "Исторической

очередь, демократизм и прогрессизм знаменитого историка. Также их особенно интересовало то, что в его сочинении подробно и достоверно освещались предпосылки, причины, содержание и итоги Великой французской революции⁶. И хотя сам автор «не был безусловным сторонником революций, но он видел их неизбежность в тех исторических ситуациях, когда старое, отжившее, упорствующее в своей системе не уступало позиций» [Демченко, 2019, с. 73].

Перевод «Истории восемнадцатого столетия...», по мнению одного из руководителей Главного управления цензуры, положил начало публикациям, в основном переводным, «в которых представляются яркие описания революций, необходимых будто бы для оживления организма государства» [Борисов, 2023, с. 62]. Чернышевский был приятно удивлен распространением книг немецкого историка: «Шлоссер имел больше успеха, чем насколько мы рассчитывали. Публика поддерживала нас лучше, чем мы ждали» [Книга в России, 1988–1991, т. 1, с. 78]. Позднее он собирался более подробно рассмотреть вопросы о методах изменения существующего государственного строя в отдельной книге-комментарии к «Истории восемнадцатого столетия...» Шлоссера, но не успел этого сделать, так как был арестован в июле 1862 года и отправлен на каторгу за пропаганду революционных идей [Борисов, 2023, с. 62]. Вместе с Чернышевским был арестован и его соратник Н.А. Серно-Соловьевич (один из переводчиков «Всемирной истории»), а младший брат последнего (официальный издатель первого

библиотеки». Нам казалось удобнее всего дать сначала связный рассказ о всех частях предмета, чтобы к этой общей картине могли примыкать подробнейшие рассказы о разных отделах ее, заслуживающих особенного внимания» [Книга в России, 1988–1991, т. 1, с. 77]. При этом Чернышевский относился к Шлоссеру с истинным пиететом. В предисловии к переводу его «всемирной истории» он писал: «Этот человек занимает первое место между всеми современными нам историками» [Книга в России, 1988–1991, т. 1, с. 77].

⁶ Критик Н.А. Добролюбов писал своему товарищу И.И. Бордюкову 28 июня 1859 года: «Читай, читай и читай пятый том “Исторической библиотеки”, недавно вышедший: там Шлоссер рассказывает о французской революции. Это блаженство — читать его рассказ. Я ничего подобного не читывал. Ни признака азарта, никакого фразерства, так неприятного у Луи Блана и даже Прудона, все спокойно, ровно, уверенно. Прочитаешь его и увидишь, что Николай Гаврилович вышел из его школы... Читай его непременно» [Добролюбов, 1961–1964, т. 9, с. 371].

русского издания «Всемирной истории» Шлоссера) А.А. Серно-Соловьевич еще весной 1862 года уехал за границу. В итоге издание «Всемирной истории» Шлоссера, первые пять томов которой успел выпустить Чернышевский (уже будучи в Петропавловской крепости, он перевел еще несколько позднейших томов) со товарищи, завершили В.А. Зайцев и М.О. Вольф.

В сатирическом романе в стихах Д.Д. Минаева «Евгений Онегин нашего времени» (1865–1877) показано, что тома Шлоссера являлись непременно чтением прогрессивно мыслящего молодого человека («скроенного» по образу тургеневского Базарова) второй половины 1860-х годов. Вот как он описывает кабинет современного нигилиста:

Ряд книг на полках небеленых,
Клочки бумаги, стертый грош...
Чуть видны в рамках запыленных
Жан-Жак Руссо и Ригольбош.
Бутыл чернил, бутылка рома,
Портфель и Шлоссера два тома,
Сигары в пачке, микроскоп
И без стекла стереоскоп;
Два неразрезанных журнала
И неоконченный рассказ,
Где несколько начальных фраз
Перо героя замарало,
Но женских ножек и голов
Там не чертил он вместо слов
[Минаев, 1947, с. 270].

В 1868 году, когда начал выходить роман «Идиот», стартовал выпуск и второго издания на русском обоих трудов Шлоссера. Вообще столь сравнительно поздний перевод его знаменитых сочинений на русский был обусловлен тем, что в начале т.н. «мрачного семилетия» (1848–1855) Николая I сочинения Шлоссера, Гервинуса и ряда других европейских историков были запрещены в России даже в подлиннике [Пыпин, 1906, с. 506]. Хотя запрет на свободный ввоз в Российскую империю подлинников книг Шлоссера сохранялся и в 1868 году, о чем свидетельствует записка Ф.И. Тютчева от 23 января 1868 года, в которой он отмечает следующее: «Не трудно представить себе неудоволь-

ствие иностранца, если у нас в Империи отбирают у него, например, Гейне, Шлоссера, Гервинуса, Байрона, Руссо, и отбирают не потому, чтобы эти уже знакомые авторы должны были оставаться для него неизвестными, а потому, что так предписывает формальность нашего закона, изданного в 1827 г. в видах ограждения общества от влияния вредной литературы. Но вопрос о степени вредности или позволительности книги есть чисто временный вопрос, разрешаемый сообразно с духом времени и с уровнем общества. И если приведенные здесь авторы считались прежде непозволительными у нас, то теперь было бы анахронизмом иметь тот же самый цензурный взгляд» [Гусман, 2001, с. 82].

Еще раз заметим, что к моменту написания «Идиота» полностью на русском вышла только шлоссера «Истории восемнадцатого столетия и девятнадцатого до падения Французской империи» (1858–1860), тогда как последние, 17-й и 18-й, тома первого русского издания собственно «Всемирной истории» вышли лишь в 1869 году. Поэтому уместно предположить, что о событиях до XVIII века автор «Идиота» сверялся с «Всемирной историей», а с событиями XVIII и XIX веков — с «Историей восемнадцатого столетия и девятнадцатого до падения Французской империи».

О реальном чтении Достоевским Шлоссера свидетельствует посланный ему в конце августа 1862 года счет книжного магазина А.Ф. Баунова, в котором значится: «Шлоссер, “История”, 3 части» [Гроссман, 1935, с. 116]. Известно, что восемь томов «Истории» Шлоссера (не до конца ясно, какой именно из двух) имелись в домашней библиотеке Достоевского [Библиотека Достоевского, 2005, с. 147]. При этом писатель, по всей видимости, знакомый с обеими «Историями» Шлоссера, неоднократно рекомендовал их к прочтению в письмах к своим знакомым. В частности, его призыв прочесть «Историю» Шлоссера, наряду с «Историями» Соловьева, Карамзина, Прескотта и некоторых других историков, содержится в письмах к Н.Л. Озмидову от 18 августа 1880 года [Достоевский, 1972–1990, т. 30, с. 212] и некоему Николаю Александровичу от 19 декабря 1880 года [Достоевский, 1972–1990, т. 30, с. 237].

Благодаря сохранившейся тетради, в которую старший брат писателя, издатель журналов «Время» и «Эпоха» М.М. Достоевский собственноручно вносил сведения о поступивших в редакцию рукописях, известно, что некий автор предлагал напечатать у братьев Достоевских

статью о «Всемирной истории» Шлоссера [Нечаева, 1975, с. 279]. Кто этот автор — неизвестно. Вместе с тем, реклама поступивших в продажу томов «Всемирной истории» Шлоссера публиковалась в журнале «Время» (1861, № 11), а в журнале «Эпоха» на Шлоссера ссылались авторы различных статей. В частности в статье «Иероним Савонарола» отмечалось, что опытность Шлоссера «в деле оценки исторических личностей не подлежит сомнению» [Эпоха, 1864, № 1–2, с. 663]. А в статье «Теория безобразия» указывалось на то, что Шлоссер «связал историю литературы с историей человечества» [Эпоха, 1864, № 7, с. 5].

Знакомство самого Ф.М. Достоевского с «Историей восемнадцатого столетия и девятнадцатого до падения Французской империи» Шлоссера обнаруживает себя уже в романе «Преступление и наказание», где Раскольников использует характерные словечки о Наполеоне, свойственные русскому переводу этого труда⁷. Например, Раскольников говорит о Наполеоне, что тот «*тратит* полмиллиона людей в московском походе» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 211], причем это слово «тратит» в тексте романа выделено курсивом. Ранее исследователь В.И. Мельник предположил, что здесь мы имеем дело с цитированием самого Наполеона по журналу «Сын отечества» (1813. № 8. С. 97) и книги В. Скотта «Жизнь Наполеона Бонапарта», где приводятся слова недоброжелателей французского императора, называвших его полководцем, «тратившим по десять тысяч человек в сутки» [Мельник, 1985, с. 231]. Однако источником этой фразы применительно к Наполеону могла быть и гораздо более близкая по времени выхода «Преступления и наказания» «История» Шлоссера. Так, во втором томе «Истории восемнадцатого столетия и девятнадцатого до падения Французской империи» говорится, что король Пруссии Фридрих II Великий «не мог тратить людей так, как тратили их Мёрльборо и Наполеон» [Шлоссер, 1858–1860, т. 2, с. 229].

Если же говорить о романе «Идиот», то в нем герои наиболее часто обращаются к трем периодам всемирной и российской истории. Во-первых, это средние века, в которых их интересуют как общие явления (папство, рыцарство) и бедствия (голод), так и отдельные события (к примеру, знаменитое Хождение в Каноссу 1077 года). Во-вторых, это

⁷ Можно сказать, что Мармеладовы буквально живут в шлоссеровском доме. Как поясняет Раскольникову глава семейства Семен Захарович Мармелатов: «А вот и дом. Козеля дом. **Слесаря, немца, богатого... вежи!**» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 22].

XVIII век (эпоха Петра Великого и его наследников, фигура Остермана, царствование Людовика XV и террор времен Великой Французской революции). Наконец, в-третьих, это эпоха Наполеона I. Все эти явления, события и процессы подробно освещаются в «Историях» Шлоссера. В них также представлены яркие портреты папы Григория VII и императора Священной Римской империи Генриха IV, о противостоянии которых рассказывает Рогожин князю Мышкину; «бесстыдной» мадам Дюбарри, за которую молится Лебедев; «первейшего из всех интриганов в мире» князя Талейрана [Шлоссер, 1868–1877, т. 6, с. 638], с которым сам себя сравнивает «ужаснейший интриган» Лебедев [Подосокорский, 2009а] и др. Заметим, что Шлоссер как раз и считал «главной задачей истории» «изображение характеров и хода развития известной эпохи» [Шлоссер, 1868–1877, т. 1, с. 322].

Наибольшее же значение в плане влияния «Историй» Шлоссера на роман «Идиот» имеет трактовка немецким историком легендарной фигуры Наполеона Великого. Собственно «История» Шлоссера и появляется в тексте романа почти сразу (то есть в следующей главе) после фантастического рассказа генерала Иволгина о его службе у Наполеона в Москве 1812 года [Подосокорский, 2011]. В некрологе о Шлоссере его ученик, также известный историк Георг Готфрид Гервинус (1805–1871)⁸ специально отмечал относительно своего учителя, что тот «отгадал призвание Наполеона — быть реформатором своего времени, и смеялся над Лас-Казом, представлявшим его каким-то бумажным героем» [Гервинус, 1862, с. 26].

Сам Шлоссер называет Наполеона «величайшим человеком XVIII и XIX столетий» [Шлоссер, 1868–1877, т. 6, с. 642], однако, образ Наполеона является для него поистине стержневым применительно к всемирной истории вообще. Так Шлоссер сравнивает с Наполеоном Кира Персидского, Цезаря, Карла Великого, Петра Великого, Вольтера, даже Екатерину II и много кого еще. Когда он рассказывает о самых разных деятелях античности, средних веков и раннего Нового времени он периодически соотносит их с Наполеоном и его окружением. Приведем несколько характерных примеров. Говоря о сиракузском

⁸ Г.Г. Гервинус был хорошо известен Достоевскому, так как его статья «Теоретический очерк истории» была опубликована в ноябрьском номере журнала «Время» за 1861 год. В ней он называет сочинения Шлоссера «плодом всеобщей европейской жизни, не одной немецкой» [Время, 1861, № 11, с. 281].

тиране Дионисии Старшем (V–IV вв. до н. э.), Шлоссер отмечает, что его сторонник Филист был ему предан, «как предан был Наполеону какой-нибудь Гурго или Монтолон» (два генерала, адъютанта Наполеона, поехавшие с ним в ссылку на остров Святой Елены) [Шлоссер, 1861–1869, т. 3, с. 318]. Об афинском стрателе Перикле Шлоссер пишет, что тот «до последнего дня своей жизни оставался властителем в полном смысле этого слова и производил на непослушнейший в мире народ такое же чарующее действие, как Наполеон на свою, обезумевшую от славы, армию» [Шлоссер, 1861–1869, т. 1, с. 419]⁹.

Описывая завоевания Александра Македонского, автор «Всемирной истории» то и дело сравнивает его действия с поведением Наполеона, полагая, что древность может быть лучше осмыслена через обращение к общеизвестным современным реалиям. О порче характера Александра он заключает: «Да и как мог человек, все время которого было разделено между страшным напряжением сил и неразумными развлечениями, двадцати девяти лет от роду, выдержать такое искушение, которого не мог вынести, в наши дни, человек сорока лет, вышедший при том из низших слоев общества и прошедший школу революции?» [Шлоссер, 1868–1877, т. 1, с. 402]. Труднейший поход македонян из Индии в Персию сравнивается им с Московским походом Наполеона: «Описания этого похода, оставленного нам древними историками, многие считают преувеличенными; но, вспомнив о свойствах пустынь знойного юга, или только о походе в Россию Наполеона, мы не станем сомневаться в верности этих описаний, заимствованных из дневника Неарха, изучившего эти берега во время своих частых высадок» [Шлоссер, 1868–1877, т. 1, с. 410]. Определенное сходство он видел и в организации армии двумя властителями: «Во всем, что касалось отношений чужеземных войск к македонянам, всегда составлявшим ядро армии, Александр поступал весьма осторожно. Для поддержания между ними различия, он пользовался теми же самыми средствами, какие в наши дни так удачно были употребляемы Наполеоном; как последний держал постоянно войско других народов в некотором отдалении от господствующей нации, преданность которой была для него

⁹ Отметим, что Достоевский также сблизил два этих имени в черновиках к намечавшейся переработке его ранней повести «Двойник», оставив запись о господине Голядкине: «Мечты сделаться Наполеоном, Периклом, предводителем русского восстания» [Достоевский, 2013–, т. 1, с. 610].

всего важнее, так делал и Александр с греками» [Шлоссер, 1868–1877, т. 1, с. 419].

Повествуя о победе римлян над армией царя государства Селевкидов Антиоха III Великого (241–187 до н. э.), немецкий историк отмечает: «Римляне являлись на востоке владыками, повелителями и судьями всего света. Выражение “Антиох перестал царствовать” при самом начале войны часто встречается в речах и прокламациях римских полководцев. В новейшее время точно так же выражался о враждебных ему государях и народах Бонапарт, похожий в этом на римлян и заимствовавший от них это выражение, вместе со многими другими. Почти все государства Азии признали господство римлян, точно так же как в новейшее время большинство европейских правительств с покорностью склонилось пред императором французов» [Шлоссер, 1868–1877, т. 1, с. 656]. Описывая жизнь древнеримского диктатора Суллы, Шлоссер и здесь поясняет, что Лукулл, Помпей, Красс и Метелл Пий занимали при жизни Суллы «такое же положение, как маршалы Наполеона во французской империи» [Шлоссер, 1861–1869, т. 4, с. 6]. Про историческое сочинение византийского императора Иоанна VI Кантакузина (ок. 1293–1383) Шлоссер сообщает, что оно «чрезвычайно сходно с историями Наполеона и французской империи, написанными какими-нибудь Тьерами и ему подобными господами» [Шлоссер, 1861–1869, т. 9, с. 13]. Относительно освещения историком Филиппом де Коммином похода в Италию короля Франции Карла VIII (1470–1498) говорится, что тот превозносит оказанную французам помощь «немцами» (как он называет швейцарцев) «подобно тому, как французы превозносят работы при переходе Бонапарта чрез Сен-Бернар» [Шлоссер, 1861–1869, т. 11, с. 123]. Подобных сравнений во «Всемирной истории» Шлоссера еще предостаточно.

Схожий прием мы видим и в романе «Идиот», только в нем самые разные герои от князя Мышкина и Ипполита Терентьева до генерала Иволгина соотносят с историей Наполеона события своей личной жизни [Подосокорский, 20096]. Возможно, что именно из «Истории» Шлоссера Достоевский взял для романа «Идиот» неканоничное наименование «Ватерлооской кампании» как «Ватерлоской»¹⁰. Последнее

¹⁰ Написание знаменитой битвы при Ватерлоо как «при Ватерло» также содержится в сборнике «Живописный Карамзин» [Живописный Карамзин, 1836–1844, ч. 3, № 159. Молебствие в Париже], который имелся в домашней библиотеке Достоевского [Библиотека

усеченное именование было восстановлено¹¹ при публикации текста «Идиота» во втором издании полного собрания сочинений Достоевского в 35 томах [Достоевский, 2013–, т. 8, с. 458], хотя в первом академическом полном собрании сочинений писателя в 30 томах, и в книге историка Ж.Б.А. Шарраса, в связи с которой князь Мышкин и говорит об этой кампании, сохранено традиционное название битвы — «Ватерлоо», а не «Ватерло», как в отдельных местах русского перевода Шлоссера [Шлоссер, 1868–1877, т. 6, с. 657].

Благодаря «Истории» Шлоссера становится более понятным и упоминание принцессы де Роган в «Идиоте». Накануне несостоявшегося венчания Настасьи Филипповны и князя Мышкина к последнему явился Келлер, назначенный его шафером, и внезапно «объявил, что, конечно, он вначале, как услышал, был враг, что и провозгласил за бильярдом, и не почему другому, как потому, что прочил за князя и ежедневно, с нетерпением друга, ждал видеть за ним не иначе как принцессу де Роган; но теперь видит сам, что князь мыслит по крайней мере в двенадцать раз благороднее, чем все они “вместе взятые”!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 486].

В комментарии к этому месту в Полном собрании сочинений Достоевского в 35 т. сказано лишь то, что Роганы относятся к древнейшим и знаменитейшим княжеским родам Франции [Достоевский, 2013–, т. 9, с. 826]. Между тем в огромной и подробнейшей «Истории» Шлоссера, которая появляется в предыдущей главе той же четвертой части романа, в которой говорится о подготовке к венчанию князя, упоминается всего лишь одна-единственная принцесса де Роган, причем также в связи с историей Наполеона: «Бонапарте и вместе с ним очень многие полагали, что герцог Ангьенский, принц старой династии, также приезжал в Париж и возвратится туда снова, чтобы явиться на сцену в минуту убийства Бонапарте. На самом деле принц Ангьенский, давно живший в Эттенгейме (в Баденских владениях), был

Достоевского, 2005, с. 192]. Такое же написание характерно для русского издания «Всеобщей древней и новой истории» аббата Милло, то есть для русского перевода продолжения «Истории» аббата Милло, написанного Миллоном, Делиль де Салем и Буэнвиле [Милло, 1820, т. 13, с. 277].

¹¹ В первой, журнальной публикации романа «Идиот» и вовсе говорится о «Ватерлосской кампании» [Русский вестник, 1868, № 11, с. 282].

привлечен туда любовью к принцессе Роган (принцесса эта сошла с ума, когда его арестовали)» [Шлоссер, 1858–1860, т. 6, с. 361–362].

Здесь речь идет об одном из самых позорных преступлений, совершенных Наполеоном, а именно о казни по его приказу герцога Энгийского 21 марта 1804 года. Менее чем через два месяца после этого события Первая французская республика была превращена в Первую французскую империю. Напомним, что в том числе с обсуждения убийства Наполеоном герцога Энгийского в салоне Анны Павловны Шерер начинается роман Л.Н. Толстого «Война и мир» (1865–1869), первый том которого вышел лишь за несколько лет до «Идиота»¹². Упомянутая у Шлоссера принцесса Шарлотта-Луиза-Доротея де Роган (1767–1841) была женой герцога Энгийского, с которой тот тайно обвенчался менее чем за месяц до своей гибели. Эмиссары Наполеона похитили ее мужа на ее глазах, что стало для нее огромным ударом. Кроме того, их брак не был признан родственниками герцога. Иначе говоря, Келлер завуалированно указывает готовящемуся к свадьбе наполеонисту Мышкину, что ожидал от него совсем другого выбора, по которому тот сам стал бы жертвой, а не губителем. Учитывая, что князь Мышкин в разговоре с Аглаей сравнивает себя с убийцей герцога Энгийского — Наполеоном, признаваясь, что в своих снах он «не Наполеона, а все австрийцев» разбивает [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 354], слова Келлера звучат особенно зловеще. Только в истории Мышкина погибает не жених (тайный муж), а невеста, которую так же многие считают «сумасшедшей»¹³.

¹² Об обсуждении в романе Л.Н. Толстого убийства герцога Энгийского, правда, в связи с романом Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» писала О.А. Меерсон [Меерсон, 2022, с. 156].

¹³ «Сумасшедшей» прямо называет Настасью Филипповну генерал Епанчин в день ее рождения: «Не... не... связать ли нам ее? — шепнул генерал Птицыну, — или не послать ли... С ума ведь сошла, ведь сошла? Сошла? <...> Сумасшедшая? Ведь сумасшедшая? — приставал генерал к Тоцкому» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 145]. «Сумасшедшей» ее считает и князь Мышкин [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 473]. Да и сама Настасья Филипповна не раз именно так себя и называет: «Мой! Мой! — вскричала она. — Ушла гордая барышня? Ха-ха-ха! — смеялась она в истерике, — ха-ха-ха! Я его этой барышне отдавала! Да зачем? Для чего? Сумасшедшая! Сумасшедшая!.. Поди прочь, Рогожин, ха-ха-ха!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 475].

В заключение отметим, что главная ценность «Истории» Шлоссера состоит в том, что ее автор, маскирующий свое изложение внешними рационализмом и прогрессизмом, умел при этом неким гениальным образом ненавязчиво создавать у вдумчивого и внимательного читателя ощущение действия в истории высшей духовной силы. Это преобразующее свойство его труда чувствовали даже такие совсем не склонные к мистицизму и религиозному восторгу критики, как, к примеру, Н.А. Добролюбов, соглашающийся со словами из предисловия к первому тому «Истории восемнадцатого столетия и девятнадцатого до падения Французской империи» Шлоссера в русском переводе: «Да, этот плохой рассказчик в самом деле мудрец, если можно кого-нибудь назвать мудрецом. Ничем не подкупится, ничем не обольстится он: ни блеск, ни гений, ни софизмы панегиристов, ни даже собственные желания — ничто не отуманит его зоркого взгляда, не смягчит его строгого приговора. Он знает людей, как их знали Монтань и Макиавелли. Но с тем вместе он верит в правду, он любит человека. Потому речь его, суровая и печальная, разрушая ваши иллюзии, укрепляет ваши убеждения во всем истинно добром и высоком» [Добролюбов, 1861–1864, т. 3, с. 468–469]. Надо полагать, что за эту мудрость, выражающуюся в бескорыстной любви к человеку и в вере в правду, его ценил и Ф.М. Достоевский.

Литература

Библиотека Достоевского, 2005 — Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание / отв. ред. Н.Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005. 338 с.

Борисов, 2023 — Борисов А.В., Поликарпов И.А. Историческая политика государства и общество в период подготовки и начала проведения Великих реформ 60-х гг. XIX в. // Труды Академии управления МВД России. 2023. № 3 (67). С. 60–67.

Васильев, 2015 — Васильев Ю.А. От Bildung к Wissenschaft: гейдельбергская историческая школа // Власть. 2015. № 5. С. 179–183.

Время, 1861 — Время. Журнал литературный и политический. 1861. № 11.

Гайм, 2011 — Гайм Р. Гердер, его жизнь и сочинения: в 2 т. / пер. с нем. В.Н. Неведомского. СПб.: Наука, 2011.

Гервинус, 1862 — Гервинус Г.Г. Некролог Ф. Шлоссера. СПб.: А. Серно-Соловьевич, 1862. 75 с.

Гроссман, 1935 — Гроссман Л.П. Жизнь и труды Ф.М. Достоевского: Биография в датах и документах. М.; Л.: Academia, 1935. 382 с.

Гусман, 2001 — *Гусман Л.Ю.* История несостоявшейся реформы. Проекты преобразований цензуры иностранных изданий в России (1861–1881 гг.). М.: Вузовская книга, 2001. 208 с.

Демченко, 2019 — *Демченко А.А.* Н.Г. Чернышевский. Научная биография (1859–1889). М.: Политическая энциклопедия, 2019. 687 с.

Добролюбов, 1961–1964 — *Добролюбов Н.А.* Собр. соч.: в 9 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1961–1964.

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

Достоевский, 2013– — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб.: Наука, 2013– (издание продолжается).

Живописный Карамзин, 1836–1844 — Живописный Карамзин, или Русская история в картинах, издаваемая Андреем Прево: в 3 ч. СПб.: В тип. Х. Гинце и Э. Праца, 1836–1844.

Книга в России, 1988–1991 — Книга в России. 1861–1881: в 3 т. / под общ. ред. И.И. Фроловой. Гос. Публ. б-ка им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. М.: Книга, 1988–1991.

Меерсон, 2022 — *Меерсон О.А.* Преступление и наказание в «Войне и мире». Этиология заболевания наполеоновской идеей убийства во благо от потомков к предкам // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 1 (17). С. 143–157.

Мельник, 1985 — *Мельник В.И.* К теме: Раскольников и Наполеон // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1985. Т. 6. С. 230–231.

Милло, 1820 — *Милло К.Ф.К.* Всеобщая древняя и новая история аббата Миллота, содержащая повествование о всех народах мира, и доведенная до 1815 года. С присовокуплением Атласа древней и новой географии: в 13 ч. СПб.: В Тип. Императорских Театров, 1820.

Минаев, 1947 — *Минаев Д.Д.* Собрание стихотворений / вступ. статья, ред. и примеч. И. Ямпольского. М.: Совет. писатель, 1947. XLIV, 490 с.

Нечаева, 1975 — *Нечаева В.С.* Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Эпоха» 1864–1865 / Академия наук СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 1975. 303 с.

Подосокорский, 2009а — *Подосокорский Н.Н.* Образы «Талейранов» и наполеоновский миф в творчестве Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2009. № 25. С. 247–276.

Подосокорский, 2009б — *Подосокорский Н.Н.* Наполеоновская тема в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»: дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2009. 177 с.

Подосокорский, 2011 — *Подосокорский Н.Н.* 1812 год и наполеоновский миф в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Вопросы литературы. 2011. № 6. С. 39–71.

Пушкин, 1977–1979 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.

ИСТОРИЧЕСКИЕ КНИГИ

«Пошли покупать "Историю" Шлоссера, но не утерпели и купили ежа»

Пыпин, 1906 — *Пыпин А.Н.* Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятых годов: исторические очерки. 3-е изд. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1906. 519 с.

Ростиславлева, 2001 — *Ростиславлева Н.В.* От Шлоссера к Ранке: истинная или мнимая прерывность исторического знания // Диалог со временем. 2001. № 4. С. 213–220.

Русский вестник, 1868 — *Русский вестник.* 1868. № 11.

Савельева, 2007 — *Савельева И.М., Полетаев А.В.* Теория исторического знания: Учебное пособие. СПб.: Алетейя. Историческая книга, 2007. 523 с.

Тормасов, 1998 — *Тормасов Б.А.* Историки и история: Жизнь. Судьба. Творчество: в 2 т. М.: Остожье, 1998. Т. 2. 870 с.

Чернышевский, 1939–1953 — *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: в 16 т. М.: Худож. лит., 1939–1953.

Шлоссер, 1858–1860 — *Шлоссер Ф.К.* История восемнадцатого столетия и девятнадцатого до падения Французской империи: в 8 т. СПб.: В тип. Главного штаба Его Императорского Величества по военно-учебным заведениям, 1858–1860.

Шлоссер, 1861–1869 — *Шлоссер Ф.К.* Всемирная история: в 18 т. СПб.; М.: В тип. Иосафата Огризко, 1861–1869.

Шлоссер, 1868–1877 — *Шлоссер Ф.К.* Всемирная история: в 8 т. 2-е изд. СПб.; М.: Изд. книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1868–1877.

Эпоха, 1864 — *Эпоха.* Журнал литературный и политический, издаваемый под редакцией М. Достоевского. 1864. № 1–2.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КНИГИ

«Знаете Крылова басню, ваше превосходительство:

“Лев да Осел”?»:

«Басни» И.А. Крылова

Н.Н. Подосокорский

В разделе впервые исследуется присутствие «Басен» И.А. Крылова как *книги в книге* в романе Ф.М. Достоевского «Идиот», и делаются первые подступы к разработке темы «Достоевский и Крылов», практически не привлекавшей внимание исследователей ранее, несмотря на многочисленные отсылки писателя к наследию Крылова. В тексте романа «Идиот» прямо упоминаются только две крыловские басни, однако, одна из них (названная Фердыщенко «Лев да Осел») является отсылкой к сюжету, общему сразу для двух басен («Лев состаревшийся» и «Лисица и Осел»). К тому же выход «Идиота» совпал с празднованием в России в 1868 году столетия со дня рождения Крылова, что косвенно также нашло свое отражение в романе (известно, что во время работы над «Идиотом» находящийся на тот момент за границей Достоевский живо интересовался этим юбилеем). Автором предложены новые интерпретации роли крыловских басен в романе, и, в частности, обосновывается связь крыловской «Тучи», впервые опубликованной в журнале «Сын Отечества» в 1815 году, с легендарным образом Наполеона после Ватерлоо (исключительно важным и для изображения наполеоновского мифа в романе «Идиот»).

В числе разнообразных произведений, непосредственно упоминаемых в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» (1868–1869), особо выделяются басни И.А. Крылова (1769–1844), которые Я.К. Грот в очерке «Литературная жизнь Крылова» (1868) назвал «самой популярной русской книгой» [Грот, 1901, с. 214]¹. Поскольку публикация «Идиота» (как и

¹ Один из первых биографов Крылова, академик М.Е. Лобанов подсчитал, что общий тираж только прижизненных изданий крыловских «Басен» составил до 77 тысяч экземпляров (огромнейшая цифра для того времени!). По его словам: «Самое это число проданных экземпляров доказывает, с какою жадностью читались басни Крылова. С этим итогом, единственным явлением в нашей словес-

время действия в его второй — четвертой частях) пришлось как раз на год празднования столетия со дня рождения великого русского баснописца (в XIX веке официальной датой рождения Крылова считался 1768 год [Коровин, 1996, с. 9]), внимание как автора, так и его читателей к крыловскому наследию было тогда повышенным и заостренным.

В связи с тем, что в «Идиоте» герои обращаются к крыловским басням неоднократно (Фердыщенко вспоминает о басне «Лев да Осел» (позднее мы поясним, почему он использует такое название), а в написанном Келлером со товарищи пасквиле на князя Льва Мышкина упоминается также басня «Туча»), целесообразно говорить об их присутствии в этом произведении именно как *книги в книге*, что побуждает рассмотреть и весь роман через призму корпуса басен Крылова. Такой взгляд может быть тем более продуктивным, поскольку персонажи «Идиота», в большинстве своем, носят имена и фамилии зверей и птиц, многие из которых являются излюбленными героями крыловских стихотворений: Лев Мышкин, Лебедевы, Иволгины, Птицын, Барашкова, Белоконские, Конев. В ряде случаев герои «Идиота» также называют друг друга разными животными и отмечают большую роль отдельных животных в своей жизни (об этом будет сказано далее).

Интерес Ф.М. Достоевского к басням Крылова, очевидно, уходит корнями в детство. Согласно воспоминаниям младшего брата писателя Андрея Михайловича Достоевского, их отец, М.А. Достоевский, порой объяснял некоторые свои решения, сравнивая себя с героями крыловских басен². В 1844 году, когда в Петербурге умер признанный классиком еще при жизни Крылов, Ф.М. Достоевский только входил в литературу, при этом уже его ранние произведения содержат значимые отсылки к Крылову. Например, в своем переводе романа О. де Бальзака «Евгения Гранде» (вышел в год смерти Крылова — в 1844 году) он использовал выражение из басни «Ворона и лисица» (1808),

ности, никакое сочинение на русском языке не может не только состязаться, но и приблизиться к нему. Не мудрено: ими усладились и дети, и старцы, и простолюдины, и вельможи. Оне составили в полном смысле русскую, народную книгу» [Лобанов, 1847, с. 56–57].

² В частности, А.М. Достоевский пишет: «Помню то, что когда ему говорили, зачем он не хлопотал о доказательствах своего древнего дворянского происхождения, то он с улыбкой отвечал, что он не принадлежит к породе *Гусей* (басня Крылова “Гуси” тогда была в большой моде)» [Достоевский, 1992, с. 29].

традиционно открывающей полное издание басен поэта³. Герой повести «Двойник» (1846) господин Голядкин и вовсе восклицает: «Ведь вот обстоятельство! А ларчик-то просто ведь открывался. Крылов-то и прав, Крылов-то и прав... дока, петля этот Крылов и баснописец великий!» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 151]. В объяснении Достоевского по делу петрашевцев 1849 года писатель упомянул о своем выступлении о литературе в кружке по поводу спора с М.В. Петрашевским из-за Крылова [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 128]⁴.

Во второй статье трактата «Книжность и грамотность» (1861) Достоевский, оппонируя Н.Ф. Щербине, высоко оценил просветительское значение самого жанра басни: «Г-н Щербина до того мнителен,

³ В.П. Владимирцев пишет, что «оригинал Бальзака, естественно, не имеет ничего подобного» [Владимирцев, 2008, с. 68]. Это не совсем так. Перевод Достоевского, хоть и не буквален, но вполне передает смысл оригинала. Сравним соответствующий фрагмент романа в парижском издании 1839 года и в переводе Достоевского. У Бальзака: «Ce concert d'éloges nouveaux pour Eugénie la fit d'abord rougir; mais insensiblement, et quelque grossiers que fussent les compliments, son oreille s'accoutuma si bien à entendre vanter sa beauté, que si quelque nouveau venu l'eût trouvée laide, ce reproche lui aurait été beaucoup plus sensible alors que huit ans auparavant» [Balzac, 1839, p. 295–296]. У Достоевского: «Сначала Евгения краснела, обданная вдруг неожиданным потоком лести; но так как говорится, что какова бы ни была лесть, груба ли, тонка ли она, но *в сердце льстец всегда отыщет уголок*, то и Евгения мало-помалу привыкла к похвалам как к должной дани. И если бы теперь ей сказали, что она дурна собою, то, верно, она не приняла бы этого так хладнокровно, как прежде, восемь лет назад» [Достоевский, 2013–, т. 1, с. 453]. Подробнее о проблеме перевода Достоевским этого романа Бальзака см.: [Магарил-Ильяева, 2019].

⁴ Как отмечают комментаторы Полного собрания сочинений Достоевского в 30 т.: «Это выступление Достоевского запомнилось многим петрашевцам. “После ужина, — показал на следствии Н.П. Григорьев, — был разговор чисто литературный, в котором Петрашевский говорил, что И.А. Крылов был не великий художник, а Федор Достоевский отлично опроверг его” <...>. По свидетельству Львова и Пальма, в споре о Крылове на стороне Достоевского был и Дуров <...>. Вряд ли спор этот имел “чисто литературный” характер: по-видимому, речь шла о значении Крылова как народного писателя и о доступности его басен широкому демократическому читателю» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 339].

что даже басен Крылова не хочет назвать баснями, а предлагает прямо выставить одно название, например: “Крестьянин и работник”, “Два мужика” и подписать под ними “Крылов”. Все это на том основании, что басня будто бы принимается в народе как пустяки и что “это даже можно заключить из пословицы и поговорки: «Соловья баснями не кормят» или «бабьи басни»”. Ну уж это слишком, да и басни-то вовсе не в таком неуважении у народа. Сколько их между ним ходит, да еще преостроумных, с намеками. Ведь народ понимает, что такое басня» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 37].

В январском выпуске «Дневника писателя» за 1881 год писатель посвятил Крылову целую главку, назвав ее «Старая басня Крылова об одной свинье». В ней он снова использовал одну из хрестоматийных крыловских басен для объяснения сложных современных явлений: «А чтобы обо всем этом наконец совсем уже кончить, приведу одну маленькую, очень хорошенькую басенку Крылова, должно быть, всеми теперь забытую, ибо до Крылова ли в наш теперешний деловой и мятущийся век? Эта басенка невольно припомнилась мне, еще когда я начал собираться писать мою статью о финансах и об оздоровлении корней. У Крылова она имеет прекрасное нравоучение, но на другую тему, на тему о других корнях. Но это всё равно, она и к нам подходящая» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 31].

Всего в произведениях Достоевского насчитывается более двадцати только прямых отсылок к басням Крылова: «Слон и моська», «Лисица и виноград», «Демьянова уха», «Стрекоза и муравей», «Квартет», «Лягушки, просящие царя», «Крестьянин и работник», «Разборчивая невеста» и др. [Достоевский, 1972–1990, т. 30₂, с. 243–244]. Но, помимо этого, их опосредованное, комплексное влияние на его творчество едва ли не более значимо, что мы постараемся показать далее на примере романа «Идиот».

По воспоминаниям второй жены писателя А.Г. Достоевской (речь идет о событиях 1874 года), Ф.М. Достоевский прививал любовь к басням Крылова и собственным детям: «После обеда и кофе муж еще с полчаса и более оставался с детьми, рассказывая им сказки или читая им басни Крылова» [Достоевская, 2015, с. 325]. Позднее, в 1879 году, А.Г. Достоевская сообщала в одном из писем к мужу о том, как их дети играли в домашнем спектакле у Жакларов героев нескольких басен Крылова: «Играть будут в костюмах из бумаги; клеили и резали бумагу наши дети и для этого два дня сряду уходили с ванн прямо к

Жакларам. Даже хладнокровный Федя, никуда не ходивший все лето, ужасно заинтересовался, ходит к Жакл<арам> и беспокоится о своей роли. Как сойдет спектакль, опишу тебе» [Достоевский, 1976, с. 302]⁵.

Известно, что книга басен И.А. Крылова имела в домашней библиотеке писателя (какое именно издание установить наверняка невозможно, но, вероятно, это было издание 1864 года с иллюстрациями, выполненными его товарищем по Инженерному училищу К.А. Трутовским) [Библиотека Достоевского, 2005, с. 61]. Кроме того, писатель приобрел и брошюру профессора русской словесности Киевского университета А.И. Селина «Крылов как высший представитель русской басни» (Киев, 1868), содержащую публикацию речи ученого, произнесенной им по случаю столетнего юбилея баснописца [Библиотека Достоевского, 2005, с. 88]. В этой речи профессор Селин сравнивал Крылова с Карамзиным, отмечая, что первый в современном русском обществе «выставляет на вид и неумолимо преследует неуважение к человеческому достоинству, непризнание истинных заслуг, величание знатности рода, высокомерие и барскую спесь» [Селин, 1868, с. 13]. По наблюдению Селина, из русских национальных поэтов «один Крылов понятен всякому, кто только умеет читать и даже каждому безграмотному слушателю», ибо его басни говорят о действительности, с которой сталкиваются все: «<...> сначала вы входите в это многочисленное и разнообразное собрание, как в маскарад: кто наряжен зверем, кто птицей, кто представляет собой растение; потом маски снимаются, и вы видите своих знакомых, или людей, которые встречались с вами» [Селин, 1868, с. 35].

В романе «Идиот» впервые имя Крылова звучит в первой части, на вечере у Настасьи Филипповны, когда злой шут Фердыщенко пытается при помощи одной из крыловских басен уязвить генерала Епанчина, которого кстати зовут так же, как и самого баснописца, — Иваном⁶.

⁵ Такие домашние спектакли порой проходили и при участии самого Достоевского. Его дочь, Любовь Федоровна Достоевская вспоминает: «<...> мы устраивали для наших родителей представления, изображая в лицах басни Крылова и стихотворения наших великих русских поэтов» [Достоевская, 1992, с. 195].

⁶ Исключительное значение имени Иван в истории басни Нового времени остроумно отметил еще князь П.А. Вяземский, который однажды написал в Иванов день поздравительные куплеты в честь именинника — известного баснописца Ивана Дмитриева (1760–

«Знаете Крылова басню, ваше превосходительство: “Лев да Осел”? Ну, вот это мы оба с вами и есть, про нас и написано.

— Вы, кажется, опять заврались, Фердыщенко, — вскипел генерал.

— <...> Не беспокойтесь, ваше превосходительство, я свое место знаю: если я и сказал, что мы с вами Лев да Осел из Крылова басни, то роль Осла я, уж конечно, беру на себя, а ваше превосходительство — Лев, как и в басне Крылова сказано:

Могучий Лев, гроза лесов,
От старости лишился силы.

А я, ваше превосходительство, — Осел.

— С последним я согласен, — неосторожно вырвалось у генерала» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 117].

В комментарии к этому месту в Полном собрании сочинений в 30 т. указано, что правильно басня называется «Лев состаревшийся», и ее начальные строки процитированы неточно [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 436], хотя у Достоевского за такими «оговорками» или «ошибками» героев практически всегда стоит нечто большее. Как объясняет В.Ф. Кеневич в труде «Библиографические и исторические примечания к басням Крылова» (1868), басню «Лев состаревшийся» следует рассматривать вместе с басней «Лисица и Осел», которая по содержанию «очень близка к предыдущей и при том не только одновременно с нею явилась в печати, но даже, как видно из рукописей, одновременно задумана: на обороте того листа, на котором набросана первая редакция б. “Лев состаревшийся”, находим черновую накидку и б. “Лисица и Осел”. Что такое разделение сюжета возможно, это видно из сравнения обеих басен Крылова с произведениями Федра и Ла Фонтена» [Кеневич, 1868, с. 198].

Таким образом в сцене разговора Фердыщенко с генералом Епанчиным речь идет не о банальной неточности героя, а об обращении его к общему сюжету сразу двух крыловских басен, задуманных самим автором как единый текст, — отсюда и произошло соединение в «Идиоте» их названий с сокращением до «Льва да Осла». Причем если в пер-

1837), указав, что и другие маститые баснописцы волею судьбы являются его тезками, как то Иван (Жан) Лафонтен и Иван Хемницер. То, что Вяземский «забыл» упомянуть в этом ряду и не менее одаренного Ивана Крылова, послужило поводом для критики в его адрес [Крылов И.А. в воспоминаниях, 1982, с. 171].

вой басне речь идет об одних только жалобах лишенного силы Льва, то во второй — уже о похвальбе Осла, пересказывающего историю Льва по-своему и завершающего свой рассказ Лисице на торжествующей ноте: «А мне чего робеть? и я его лягнул: / Пускай ослиные копыта знают!» [Крылов, 1847, с. 214]. К тому же Осла, с которым сам себя сравнивает Фердыщенко, хотя и относят в басне «Лисица и Осел» к «низким душам», но все же называют при этом «умной головой» [Крылов, 1847, с. 213–214], что должно было льстить мелкому чиновнику, претендующему на оригинальность и остроумие.

Кроме того, вычленение из всего корпуса крыловских басен пары *Лев* и *Осел* важно еще в двух аспектах. Во-первых, в баснях Крылова их сложные отношения отнюдь не ограничиваются упомянутым сюжетом. К примеру, в басне «Осел» герой, недовольный своей незначительностью и завидующий чести таких зверей, как львы, вызывает за помощью к Юпитеру, и тот делает его «скотиной превеликой», после чего на нем начинают «возить воду». А в басне «Лев и Барс» Осла даже прочат в секретари Льву. Во-вторых, эта звериная пара приобретает дополнительное значение в свете истории князя Льва Мышкина, с которым в тексте романа связано упоминание другой крыловской басни — «Туча». Еще до вечера у Настасьи Филипповны Лев Мышкин рассказывает генеральше и девицам Епанчиным о том, как в Базеле осел помог ему выйти из мрака и ужасно его поразил своим криком. «С тех пор я ужасно люблю ослов. — признается князь. — Это даже какая-то во мне симпатия» и многозначительно добавляет: «А я все-таки стою за осла: осел добрый и полезный человек» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 48–49].

Показательно, что *Лев* Достоевского не просто видит в *Осле* человека, но и трансформирует устойчивое отношение к нему, свойственное, в том числе, и *Льву* Крылова, заменяя вражду и злобу симпатией и любовью. Схожее отношение Лев Мышкин, как человек с *высокой* душой, в отличие от постоянно настроенного на конфронтацию Фердыщенко, проявляет и к встречным людям, не отказывая им в материальной помощи, дружеском разговоре, сочувствии и приюте, всерьез восприняв поучение из еще одной крыловской басни «Лев и Мышь», в которой Лев лишился надежды на собственное спасение только потому, что с презрением отверг предлагаемую дружбу «жалкой» Мыши⁷.

⁷ В своей статье Д.П. Ивинский также упоминает басню Крылова «Лев и Мышь» применительно к характеристике образа князя

Само имя Льва Мышкина в этом смысле коррелирует и со Львом вообще как центральной фигурой крыловских басен (Лев присутствует в семнадцати баснях Крылова!). По поводу льва как басенного про-тагониста иронизировал еще персонаж комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1825)⁸ — Загорецкий:

Нет-с, книги книгам рознь. А если б, между нами,
Был цензором назначен я,
На басни бы налег; ох! басни смерть моя!
Насмешки вечные над львами! над орлами!
Кто что ни говори:
Хотя животные, а все-таки цари

[Грибоедов, 1987, с. 102].

Главный герой «Идиота» князь Лев Мышкин, над которым многие другие персонажи посмеиваются, пытаются его обмануть или использовать в своих корыстных интересах, волею судьбы оказывается в окружении лиц с птичьими фамилиями (Лебедев, Иволгин), которые ему близки как люди страдающие и ищущие, но чужды по своим глубинным душевным помыслам. Есть в романе Достоевского и своего рода «насмешка» над «орлами», в роли которых выведены император Наполеон I (генерал Иволгин также уподобляет его птице, отмечая наполеоновские «орлиный взгляд»⁹ и «орлиную мысль» [Достоевский,

Льва Мышкина, но никак не развивает связь имени героя и названия стихотворения, поскольку сосредоточен на совсем другой проблеме [Ивинский, 2018, с. 164].

⁸ В романе «Идиот» содержится немало отсылок к этой комедии Грибоедова: от упоминания генералом Иволгиным несуществующего «Новоземлянского» полка, в котором служил и грибоедовский полковник Скалозуб, до различных цитат и реминисценций: «свежо предание, а верится с трудом», «княгиня Марья Алексевна не забранит, ха-ха!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 83, 218, 247].

⁹ В комментарии к 9-му тому Полного собрания сочинений Достоевского в 35 т. указано, что «орлиный взгляд» Наполеона упоминается в романе М.Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831) и в книге А. Дюма «Наполеон» (1840) [Достоевский, 2013–, т. 9, с. 809–810]. Также этот эпитет использован В.Г. Бенедиктовым в стихотворении «Ватерлоо» (1836): «Но миг — и дивный свет рассек пучину мглы: / Орлиный взор вождя сверкнул перед

1972–1990, т. 8, с. 413, 416]) и его малолетний наследник Наполеон II, имеющий прозвище «Орленок» (в «Идиоте» его зовут по титулу — «le roi de Rome»)¹⁰.

Между появлением князя Мышкина в первой и второй частях «Идиота» и между упоминаниями в этих частях двух крыловских басен в тогдашней России как раз и прошли торжества по случаю столетия Крылова, что не могло не отложиться в памяти читателей. В пятой главе второй части романа вернувшийся из Москвы в Петербург после своего полугодового отсутствия князь Мышкин вдруг оказывается сидящим на скамье, под деревом, в Летнем саду: «Сад был пуст; что-то мрачное заволгло на мгновение заходящее солнце. Было душно; похоже было на отдаленное предвещание грозы. В теперешнем его созерцательном состоянии была для него какая-то приманка. Он прилеплялся воспоминаниями и умом к каждому внешнему предмету, и ему это нравилось: ему всё хотелось что-то забыть, настоящее, насущное, но при первом взгляде кругом себя он тотчас же опять узнавал свою мрачную мысль, мысль, от которой ему так хотелось отвязаться. Он было вспомнил, что давеча говорил с половым в трактире за обедом об одном недавнем чрезвычайно странном убийстве, наделавшем шуму и разговоров» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 189]. Далее автор сообщает, что именно в Летнем саду «странный и ужасный демон» нашептал Мышкину, что Рогожин станет его сторожить, поскольку князь не поехал в Павловск [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 193].

Упоминание Летнего сада в «Идиоте» косвенно связано с крыловской темой, поскольку именно в этом саду, близ главной аллеи, в 1855 году был установлен на народные деньги памятник знаменитому баснописцу работы П.К. фон Клодта¹¹. Скульптура изображает сидящего

полками, / И взор тот поняли орлы / И бурю двинули крылами» [Бенедиктов, 1939, с. 91].

¹⁰ О роли образа Наполеона и событий войны 1812 года (имеющих огромное значение в романе «Идиот») в баснях Крылова см.: [Гордин, 2012], [Коровин, 2024, с. 423–431], [Лямина, 2024, с. 371–380].

¹¹ Памятник русскому баснописцу в Летнем саду стал естественным продолжением статуй, изображавших древнегреческого баснописца Эзопа и героев его басен (Крылов во многом опирался на наследие Эзопа и самостоятельно занимался переводами приписываемых ему басен) и украшавших Летний сад до 1777 года. Как пишет М.И. Пыляев: «Эти свинцовые фигуры из эзоповых басен,

Крылова, возвышающегося над различными животными — героями его басен, причем одной из наиболее выделяющихся фигур зверей является изображение льва. Поэт В.Г. Бенедиктов в стихотворении «Несколько строк о Крылове (При воздвигнутом ему памятнике)» (1855) специально акцентировал на этом внимание:

Довольно и беглого взгляда:
Воссел — вы узнали без слов —
Средь зелени Летнего Сада
Отлитый из бронзы Крылов, <...>

Разогнута книга; страницу
Открыл себе дедушка наш,
И ловко на льва иль лисицу
Намечен его карандаш

[Бенедиктов, 1939, с. 219].

Присутствие этого монумента в Летнем саду было необычайно значимо для Достоевского не только потому, что в России того времени отдельные памятники писателям сами по себе были большой редкостью, но и потому, что сам Крылов воспринимался им как тот, кто будит творческую фантазию в его героях. Уже в следующем после «Идиота» романе «Бесы» (1871–1872) на это указывает автор басни «Таракан», капитан Лебядкин:

«— <...> Сударыня, один мой приятель — благо-роднейшее лицо — написал одну басню Крылова, под названием “Таракан”, — могу я прочесть ее?

— Вы хотите прочесть какую-то басню Крылова?

— Нет, не басню Крылова хочу я прочесть, а мою басню, собственную, мое сочинение! Поверьте же, сударыня, без обиды себе, что я не до такой степени уже необразован и развращен, чтобы не понимать, что Россия обладает великим баснописцем Крыловым, которому ми-

с письменными объяснениями за стеклами в рамках, были поставлены на небольшой площадке перед гротом. Причиной уничтожения фонтанов, как и многих вековых деревьев в Летнем саду, была страшная буря 10 сентября 1777 года» [Пыляев, 1887, с. 56]. О создании памятника Крылову и о том, как его открытие было воспринято современниками, см.: [Лямина, 2024, с. 661–725].



Пьедестал памятника И.А. Крылову в Летнем саду

нистром просвещения воздвигнут памятник в Летнем саду, для игры в детском возрасте» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 141]¹².

Близкий друг Достоевского, поэт А.Н. Майков в стихотворении «Крылов» (1868), написанном по случаю столетия баснописца, также отмечал необычайное воздействие этого памятника на впечатлительную душу:

Когда стою в толпе средь городского сада
Пред этим образом, из бронзы отлитым,
И, к нам склонившись, и к малым, и к большим,
С улыбкой доброю, с приветливостью взгляда,

¹² Говоря об «игре в детском возрасте» у памятника Крылову, Лебядкин может обыгрывать эпиграмму П.В. Шумахера (1817–1891), написанную в 1866 году: «Лукавый дедушка с гранитной высоты / Глядит, как резвятся вокруг него ребята, / И думает: о милые зверята, / Какие, выросши, вы будете скоты» [Возникший волею Петра, 2003, с. 354]. Комментарий к крыловскому следу в «Бесах» см.: [Лямина, 2024, с. 722–725].

Он точно, с старческой неспешностью речей,
Рассказывает нам, с своих высоких кресел,
Про нравы странные и глупости зверей,
И все смеются вкруг, и сам он тихо-весел <...>

[Майков, 1977, с. 411–412].

Далее поэт как будто проникает в мысли Крылова, указывающего, что за комическими ситуациями его басен скрыта подлинная трагедия, не утратившая актуальности и поныне:

«И то, что в басенке является моей
Как шутка, — от того во времена былые
Вся, может, плакала Россия,
Да плачет, может быть, еще и до сих дней!»

[Майков, 1977, с. 412].

В письме к Майкову от 18 февраля 1868 года из Женевы Достоевский, усердно работающий над «Идиотом», коснулся и крыловского юбилея: «Что Вы читали на юбилее Крылова, кроме того, что мне прислали? Я читал в газетах, но неясно» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 259]. Как отмечают комментаторы Полного собрания сочинений Достоевского в 30 т., на состоявшемся 3 февраля 1868 года литературном вечере в пользу Литературного фонда, посвященном столетию со дня рождения И.А. Крылова, Майков как раз и прочел, в числе прочего, свое стихотворение «У памятника Крылову» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 464–465]. Можно предположить, что отголоски этого его стихотворения могли некоторым образом повлиять и на сцену присутствия Льва Мышкина в Летнем саду (пятая глава второй части романа вышла в майском номере «Русского вестника» за 1868 год), находясь в котором, герой не может не видеть изваяние Крылова (напрямую в тексте об этом, впрочем, не говорится), но слышит лишь нашептывания демона. Заметим, что начало литературной карьеры Крылова было во многом связано с его демонологическим сочинением «Почта духов» (1789–1790), в котором он в сатирической форме описал причудливое взаимодействие людей и невидимых простому взору демонов (от Астарота до Плутона). Впрочем, разнообразные духи стихий и даже «демонские воеводы» (см., к примеру, басню «Скупой») обильно присутствуют и в крыловских баснях. Тем самым сидящий на скамье

в Летнем саду Лев Мышкин (по свидетельству современников, подобным образом любил при жизни отдыхать и сам баснописец¹³) дополнительно подпадает под влияние ауры крыловского творчества и героев его басен.

Наконец в восьмой главе второй части «Идиота» содержится еще одна прямая отсылка к басням Крылова. Коля Иволгин зачитывает собравшимся на даче Лебедева обличающую князя Мышкина клеветническую статью, сочиненную Келлером и опубликованную в некоей еженедельной юмористической газете. В этом пасквили, помимо прочего, упоминается крыловская «Туча»: «Казалось бы, счастье повернулось к нашему герою задом. Не тут-то было-с: фортуна, убивающая голодной смертью целые губернии, проливает все свои дары разом на аристократика, как крыловская *Туча*, пронесшаяся над иссохшим полем и разлившаяся над океаном» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 218–219]¹⁴.

Как и в случае с образами Льва и Осла из другой крыловской басни, упомянутой как бы мимоходом в романе, образ Тучи также указывает на особую важность этого проявления природных сил в «Идиоте». Ранее в этой же второй части, выйдя из Летнего сада (где находится памятник Крылову), Мышкин в экзальтированном состоянии (Татьяна Касаткина называет это «ключевой метафизической сценой» романа [Касаткина, 2024], см. здесь раздел «Священные книги») сталкивается с грозовой Тучей, которая проливается на него не метафорически, а самым непосредственным образом: «В этих воротах, и без того темных, в эту минуту было очень темно: надвинувшаяся грозовая туча поглотила вечерний свет, и в то самое время, как князь подходил к дому, туча вдруг разверзлась и пролилась. В то же время, когда он порывисто двинулся с места после мгновенной остановки, он находился в самом начале ворот, у самого входа под ворота с улицы. И вдруг он увидел в глубине ворот, в полутемноте, у самого входа на лестницу, од-

¹³ Целый ряд анекдотов о Крылове повествует о его необычных встречах с разными людьми в Летнем саду, поблизости от которого он одно время жил и где любил отдыхать, сидя на скамейке [Крылов И.А. в воспоминаниях, 1982, с. 183], [Гордин, 1985, с. 56].

¹⁴ Ю.Н. Сытина связывает статью Келлера в «Идиоте» с написанным ранее пасквилом П.В. Долгорукова на В.Ф. Одоевского, подчеркивая, что в обоих текстах авторы, в числе прочего, «обращаются к басням И.А. Крылова и к “Горю от ума” А.С. Грибоедова» [Сытина, 2020, с. 140].

ного человека» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 194]. Этим человеком был Рогожин, о намерениях которого в Летнем саду предупредил князя некий демон и который и сам ранее назвал князя «овцой» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 99] (в баснях Крылова с овец то и дело снимают шкуры, убивая их ради еды или в качестве наказания).

Комментаторы «Идиота» в новом Полном собрании сочинений в 35 т. указывают, что басня «Туча» И.А. Крылова считалась откликом на получение награды псковским губернатором кн. П.И. Шаховским в то время, когда в подвластной ему губернии царил голод [Достоевский, 2013–, т. 9, с. 771]. При этом В.Ф. Кеневич, упоминая эту же версию как недостоверный рассказ, подчеркивает: «<...> в современных журналах мы не нашли никаких известий ни о голоде в псковской губернии <...>, ни о награде арендою никакого губернатора. Может быть, подобный случай совершился в псковской или в иной какой-нибудь губернии уже позже, и к нему применили эту басню» [Кеневич, 1868, с. 145–146]. Если же обратиться к первой публикации басни, то не трудно увидеть, что весь 23-й выпуск журнала «Сын Отечества» за 1815 год, где впервые была опубликована крыловская «Туча» [Сын Отечества, 1815, ч. 23, № 29, с. 100], посвящен Наполеону в период *после Ватерлоо* (тема Наполеона в 1815 году чрезвычайно интересовала Достоевского в период его работы над «Идиотом» и нашла свое отражение в исходном тексте романа [Подосокорский, 2023а]), что побуждает рассмотреть и саму басню в свете наполеоновского мифа. Тем более что и князь Мышкин, в связи с которым эта басня упомянута в романе «Идиот», предстает именно как наполеонист¹⁵.

Наша гипотеза подтверждается тем, что в том же журнале «Сын Отечества» за 1815 год, но несколькими номерами ранее (!), было опубликовано стихотворение молодого А.С. Пушкина «Наполеон на Эльбе», где образ Тучи был прочно увязан с тоскующим по власти на европейском континенте Наполеоном: «Вечерняя заря в пучине догорала, / Над мрачной Эльбою носилась тишина, / Сквозь **тучи бледные** тихонько пробегала / Туманная луна; «Волнуйся, ночь, над эльбскими скалами! / **Мрачнее тмись за тучами, луна!**»; «Дымились громы

¹⁵ Мышкин признается Аглае Епанчиной, что в своих снах «не Наполеона, а все австрийцев разбивает» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 354], и, вместе с тем, выступает соавтором псевдомемуарного рассказа генерала Иволгина о Наполеоне. Подробнее о наполеонизме князя см.: [Подосокорский, 2007].

вкруг меня, / И слава в блеске над главою / Неслась, прикрыв меня
крылом?.. / **Но туча грозная нависла над Москвою**, / И грянул мести
гром!..» [Сын Отечества. 1815. Ч. 22. № 25–26. С. 242–243].

В литературе, особенно созданной после Отечественной войны 1812 года, «тучей» нередко называлось чье-либо военное нашествие или вообще решительные действия армии. Московский почт-директор А.Я. Булгаков (1781–1863), к примеру, вспоминал о разговоре московского генерал-губернатора Ф.В. Ростопчина и Н.М. Карамзина о судьбе Наполеона после Бородинской битвы: градоначальник полагал, что император французов может одержать верх, на что историк отвечивал: «Нет, Граф! Тучи, накапливающиеся над головою его, вряд ли разойдутся...» [Булгаков, 2011, с. 267]. Позднее, в посвящении к первому тому своей «Истории государства Российского», написанном в декабре 1815 года, Карамзин сравнил и недавнее наполеоновское вторжение с «тучей», которая «грянула над Россиею» [Карамзин, 1998–2009, т. 1, с. 129].

В басне же Крылова, по всей видимости, речь шла о том, что заграничный поход русской армии («Тучи») ради окончательного низвержения Наполеона был напрасной тратой тысяч людских жизней и огромных денежных средств, которая не принесли в итоге никакой ощутимой пользы России. Так считали и некоторые другие государственные, военные и литературные деятели, включая и самого Достоевского, который подробно высказался в «Дневнике писателя» 1881 года об ошибочном участии России в антифранцузской кампании 1813–1814 годов: «В двенадцатом году, выгнав от себя Наполеона, мы не помирились с ним, как советовали и желали тогда некоторые немногие прозорливые русские люди, а двинулись всей стеной осчастливить Европу, освободив ее от похитителя. Конечно, вышла картина яркая: с одной стороны шел деспот и похититель, с другой — миротворец и воскреситель. Но политическое счастье наше состояло тогда вовсе не в картине, а в том, что этот похититель был именно тогда в таком положении, в первый раз во всю свою карьеру, что помирился бы с нами крепко-накрепко и искренно, и надолго, может быть, навсегда» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 33–34].

В статье Келлера порицаемый за полученное наследство Мышкин уподоблен *океану*¹⁶ (которого, на самом деле, в оригинале басни Крылова

¹⁶ Сравнение князя с «океаном» также отсылает к посвященным Наполеону стихотворным произведениям первой половины

нет, а есть лишь «море»), а разлившаяся над ним «крыловская Туча» — *фортуны* (в пасквиле это слово употреблено дважды, и во второй раз говорится о потраченных Павлищевым деньгах на лечение Мышкина, как о «слепой ошибке фортуны» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 220]). Фортуна в переводе с латинского означает «судьба»¹⁷, и в романе «Идиот» многократно говорится как о благотворном, так и о губительном действии фортуны на самых разных персонажей (генерала Епанчина, Филиппа Барашкова, «грешниц великих» вроде графини Дюбарри), но в контексте рассматриваемого эпизода денежная фортуна как эквивалент *крыловской Тучи* может отсылать к соответствующим басням Крылова «Фортуна и Нищий» (1813) и «Фортуна в гостях» (1816), в которых объясняется, что слепа бывает не столько Фортуна, сколько те, кто не способен принять ее дары, а значит и не достоин их.

В романе «Идиот» можно обнаружить и немало других, менее явных отсылок к басням Крылова. А поскольку Достоевский, как уже было показано, с самого начала своего литературного пути, и особенно в период празднования крыловского столетия, находился с басно-

XIX века, в которых тот соотносился с океаном. См., например, стихотворение М.Ю. Лермонтова «Последнее новоселье» (1841), посвященное переносу останков Наполеона I с острова Святой Елены в Париж: «Как будет он жалеть, печалию томимый, / О знойном острове под небом дальних стран, / *Где сторожил его, как он небедимый, / Как он великий, океан!*» [Лермонтов, 2014, т. 1, с. 342].

¹⁷ Одним из самых знаменитых избранников судьбы Нового времени был Наполеон. А.С. Пушкин в «Евгении Онегине» называет его «мужем судьбы» [Пушкин, 1977–1979, т. 5, с. 181]. Критик В.Г. Белинский в «Литературных мечтаниях» (1834) пишет о Наполеоне так: подобно страшному метеору, в начале XIX столетия «возник сын судьбы, облеченный всею ее ужасающею мощию, или, лучше сказать, сама судьба явилась в образе Наполеона, того Наполеона, который сделался властителем наших дум, говоря о котором и самая посредственность возвышалась до поэзии» [Белинский, 1953–1959, т. 1, с. 68]. Поэт В.Г. Бенедиктов в стихотворении «Ватерлоо» (1836) называет Наполеона «дивным мужем судеб» и «помазанником судьбины» [Бенедиктов, 1939, с. 91, 95]. П.А. Вяземский в очерке «Наполеон и Юлий Цесарь» (1836) также отмечает: «Наполеон должен был иметь такую веру в судьбу свою, столь чудесную и беспримерную, что он не мог отчаиваться до последней минуты: должен был ждать и не сходить с лица земли, пока земля носила его. Иначе Наполеон не был бы Наполеоном» [Вяземский, 1878–1896, т. 2, с. 231] и т.п.

писцем в оживленном творческом диалоге (в этом отношении можно назвать Крылова одним из его *вечных спутников*), память о крыловских текстах при чтении «Идиота» позволяет углубить нашего понимание целого ряда его загадочных образов и ситуаций. К примеру, когда Настасья Филипповна *Барашикова* утверждает на своем вечере идею сыграть в сомнительное пети-жё, предложенную тем же Фердыщенко, который ранее вспомнил о баснях Крылова (игра в пети-жё начинается почти сразу же после разговора Фердыщенко с генералом Епанчиным о крыловских Лье и Осле), она использует крылатую фразу: «*Волка бояться — в лес не ходить!*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 121]. Это напоминает о крыловской басне «Волк и Ягненок», в которой сам жанр басни объясняется автором как некий иной вариант человеческой *истории*¹⁸. Смысл же предложенного Фердыщенко пети-жё, согласно которому каждый должен рассказать самый дурной поступок из своей жизни, на деле сводится к самооправданию рассказчиков, будто следующих волчьей морали этой басни: «У сильного всегда бессильный виноват» [Крылов, 1847, с. 20].

О других образах басен Крылова невольно напоминает Коля Иволгин (а именно он читает вслух и статью Келлера, содержащую отсылку к крыловской «Туче»). Сперва Коля ссорится с Лизаветой Прокофьевной «из-за вопроса, в которое время года лучше ловить чижики» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 157], что отсылает к басне «Чиж и Голубь», в которой «Чиж захлопнула злодейка-западня» [Крылов, 1847, с. 136]. А впоследствии приносит на дачу Епанчиных ежа [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 423], которого насмешливая и «злая» Аглая использует в качестве своего послания к князю Мышкину (эту усмотренную Колей «аллегию» можно соотнести с Ежом из другой крыловской басни «Чиж и Еж», где он с «насмешкой» обращается к приятелю-Чижу [Крылов, 1847, с. 19]).

¹⁸ Весь роман «Идиот» пронизан призывами читать разные исторические труды [Корбелла, 2023, с. 33–34], [Подосокорский, 2023b, с. 68–69]. Заметим, что в эпоху Просвещения «история» определялась энциклопедистами именно как противоположность «басне»: «История — это изложение фактов, приведенных в качестве истинных, в противоположность басне, которая является изложением фактов ложных» [История в Энциклопедии Дидро и д'Аламбера, 1978, с. 7]. Противопоставление *басни* и *истории* проходит и через всю «Историю государства Российского» Н.М. Карамзина.

Вообще тема «Достоевский и Крылов» по странному недоразумению до сих пор остается в литературоведении практически не разработанной (исследователей Достоевского Крылов почти исключительно интересовал в связи со стихами капитана Лебядкина в «Бесах»), хотя большое и разностороннее влияние Крылова на Достоевского несомненно, и доказывается многочисленными цитатами и отсылками, содержащимися в самых разных произведениях писателя.

Литература

Белинский, 1953–1959 — *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959.

Бенедиктов, 1939 — *Бенедиктов В.Г.* Стихотворения / вступит. статья, ред. и примеч. Л.Я. Гинзбург, 1939. 335 с.

Библиотека Достоевского, 2005 — Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание / отв. ред. Н.Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005. 338 с.

Булгаков, 2011 — *Булгаков А.А.* Воспоминания о 1812 г. и вечерних беседах у графа Ф.В. Ростопчина / публ. Ф.А. Петрова и М.В. Фалалеевой // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 2011. Т. XX. С. 229–285.

Владимирцев, 2008 — *Владимирцев В.П.* Евгения Гранде // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / сост. и науч. ред. Г.К. Шенников, Б.Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 67–68.

Возникший волею Петра, 2003 — *Возникший волею Петра.* (Три века северной столицы России). История Санкт-Петербурга с древних времен до середины XVIII века. М.: Рубежи XXI, 2003. 630 с.

Вяземский, 1878–1896 — *Вяземский П.А.* Полн. собр. соч. князя П.А. Вяземского: в 12 т. / изд. графа С.Д. Шереметева. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1878–1896.

Гордин, 1985 — *Гордин М.А.* Жизнь Ивана Крылова. М.: Книга, 1985. 284 с.

Гордин, 2012 — *Гордин М.А.* Отечественная война 1812 года на фоне басен И.А. Крылова. СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2012. 192 с.

Грибоедов, 1987 — *Грибоедов А.С.* Горе от ума / подгот. Н.К. Пиксанов при участии А.Л. Гришунина. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1987. 479 с.

Грот, 1901 — *Грот Я.К.* Труды / Изд. под ред. проф. К.Я. Грота. СПб.: Тип. Министерства Путей Сообщения (т-ва И.Н. Кушнерев и К°), 1901. Т. 3. 329 с.

Достоевская, 1992 — *Достоевская Л.Ф.* Достоевский в изображении своей дочери / пер. с нем.; вступ. статья, подгот. текста к печати и примеч. С.В. Белова. СПб.: Андреев и сыновья, 1992. 246 с.

Достоевская, 2015 — *Достоевская А.Г.* Воспоминания. 1846–1917. Солнце моей жизни — Федор Достоевский / Вступительная статья, подготовка текста, примечания И.С. Андриановой, Б.Н. Тихомирова. М.: Бослен, 2015. 768 с.

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

Достоевский, 1976 — *Достоевский Ф.М., Достоевская А.Г.* Переписка / изд. подгот. С.В. Белов и В.А. Туниманов. Л.: Наука, 1976. 483 с.

Достоевский, 1992 — *Достоевский А.М.* Воспоминания / вступ. статья, подгот. текста и примеч. С.В. Белова. СПб.: Андреев и сыновья, 1992. 397 с.

Достоевский, 2013 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб.: Наука, 2013 — (издание продолжается).

Ивинский, 2018 — *Ивинский Д.П.* Роман Достоевского «Идиот» и альманах Карамзина «Аглая» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 3. С. 161–184.

История в Энциклопедии Дидро и д’Аламбера, 1978 — История в Энциклопедии Дидро и д’Аламбера / пер. и примеч. Н.В. Ревуненковой; под общ. ред. А.Д. Люблинской. Л.: Наука. Ленинградское отд., 1978. 312 с.

Карамзин, 1998–2009 — *Карамзин Н.М.* Полн. собр. соч.: в 18 т. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 1998–2009.

Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Откровение Иоанна Богослова» в романе Достоевского «Идиот»: Жена-город // Новый мир. 2023. № 9. С. 179–190.

Касаткина, 2024 — *Касаткина Т.А.* Пространство за пределами времени: Десятая глава Апокалипсиса в ключевой метафизической сцене романа «Идиот» // *Studia Litterarum*. 2024. Т. 9, № 2. С. 218–237. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-218-237>

Кеневич, 1868 — *Кеневич В.Ф.* Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. СПб.: Отделение русского языка и словесности Императорской академии наук, 1868. 360 с.

Корбелла, 2023 — *Корбелла К.* Концепт «книга» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 30–54. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-30-54>

Коровин, 1996 — *Коровин В.И.* Поэт и мудрец: Книга об Иване Крылове. М.: ТЕРРА, 1996. 472 с.

Коровин, 2024 — *Коровин В.И.* Жизнь и литературная судьба Ивана Крылова. М.: Литфакт, 2024. 672 с.

Крылов, 1847 — *Крылов И.А.* Басни И.А. Крылова: в 9 кн. С биографией, написанной П.А. Плетневым. 2-е изд., полн. СПб.: Тип. воен.-учеб. заведений, 1847. 279 с.

Крылов И.А. в воспоминаниях, 1982 — Крылов И.А. в воспоминаниях современников / вступ. статья, сост., подгот. текста и коммент. А.М. Гордина, М.А. Гордина. М.: Худож. лит., 1982. 503 с.

Лермонтов, 2014 — *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: в 4 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014.

Лобанов, 1847 — *Лобанов М.Е.* Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова. СПб.: Тип. К. Жернакова, 1847. 84 с.

Лямина, 2024 — *Лямина Е., Самовер Н.* Иван Крылов — Superstar. Феномен русского баснописца. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 760 с.

Магарил-Ильяева, 2019 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Философия перевода»: Ф.М. Достоевский и роман О. Бальзака «Евгения Гранде» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 1 (5). С. 157–176. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-1-157-176>

Магарил-Ильяева, 2023 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Дама с камелиями» и «Мадам Бовари» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 55–92.

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-55-92>

Майков, 1977 — *Майков А.Н.* Избранные произведения / сост., подгот. текста и примеч. Л.С. Гейро; Вступ. статья Ф.Я. Приймы. Л.: Сов. писатель, 1977. 910 с.

Подосокорский, 2007 — *Подосокорский Н.Н.* Наполеонизм князя Мышкина // Литературоведческий журнал. Секция языка и литературы РАН. ИНИОН РАН. 2007. № 21. С. 113–125.

Подосокорский, 2023a — *Подосокорский Н.Н.* Книга Ж.Б.А. Шарраса о Ватерлооской кампании в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Литературный факт. 2023. № 4 (30). С. 128–147. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-128-147>

Подосокорский, 2023b — *Подосокорский Н.Н.* «История» Ф.К. Шлоссера в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Текст. Книга. Книгоиздание. 2023. № 33. С. 65–77. doi: 10.17223/23062061/33/4

Пушкин, 1977–1979 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.

Пыляев, 1887 — *Пыляев М.И.* Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1887. 471 с.

Селин, 1868 — *Селин А.И.* Крылов, как высший представитель русской басни: речь, произнесенная на торжественном акте ординарным профессором русской словесности А.И. Селиным // Университетские известия. Киев, 1868. № 3. С. 5–36 (вторая пагинация).

Сын Отечества, 1815 — *Сын Отечества.* Исторический, политический и литературный журнал. СПб. 1815.

Сытина, 2020 — *Сытина Ю.Н.* Пасквиль П.В. Долгорукова на В.Ф. Одоевского как возможный прототекст статьи Келлера в «Идиоте» Ф.М. Достоевского // Незнакомый Достоевский. 2020. Т. 7, № 1. С. 133–155.

«Мы были трое неразлучные, так сказать, кавалькада»:

«Три мушкетера» А. Дюма-отца

Татьяна Магарил-Ильяева

В разделе рассматриваются возможные направления исследования роли романа Александра Дюма-отца «Три мушкетера» в «Идиоте» Ф.М. Достоевского, так как именно с тремя мушкетерами генерал Иволгин сравнивает себя, Епанчина и Мышкина-отца. В работе анализируются высказывания Достоевского о творчестве и личности Дюма-отца, встречающиеся в его публицистике. Так, во введении к «Ряду статей о русской литературе» писатель отмечает, что главный герой драмы Мериме «Le Faux Demetrius» вышел «ужасно похож на Александра Дюма». Анализируется образ Лжедмитрия, и делается предположение, что обозначенное Достоевским сходство может заключаться в той вольности, с которой оба героя обращаются с историческими сведениями с целью извлечения личной выгоды (привлечь читателей или сторонников в политической интриге). Также мы обращаемся к рецензии на выставку в академии художеств за 1860–1861 годы, в которой сопоставляются художественные методы Дюма и Айвазовского, предпочитавших обыденности в своем художественном творчестве чрезмерные эффекты, на которые зрителю зачастую «больно смотреть». На основании этих и ряда других наблюдений делается предположение о сближении Достоевским образов писателя Дюма и генерала Иволгина. В последней части раздела анализируются сам роман «Три мушкетера» и образы его главных героев. «Точкой входа» во французский текст становятся определения троицы друзей — «неразлучные» и «кавалькада» — подчеркнутые генералом и являющиеся прямыми цитатами из оригинального текста. Проследив сформированные из этих слов концепты, мы делаем предположение о возможном символическом сюжете, присутствующем во французском произведении.

В данном разделе предпринята попытка поразмышлять о возможной роли романа Александра Дюма-отца «Три мушкетера» (1844) в художественном пространстве «Идиота» Ф.М. Достоевского в связи с эпизодом, в котором генерал Иволгин обращается к образам главных

героев этого французского произведения, Атосу, Портосу и Арамису, чтобы описать характер того единства, которое когда-то якобы царило между ним, Епанчиным и отцом Мышкина. Наш вопрос заключается в том, могут ли за этим сравнением стоять дополнительные смыслы и сюжеты, кроме простой попытки героя поколоритней описать выдуманный союз?

Напомним, что в сцене визита Настасьи Филипповны в дом Гани для знакомства с его семейством, воодушевившийся от расспросов потенциальной невестки генерал начинает «разливаться» воспоминаниями: «С Иваном Федоровичем Епанчиным я действительно бывал в большой дружбе, <...>. Я, он и покойный князь Лев Николаевич Мышкин, сына которого я обнял сегодня после двадцатилетней разлуки, **мы были трое неразлучные, так сказать, кавалькада: Атос, Портос и Арамис**. Но, увы, один в могиле, сраженный клеветой и пулей, другой перед вами и еще борется с клеветами и пулями...»¹ [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 92]. Данная отсылка до сих пор не привлекала особого внимания исследователей, так как скорее всего воспринималась как некое понятное без лишних оговорок клише, используемое героем. В 15-томном Собрании сочинений в комментариях указано, что упомянутые генералом имена принадлежат «трем благородным и отважным друзьям-мушкетерам из романа А. Дюма-отца “Три мушкетера”» [Достоевский, 1988–1996, т. 6, с. 645]. Заметим, однако, что сам генерал выбирает совершенно иные эпитеты, к которым мы вернемся чуть позже. В комментариях к 30-томному Полному собранию сочинений, как и 35-томному, которое в данном случае его дублирует, даны указания на источник (трилогию Дюма) и краткие характеристики французских героев в их соответствии русским: Иволгин (по собственному усмотрению) — благородный и героический Атос, Епанчин — Портос, грубоватый и тщеславный дебошир, любящий выпить (хотя в романе подчеркивается скорее склонность к вину Атоса), особо отмечается, что отважный и утонченный Арамис, с которым сопоставляется отец князя, сменил плащ на сутану. [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 92], [Достоевский, 2003–, т. 9, с. 743] (опять же отметим, что сам Иволгин никаких характеристик героям не дает). Специальных же исследований, посвященных «Трем мушкетерам» в «Идиоте», нами обнаружено

¹ Курсив в цитатах принадлежит автору цитаты, полужирный курсив и полужирный — мне. — Т.М.-И.

не было, кроме одного упоминания, о котором будет сказано далее в сноске.

Прежде чем приступить к самому исследованию скажем несколько слов о том, каким образом и на каких основаниях мы планируем его проводить. В разделе, посвященном «Даме с камелиями» и «Мадам Бовари»² показано, что при анализе произведения, включенного автором в свой текст (выявлении его роли в этом тексте), простое сопоставление сюжетов и образов героев не только недостаточно, но скорее всего бессмысленно или даже вредно. Писатель масштаба Достоевского, привлекая чужой текст, входит в разговор с его автором и воплощенными им идеями на самом глубоком онтологическом уровне, видит и анализирует самые дальние перспективы развития создаваемого другим автором универсума, то есть его цели далеко отстоят от простого переложения чужого сюжета на новый лад, к чему обычно сводит действия писателя компаративистский подход. Собственно, приведенные выше комментарии из Собраний сочинений к этой фразе Иволгина демонстрируют результаты применения именно такого подхода: на усмотрение исследователя берется некое внешнее сходство трех мушкетеров и героев Достоевского (в интерпретации генерала) — и предлагается в качестве исчерпывающего объяснения присутствия этой отсылки в романе. Однако выбор этих внешних сходств ничем не подкреплен, даже ближайшим контекстом — подобранными Иволгиным эпитетами для описания их союза³.

² См. также программную статью [Касаткина, 2023].

³ Приведем еще один пример подхода к изучению привлеченных текстов, а точнее — известных персонажей и реальных личностей, упоминаемых в произведениях. Е.Ф. Косиченко в статье «Мифологический аспект функционирования культурно значимых антропонимов в художественном тексте (на материале романа Ф.М. Достоевского “Идиот”）」 рассматривает, какие социокультурные мифы стоят за используемыми в романе общеизвестными именами (как исторических лиц, так и героев художественных текстов). По мнению исследовательницы, писатель использует «культурно значимые антропонимы», чтобы отослать читателя к мифам, созданным в общем культурном пространстве вокруг таких имен (антропонимов) и укоренившихся в сознании большинства людей, чтобы с очевидностью указать на идею, подсветить ту характерную черту, которые лежат в основе мифа и на которые он хочет обратить внимание читателей у своего персонажа. «...В основе мифа может

Надо признать, что так как приведенная выше цитата является единственным *прямым* обращением к французскому роману — в отличие от, например, «Дон Кихота», «Дамы с камелиями» или Апокалипсиса, текстов, не раз упоминаемых, плотно вплетенных и в сюжет, и в мотивный ряд «Идиота», — оказывается довольно трудно выработать однозначную исследовательскую стратегию. Если обратиться к математическому языку описания, то можно сказать, что у нас нет необходимых двух точек (отсылок к роману Дюма в тексте «Идиота»), через которые можно было бы провести прямую нашей интерпретации. Из этого может следовать, что за данной отсылкой действительно не стоят никакие дополнительные смыслы, заложенные автором, герой использует клише, чтобы добавить в рассказ ноту высокопарности и героизма, — или что мы просто пока не видим других авторских ука-

лежать также идеализация абстрактных понятий, что хорошо видно на примере использования автором имен трех мушкетеров из романа А. Дюма, выступающих, с одной стороны, средством раскрытия образа А.А. Иволгина, отставного генерала, фантазера и мечтателя, и выполнения символической функции — с другой <...>. Мы полагаем, что каждый в отдельности персонаж романа Дюма может рассматриваться как лингвокультурный типаж [5], т. е. как характер с явно выраженными национально-этническими характеристиками. В случае мушкетеров речь может идти о типаже “французский граф”, выраженном именем Атос, или о типаже “отважный гасконец”, представленном именем д’Артаньян. Однако каждое использование в текстах трех или четырех имен одновременно носит символический характер, основанный на мифе о неразлучной, эталонной, дружбе» [Косиченко, 2013, с. 114–115]. Однако в статье не объясняется, на каких основаниях выделяется значение того или иного мифа, не приводятся исторические свидетельства того, что в ту эпоху был сформирован именно такой миф. Дело в том, что в исследовательской литературе отмечалось, что на наше восприятие образов трех мушкетеров очень сильное влияние оказала советская экранизация, а не сам роман (о современных адаптациях романа, учитывающих особенности той или иной культурной среды, пишет и Косиченко). Таким образом, может оказаться, что идея благородной дружбы вовсе не была мифом, созданным в эпоху Достоевского. Конечно, все это требует специального изучения. Кроме того, важно помнить, что смыслы, вкладываемые автором и подразумеваемые героем, могут радикально отличаться. И за якобы клише, использованным героем, может стоять глубокий философский авторский смысл.

заний на то, каким образом следует понимать появление французских героев на страницах русского романа.

Предполагая, что в текстах Достоевского нет случайных элементов, попробуем нащупать возможные варианты интерпретации. Для этого подойдем к решению поставленного нами вопроса сразу с нескольких сторон. Так, мы обратимся к прямым высказываниям Достоевского о творчестве и личности Дюма-отца, которые иногда мелькали на страницах его публицистики. Примечательно, что некоторые из этих упоминаний связаны с темой, через которую также можно попробовать подойти к нашему вопросу. Это тема *истории* как важнейшей области человеческого знания, крайне ценимой Достоевским и отразившейся на всем его творчестве, особенно в романе «Идиот»: его герои читают, покупают, продают различные исторические сочинения и главное — настаивают на необходимости их чтения⁴. В творчестве Дюма история также же играет значимую роль. Ему приписывается высказывание о том, что история — это гвоздь, на который он вешает свои произведения. Действительно, многие сочинения французского романиста имеют исторический характер, однако, примечательно, что его самого регулярно упрекали в перевираании, переписывании исторических реалий (эта особенность «художественного метода» Дюма невольно ассоциируется с историями генерала Иволгина, подробнее об этом будет сказано ниже). И конечно, мы хотя бы кратко проанализируем сам французский роман и образы его главных героев, чья неразлучность, подчеркнутая генералом, является их основной характеристикой и в оригинальном тексте.

Как известно, Александр Дюма-отец был очень плодовитым писателем, согласно Большой российской энциклопедии, под его именем было написано свыше тысячи произведений. Он снискал немалую популярность у своих современников и потомков. В России его прижизненный успех подогрели запрет Николаем I романа «Учитель фехтования» (1840), посвященного истории декабриста Ивана Александровича Анненкова и его жены Прасковьи Егоровны Анненковой

⁴ Этой темой глубоко и подробно занимается Н.Н. Подосокорский. См. его статьи, посвященные истории в творчестве Достоевского [Подосокорский, 2024b], а также роли «Историй» в романе «Идиот»: Шлоссера [Подосокорский, 2023a]; Шарраса о Ватерлооской кампании [Подосокорский, 2023b]; Карамзина [Подосокорский, 2024a], а также часть I этой книги.

(Гебль), а также его личный визит в нашу страну, вызвавший бурный интерес публики. С. Дурылин в статье 1937 года «Александр Дюма-отец и Россия» писал: «Свыше столетия Александр Дюма-отец не сходит с русской сцены: его драма “Генрих III и его двор” появилась у нас впервые в 1829 г., через несколько месяцев после появления ее в Париже <...> В течение целого столетия романы и повести Дюма находятся в руках русского читателя...» [Дурылин, 1937, с. 491]. В той же работе исследователь предлагает краткую ретроспективу отношения общественности XIX века к творчеству французского романиста: «Успех Дюма у русского читателя был велик и прочен. В тридцатых и сороковых годах переводы его романов и повестей не переставали появляться во всех журналах, без различия направлений, — в “Телескопе”, “Библиотеке для Чтения”, “Отечественных Записках” и др. В 1829 г. появилось и первое русское издание отдельного произведения Дюма — это был перевод драмы “Генрих III и его двор”. За ним последовали отдельные издания повестей и романов» [Дурылин, 1937, с. 496]. Однако постепенно наравне с читательской любовью его произведения начинают получать иронические и снисходительные оценки литераторов, его нередко именуют сказочником. В середине столетия «произведения Дюма исчезают со страниц серьезных журналов» [Дурылин, 1937, с. 491].

«В своих “Петербургских записках 1836 года”, помещенных в 1837 г. в пушкинском “Современнике”, Гоголь, отдавший в этом году в театр “Ревизора”, писал с тревогой и возмущением: “Уже лет пять, как мелодрамы и водевили завладели театрами всего света. Какое обезьянство! И пусть бы еще поветрие это занесено было могуществом мановения гения! Когда весь мир ладил под лиру Байрона, это не было смешно; в этом стремлении было даже что-то утешительное. Но Дюма, Дюканы и другие стали всемирными законодателями!.. Клянусь, XIX век будет стыдиться за эти пять лет”» [Дурылин, 1937, с. 493]. В «Отечественных записках» № 6 за 1840 год в рецензии на журнал «Пантеон русского и всех европейских театров» В.Г. Белинский писал: «Четвертая книжка “Пантеона” дарит нас драмою Александра Дюма “Карл VII, Король французский” — подарок недорогой, неблестящий, но... за неимением лучшего, спасибо и за это. Современное состояние русской литературы приучило нас быть не слишком взыскательными. Г. А. Дюма бывает очень несносен с своими дикими претензиями на гениальность и на соперничество с Шекспиром, с которым у него общего столько

же, сколько у петуха с орлом: тот и другой — птицы; но кроме того, он добрый малый и талантливый беллетрист. Самую нелепую сказку умеет он рассказать вам так, что, несмотря на бессмысленность ее содержания, натянутость положений и газэрство эффектов, вы прочтете ее до конца. Он мастер так же слепить и драму, особенно историческую, где содержание и характеры подает сама история, и слепить так, что ее можно и прочесть от нечего делать, и посмотреть на сцене даже с удовольствием, если ее хорошо играют»⁵ (цит. по: [Богаевская, Жирмунский, 1948, с. 307–308]).

Саркастический тон проявляется и в статьях Достоевского. Писатель упоминает Дюма во введении к «Ряду статей о русской литературе» (1861), в начале которого идут размышления о тех загадках, которые русские задали европейцам, из-за чего Россия остается теми

⁵ Такое ироничное отношение к Дюма стало, судя по всему, общепринятым в литературной среде. В статье «Книжность и грамотность» Достоевский, размышляя о составе «народных книг», пишет о возможности включения в них работ Дюма и предугадывает возмущение и смех, с которыми столкнется его предложение: «Чудеса природы, рассказы об отдаленных странах, о царях и народах, о русских царях и их деяниях, о каре Новгорода, об самозванцах, об осаде Лавры, о войнах, походах, о смерти Ивана-Царевича, занимательные приключения частных людей, путешествия, вроде, например, путешествий Кука или занимательнейшего для всех классов и возрастов путешествия капитана Бонтекое, гениально составленного из прежних материалов Александром Дюма... Боже! что я слышу! какой гомерический хохот, какое страшное негодование поднялось кругом. Как! в книгу для народного чтения переводить из Александра Дюма! Но что же делать, если Александр Дюма написал Бонтекое (для детей, кажется) гениально, именно так, как нужно для рассказа народу. Народ вовсе не такой пуританин, как кажется, а не побрезгать при случае и Дюмасом, может быть, было бы именно настоящей-то, желаемой-то практичностью и деловитостью, потребной при составлении книги. Народ очень не прочь читать, но он очень еще не искусился в чтении. К чему кормить его зауряд одними только эссенциями полезности, благонравия и вашей благонамеренности? Вы скажете, что народ вовсе не так избалован вкусами, как какая-нибудь барыня, которой непременно надо Дюма, чтоб у ней книга не выпала тотчас же от зевоты из рук? Согласен с вами; но книга все-таки для народа новинка, и хоть он вовсе не того ищет в ней, чего требует от них праздная и тупая барыня, но завлекательность крайне не вредит» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 53].

непонятой. Описываются типажи немцев, приезжающих в страну с различными целями (управлять или изучать), но одинаково пропускающих в ней нечто коренное и важное. О французах же Достоевский пишет следующее: «Приезжие французы совершенно не похожи на немцев; это что-то обратно противоположное. Француз ничего не станет переводить на санскритский язык, не потому чтоб он не знал санскритского языка — француз всё знает, даже ничему не учившись, <...> он еще в Париже знал, что напишет о России; даже, пожалуй, напишет свое путешествие в Париже, еще прежде поездки в Россию, продаст его книгопродавцу и уже потом приедет к нам — блеснуть, пленить и улететь. <...> Иные из них приезжают с серьезными, важными целями, иногда даже на 28 дней, срок необъятный, цифра, доказывающая всю добросовестность исследователя, потому что в этот срок он может совершить и описать даже кругосветное путешествие. Схватив первые впечатления в Петербурге, которые выходят у него еще довольно удачно, <...> он решается наконец изучить Россию основательно, в подробностях, и едет в Москву. В Москве он взглянет на Кремль, задумается о Наполеоне, похвалит чай, похвалит красоту и здоровье народа, погрузит о преждевременном его разврате, о плодах неудачно привитой цивилизации, <...>. Кстати уж обратит внимание и на русскую литературу; поговорит о Пушкине и снисходительно заметит, что это был поэт не без дарований, вполне национальный и с успехом подражавший Андрею Шенье и мадам Дезульер; похвалит Ломоносова, с некоторым уважением будет говорить о Державине, заметит, что он был баснописец не без дарованья, подражавший Лафонтену, и с особенным сочувствием скажет несколько слов о Крылове, молодом писателе, похищенном преждевременною смертью (следует биография) и с успехом подражавшем в своих романах Александру Дюма. Затем путешественник прощается с Москвой, едет далее, восхищается русскими тройками и появляется наконец где-нибудь на Кавказе, где вместе с русскими пластунами стреляет черкесов, сводит знакомство с Шамилем и читает с ним “Трех мушкетеров”» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 44–45]⁶.

⁶ В комментарии к 30-томному Полному собранию сочинений указывается, что Достоевский в этом отрывке помимо А. де Кюстина, Юма и др. пародирует «содержание путевых очерков А. Дюма (*Impression de Voyage en Russie*. Paris, 1858–1859). Достоевский, как установила В.А. Дороватовская-Любимова, “точно воспроизводит

Далее Достоевский продолжает свою мысль: «Да, вы многое в нас проглядели,— сказали бы мы им, если б только они могли не проглядеть, ну, и... и если б они нас стали слушать.— Вы совершенно ничего в нас не знаете,— повторили бы мы им,— несмотря на то, что ваш Мери́ме знает даже древнюю нашу историю и написал что-то вроде начала драмы “*Le Faux Demetrius*”, из которой, впрочем, столько же можно узнать о русской истории, как и из “Марфы Посадницы” Карамзина. Замечательно, что сам *Le Faux Demetrius* вышел у него ужасно похож на Александра Дюма, не на героя романа Александра Дюма, но на самого Дюма, настоящего маркиза *Davis de la Pailletterie*. Ничего-то вы не знаете ни в нас, ни в нашей истории...» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 48]. В комментарии 30-томного Полного собрания сочинений предлагается следующая интерпретации этих слов: «Отец А. Дюма был сыном чернокожей рабыни Сессеты Дюма и маркиза де ля Пайетри. Достоевский, вероятно, напоминает читателю скандальный судебный процесс А. Дюма с издателями Вероном и Жирарденом, подробно освещавшийся французской (“*Journal des Débats*”, 1847, 30 и 31 января) и русской прессой. Фельетонист “Современника” в “Современных заметках” (1847, кн. 3, март, отд. “Смесь”) приводил слова Дюма из речи на процессе: “Я получил (...) орден Карла III, пожалованный не писателю, но человеку, мне, Александру Дюма Деви, маркизу *de la Pallettri*, другу герцога Монпансье” — и иронически их комментировал: “Выходка громкая! И в самом деле, какая дерзость со стороны гг. Верона и Жирардена потребовать к суду маркиза де ля Паллетри, друга герцога Монпансье!”» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 257]. Комментаторы отсылают к статье А. Зернина 1858 года «О самозванцах по поводу сочинения Проспера Мери́ме: “*Episode de l’histoire de Russie — Les Faux Démétrius*”», где предлагался обширный исторический комментарий к только что вышедшей французской драме (автор показывает слабые

весь план путешествия Александра Дюма и затем выделяет отдельные его моменты, которые передает в пародийном освещении»; Дюма неоднократно сообщает о своем желании встретиться с Шамилем, упоминает армян и грузин, восторгавшихся “Тремя мушкетерами”. Дюма, рассуждая о преждевременной смерти русских писателей, упоминает Пушкина, убитого на дуэли “сорока восемью лет”, и Лермонтова — погибшего в “сорок четыре года” (см.: “Литературный критик”, 1936, № 9, стр. 203–204). О вооруженных стычках с горцами Дюма рассказывает в главах “*Les abreck*” и “*Le secret*” (“*Le Caucase*”). [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 252–253].

стороны исследовательского подхода Мериме в сравнении современными методами С.М. Соловьева); также указана статья М.П. Алексеева 1936 года «Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме» (в ней этому тексту посвящено пять строк). Предлагаются общие сведения о творчестве французского писателя и слова Достоевского из Дневника писателя об одном из его сочинений: «Этот преталантливый французский писатель, впоследствии *sénateur* и чуть не родственник Наполеона III, теперь уже умерший, в этой “Gouzla” изобразил, под видом славян, конечно, лишь французов, да еще французов-то парижан; иначе они и не умеют: для настоящего француза, кроме Парижа, ничего на свете не существует» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 256].

Таким образом, вопрос о том, почему Достоевский сопоставляет героя пьесы Мериме и Александра Дюма остается открытым. Для нашей же работы ответ на него может быть полезен для лучшего понимания отношения русского писателя к французскому романисту. Не оценивая художественную значимость и обоснованность предлагаемого Мериме ракурса на описываемый им эпизод отечественной истории, попробуем отметить некоторые особенности художественного образа главного героя драмы «*Le Faux Demetrius*» (1852).

Прежде всего обратим внимание на то, какой эпизод из жизни мнимого царевича выбрал для изображения Мериме. Драматург сосредотачивается на том периоде, когда будущий Лжедмитрий, узнав историю убиенного царевича⁷, начинает добывать все новые сведе-

⁷ По версии Мериме, Лжедмитрием был украинский казак Юрий (*un Cosaque de l'Ukraine*). Из драмы мы узнаем, что его спас из пожара и усыновил запорожский атаман Gheraz Evanghel. Умирая на руках Юрия, названный отец успевает рассказать, что, соблазнившись золотом Бориса, взял на себя грех и убил молодого царевича Дмитрия. Самого же Юрия взял себе на воспитание, так как усмотрел в нем сходство с погибшим ребенком: «Il avait tes yeux bleus... tes cheveux blonds... il avait ce signe que tu as sous l'œil droit. C'est pour cela, vois-tu, que je t'ai sauvé des flammes... Je t'ai adopté... j'ai voulu racheter mon crime... je voulais t'appeler Dimitrii... je n'ai pas osé» (У него были твои голубые глаза... твои белокурые волосы... у него была отметина как и у тебя под правым глазом. Видишь ли, вот почему я спас тебя из огня... Я усыновил тебя... Я хотел искупить свое преступление... я хотел назвать тебя Дмитрием... я не посмел) [Mérimée, 1852]. Здесь и далее перевод мой, если не указано иное.

ния и артефакты и создает вокруг себя легенду⁸. Завершается пьеса на том, что «воскресший» Дмитрий впервые «официально» признается царевичем польскими дворянами⁹. Выбор именно этого эпизода, судя по всему, объясняется тем, что сам Мериме был восхищен способностью молодого человека создавать легенду на основании столь малых реальных предпосылок. В предисловии к пьесе драматург сообщает: «J'ai entrepris d'écrire l'histoire de cet illustre fourbe...» (Я принялся за написание истории этого выдающегося плута...). «Aucun aventurier n'a obtenu un pareil succès avec des ressources en apparence si méprisables. Avec une verrue sur la joue et une croix en diamans, celui-ci conquiert un trône et l'aurait gardé sans doute, s'il eût été un peu moins imprudent. Il fit quantité de dupes, mais il n'eut point de complices, pas un seul confident, et il n'avait pas vingt-cinq ans lorsqu'il mourut» (Ни один авантюрист не достиг подобного успеха, обладая такими, казалось бы, ничтожными ресурсами. С бородавкой на щеке и бриллиантовым крестом он завоевал трон и без сомнений сохранил бы его, если бы был немного менее легкомысленным. Он многих одурачил, но у него не было ни одного сообщника, ни единого конфидента и ему не было двадцати пяти лет, когда он умер) [Mérimée, 1852]. Стоит отметить, что во второй редакции появляется подзаголовок «Les Debuts d'un Aventurier» (Дебют авантюриста).

⁸ По счастливой случайности на пути Юрия встречаются «нужные» люди, сообщающие ему дополнительные сведения о Дмитрие (Шубин, едущий в Углич, Григорий Отрепьев, мамка царевича Дмитрия и др.), которые он ловко использует. За этой чередой случайностей выстраивается образ ведущей его судьбы, которую Густав считает по линиям его руки: «Ta ligne de vie est courte, mais glorieuse. En vérité!... La chiromancie, après tout, est une science qui n'est fondée sur rien de solide; mais... c'est étrange! Tu es un Zaporogue? Si tu étais fils de roi, je te dirais... Folies que tout cela!» (Твоя линия жизни коротка, но славна. Воистину!.. Хиромантия все-таки наука, которая не зиждется не на чем серьезном, но... это странно! Ты запорожец? Если бы ты был сыном короля, я бы сказал... Чушь это все!) [Mérimée, 1852].

⁹ В итоге герой оказывается в Польше и благодаря своей хитрости и ловкости остается служить в доме Адама Вишневецкого. Собственно драма завершается на том моменте, когда хозяева дома и их гости «узнают», что ими принят русский царевич. В доме была также Марина Мнишек, которую сначала внимание молодого человека не интересовало, однако после полученных известий ее настрой меняется.

Итак, Достоевский сопоставляет Дюма с героем, основной характеристикой которого является тот факт, что он лгун (если смягчить, то авантюрист). Справедливо будет отметить, что эта характеристика может быть отнесена практически к любому художественному описанию образа Лжедмитрия. Однако в данном случае обаяние героя достигается именно за счет его плутовства. Перед нами рассказ о том, как из разрозненных исторических сведений при удачном стечении обстоятельств аферист создает образ и миф вокруг этого образа, демонстрируется, с какой скоростью и легкостью создается видимый эффект при минимуме исходных данных. Думаю, что дополнительное сходство с французским романистом обеспечивает и то обстоятельство, что при чтении этой пьесы складывается полное ощущение, что перед нами *француз-авантюрист*, понимающий, что *la vie est belle*¹⁰ (как это было

¹⁰ Комичной представляется последняя сцена: оказывается, что казак, привыкшей к походной военной жизни, больше всего ценит хороший ужин в хорошем обществе. В самом финале до польских дворян, принимающих царевича, доходят сведения об угрозе со стороны Годунова, однако только что признанный Дмитрий предпочитает завершить трапезу в чудесном обществе, прежде чем начать предпринимать шаги к спасению.

«YOURII. — Ce voïevode vous a porté quelque message étrange?

LE PRINCE ADAM. — Un message surprenant, en effet.

MINSZEK. — Monseigneur, nous sommes ici à quelques milles de la frontière, et ces misérables pourraient trop facilement tenter un crime... Si vous daigniez vous rendre avec moi dans ma ville de Sambor en attendant que sa majesté prenne des mesures pour que vous soyez reconnu dans ce pays...

LE PRINCE ADAM. — Mniszek a raison, monseigneur, nous irons tous à Sambor.

MARINE ET LA PRINCESSE. — Oh! monseigneur, partez! allons à Sambor.

YOURII. — Pas avant dîner, je pense. Qu'ai-je à craindre quand je suis sous la garde de gentilshommes polonais? (Il sort donnant la main à la princesse. Tous le suivent)» [Mérimée, 1852].

(Юрий. — Этот воевода принес вам странное известие?

Князь Адам. — В самом деле, удивительное сообщение.

Мнишек. — Месяе, мы в нескольких милях от границы, и эти несчастные могли бы с легкостью совершить преступление. Если бы вы соизволили отправиться со мной в Самбор, чтобы подождать, когда его величество примет меры, чтобы вас признали в этой стране...

Князь Адам. — Мнишек прав, мы все едем в Самбор.

отмечено и в комментарии Достоевского к пьесе Мериме, приведенном выше).

Утверждать, что именно эти аспекты образа Лжедмитрия имел в виду Достоевский, сравнивая его с Дюма, мы, конечно, не можем. Однако при учете других отсылок к образу французского романиста (ниже будет рассмотрено еще несколько), наше предположение выглядит вполне вероятным. Кроме того, обратим внимание на вырисовывающуюся тему, к которой Достоевский обращался в том числе и в романе «Идиот». Это тема обращения с историческими фактами — каким образом они используются при создании художественных или исторических произведений и легенды о своей жизни; также возникает вопрос и о разнице восприятий истории ее участниками и теми, кто позже осмысляет ее¹¹.

Как уже отмечалось, тема «достоверности» нередко возникала в связи с творчеством Дюма: его обвиняли и в слишком вольном обращении с историей, и в использовании литературных «негров», и воровстве чужих сюжетов. До сих пор немало работ посвящено именно выявлению реальных оснований его произведений¹². Есть свидетельства и самих «жертв» его чересчур вольного взаимодействия с действительностью. Столкновение с «художественной» переработкой реальной еще не ушедшей в прошлое истории вызвало болезненную реакцию. Дурылин отмечает, что «сама же Полина Гебль, рассказывая в своих записках свою жизнь, указала и на ту степень исторической достоверности, какую обладает роман Дюма: “Если я захожу в подробности моего детства и первой молодости, это для того, чтобы... прекратить толки людей, не знавших правды, которую по отношению ко мне и моей жизни часто искажали, как, например, это сделал Александр Дюма в своей книге “*Mémoires d'un maître d'armes*”, в которой он говорит обо мне и в которой больше вымысла, чем истины» [Дурылин, 1937, с. 512]. Достоевский же в Дневнике писателя, вспоминая о декабристах, пи-

Марина и княгиня. — О! Месье, уезжайте! Поедем в Самбор.

Юрий. — Но думаю, не раньше ужина. Чего мне бояться, когда я нахожусь под защитой польского дворянина (он выходит, подавая руку княгине. Все следуют за ним)).

¹¹ См. статью: [Подосокорский, 2024a] и соответствующий раздел в этой книге.

¹² См., например, диссертационное исследование О.Л. Бейнарович «История и вымысел в романах А. Дюма» [Бейнарович, 2002].

сал: «Из декабристов живы еще Иван Александрович Анненков, тот самый, **первоначальную историю** которого **перековеркал** покойный Александр Дюма-отец, в известном романе своем “*Les Mémoires d'un maître d'armes*”» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 32].

Обратимся еще к одному упоминанию Дюма и его творчества, помещенном в 30-томном Полном собрании сочинений. Важно оговорить, что данный текст вызвал немало споров о том, принадлежит ли он перу Достоевского или нет, и если принадлежит, то целиком или частями и какими частями¹³. Речь идет о рецензии на выставку в академии художеств за 1860–1861 годы, опубликованной в журнале «Время» в октябре 1861 года. В этом тексте автор дважды обращается к творчеству Дюма в качестве аналогии для иллюстрации выявляемых им слабых сторон некоторых живописцев и их работ. Прочитируем довольно большой фрагмент, в котором настоящим двойником Дюма в мире живописи называется Айвазовский на основании схожести их художественных методов, которые подробно описываются автором рецензии: «Талант Айвазовского всеми признан, несомненно, точно так же, как и талант Александра Дюма-отца; и между этими двумя художниками чрезвычайно много общего. Г-н Дюма пишет с необычайною легкостью и быстротою, и г-н Айвазовский тоже. Г-н Дюма написал ужасно много, г-н Айвазовский тоже. И тот и другой художник поражают необычайною эффектностью, и именно необычайною, потому что обыкновенных вещей они вовсе и не пишут, презирают вещи обыкновенные¹⁴. Занимательность их композиций не подлежит сомнению: Дюма читался с жадностью, с азартом; картины г-на Айвазовского раскупаются нарасхват. У того и у другого произведения имеют сказочный характер: бенгальские огни, трескотня, вопли, вой ветра, молния. И тот и другой употребляют краски, во-первых, обыкновенные, а потом, вдобавок к ним, пускают там и сям эффекты — тоже с естественным источником, но преувеличенные до последней степени, до той точки, где начинается уже карикатура. Собственно говоря, в этом сравнении для г-на Айвазовского оскорбительного ничего нет; всё искусство состоит в известной доле из преувеличения, с тем, однако же, чтобы не переходить известных

¹³ См., например: [Захаров, 2013], [Балакин, 2015]. В обеих работах приведена подробная история вопроса со ссылками на другие исследования.

¹⁴ Заметим, что тема обыкновенных и необыкновенных людей крайне важна в «Идиоте».

границ. Портретисты это знают очень хорошо. Например, у оригинала несколько велик нос; для сильнейшего сходства надо сделать его чуть-чуть подлиннее; но затем, если прибавить носа еще немножко, выйдет карикатура. Зная это очень хорошо, плохие портретисты никак не могут справиться с обыкновенными лицами, в которых нос не слишком велик, однако не то чтобы и слишком мал, а рот и подбородок в самом деле умеренные. От этого художнику средней руки, не Гоголю, ни за что бы не удался портрет Павла Ивановича, человека с приятными манерами, с ловкостью почти военного человека, безо всяких резкостей в характере и в поступках. Александр Дюма за такие портреты не берется. Г-н Айвазовский тоже не любит таких обыкновенных предметов. С тремя знаменитыми героями Дюма случаются всё вещи необыкновенные: то они втроем осаждают город, то спасают Францию и совершают подвиги неслыханные. У г-на Айвазовского мы видим то же самое. Скала; об нее со всего разбегу расшиблась волна: на скале сидит чайка. И больше ничего. Точно Арамис или Портос, обращающий в бегство неприятельскую армию. Идет большое стадо белых курчавых овец; на них светит солнце так ярко, что смотреть больно, как на всякий белый предмет, в упор освещенный солнцем. Г-н Айвазовский передает это на полотне, и на его овец, в самом деле, больно смотреть. Природа есть, даже преувеличенная, но это еще не художество; это длинный нос, сделанный втрое длиннее, чем нужно. Художник, может быть, позволил бы себе в большой картине две-три овцы, освещенные таким образом; но целое стадо — никак, целая картина, написанная нарочно так эффектно, что на нее больно смотреть, сильно напоминает подвиги д'Артаньяна. <...> Бросьте два-три пятна из розового золота, как сделал Гоголь в описании степи, но пожалейте глаза зрителей и не давайте золотой картины. Оттого-то Дюма и не художник, что он не может удержаться в своей разнузданной фантазии от преувеличенных эффектов. <...> если станете толковать только о чудесах, поневоле впадаете в сказку, в Монте-Кристо. Истинные художники знают меру с изумительным тактом, чувствуют ее чрезвычайно правильно» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 161–163].

Если мы допускаем, что данное описание художественного метода Дюма принадлежит Достоевскому¹⁵, то через обращение генера-

¹⁵ Или, если статья все-таки не принадлежит перу Достоевского, писатель с этим мнением был хотя бы отчасти согласен, так как принял материал и, возможно, его редактировал.

ла Иволгина к «Трем мушкетерам» как наглядной иллюстрации той картины мира, которую герой видит для себя идеальной¹⁶, мы можем предположить, что именно такой способ творчества близок и ему самому, возможно, свои истории он строит схожим образом¹⁷. Учитывая все вышесказанное, можно сделать предположение, что образы писателя Дюма и генерала Иволгина сближены Достоевским. Приведем несколько аргументов в пользу данного предположения.

В изложении Иволгина в его жизни нет места обыкновенным вещам, создаваемые им картины так эффектны, что на них «больно смотреть», как и на подвиги д'Артаньяна. Вот каким образом генерал описывает свое семейство только что заселившемуся к ним Мышкину: «Нина Александровна — **женщина редкая**. Варвара Ардалионовна, дочь моя, — **редкая дочь!** По обстоятельствам содержим квартиры, — **падение неслыханное!** Мне, которому оставалось быть генерал-губернатором!.. Но вам мы рады всегда. А между тем у меня в доме трагедия!

Князь смотрел впросительном и с большим любопытством.

— Приготовляется брак, и **брак редкий**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 81].

Примечательна и манера построения предложений — чтобы максимально поразить воображение слушателя, рассказ излагается короткими, резкими фразами: «Одеваюсь с изумлением; молчание с обеих сторон; я всё понял. Вынимает из кармана два пистолета. Через платок. Без свидетелей. К чему свидетели, когда через пять минут отсылаем друг друга в вечность?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 81]. Сравним с манерой описания картины Айвазовского, которая сопоставляется с подвигами Портоса и Арамиса: «Скала; об нее со всего разбегу расшиблась волна: на скале сидит чайка. И больше ничего».

Можно даже отметить некоторое внешнее сходство генерала и писателя: «Новый господин был высокого роста, лет пятидесяти пяти или даже поболее, довольно тучный, с багрово-красным, мясистым

¹⁶ Когда Иволгин создает истории, компилируя отдельные исторические свидетельства, у нас нет возможности увидеть, как в его сознании выглядит завершенная картина, к которой он стремится. В этом же случае у нас есть законченное художественное произведение.

¹⁷ Недаром Н. Подосокорский назвал истории генерала его «художественным творчеством», через которое тот пытается осмыслить свою судьбу [Подосокорский, 2008].

и обрюзглым лицом, обрамленным густыми седыми бакенбардами, в усах, с большими, довольно выпученными глазами. Фигура была бы довольно осанистая, если бы не было в ней чего-то опустившегося, износившегося, даже запачканного. Одет он был в старенький сюртучок, чуть не с продравшимися локтями; белье тоже было засаленное, — по-домашнему. Вблизи от него немного пахло водкой; но манера была эффектная, несколько изученная и с видимым ревнивым желанием поразить достоинством» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 80]. А вот портрет Александра Дюма-отца:



*А. Дюма в русском костюме.
Фото: Гюстав Ле Гре, 1859*

В заключение приведем достаточно известную цитату из мемуаров Александра Дюма: «Думаете ли вы, те, кто читает эту книгу сейчас, что, начиная ее, я имел в виду эгоистическую цель: без конца повторять “я”? Нет, я представлял ее как огромную раму, в которую хотел включить всех вас, братья и сестры по искусству, отцы или дети века, великие умы, очаровательные создания, чьих рук, щек, губ я касался; вас, кто любил меня и кого любил я; вас, кто составлял или составляет

сегодня славу нашей эпохи; вы, кто остались мне неизвестными, и, наконец, вы, кто меня ненавидели! “Мемуары Александра Дюма!” Да ведь это было бы смешно! Кем я был сам по себе, я, отдельная личность, затерянный атом, песчинка, носимая по свету всеми вихрями? Ничем! Но вместе со всеми вами, сжимая в левой руке правую руку художника, в правой руке — левую руку принца, я становлюсь звеном золотой цепи, соединяющей прошлое с будущим. Нет, я пишу не свои мемуары; это воспоминания обо всех, кого я знал, **а поскольку я знал все, что было великого, достославного во Франции, то я пишу воспоминания Франции**»¹⁸ (цит. по: [Пахсарьян, 2022, с. 124–125]).

«...Я бывал свидетелем и величайших фактов...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 414], — говорит Иволгин, рассказывая Мышкину о своей службе у Наполеона.

В каком-то смысле все истории генерала — это стремление стать «un des anneaux de la chaîne d'or» (одним из звеньев золотой цепи)¹⁹, так как почему-то иначе ему не удастся почувствовать себя участником общего хоровода. Невозможность быть «правильно» принятым в мире со своими историями сводит генерала в могилу — полное принятие князем рассказа о Наполеоне и в тоже время отрицание существо-

¹⁸ «Quand j'ai commencé ce livre, croyez-vous, vous qui me lisez, que ç'ait été dans le but égoïste de dire éternellement moi? Non, je l'ai pris comme un cadre immense pour vous y faire entrer tous, frères et soeurs en art, pères ou enfants du siècle, grands esprits, corps charmants, dont j'ai touché les mains, les joues, les lèvres; vous qui m'avez aimé, et que j'ai aimés; vous qui avez été ou qui êtes encore la splendeur de notre époque; vous-mêmes qui m'êtes restés inconnus; vous-mêmes qui m'avez haï! *Les Mémoires d'Alexandre Dumas*! Mais c'eût été ridicule! Qu'ai je donc été par moi-même, individu isolé, atome perdu, grain de poussière emporté dans tous les tourbillons? Rien! Mais, en m'adjoignant à vous, en pressant de la main gauche la main droite d'un artiste, de la main droite la main gauche d'un prince, je deviens un des anneaux de la chaîne d'or qui relie le passé à l'avenir. Non, ce ne sont pas mes Mémoires que j'écris; ce sont les Mémoires de tous ceux que j'ai connus, et, comme j'ai connu tout ce qui était grand, tout ce qui était illustre en France, ce que j'écris, ce sont les Mémoires de la France» [Dumas, 1863, p. 36].

¹⁹ В частном разговоре Т.А. Касаткина отметила это стремление Иволгина. Она указала на то, как удается Мышкину входить в каждую жизнь, в каждую историю, и как с этим переключается желание Иволгина, реализация которого, однако, только отталкивает от него всех.

вания Капитона Еропегова оказываются одинаково губительными для него. Таким образом, проблемная точка героя не сводится к тому, что он врун²⁰, а заключаются в том, каким образом он решает войти в контакт с миром, в его общий хоровод. Дюма, как и его художественный «двойник» Лжедмитрий Мериме, не рассматриваются Достоевским как вруны, но как те, кто способны занять желанное ими место в историческом процессе, только «перековеркав» его в попытке подладить под себя и свою нужду, даже если это нужда носит не откровенно корыстный характер, а заключается в потребности быть сопричастным чему-то большему.

Обратимся теперь к самому роману «Три мушкетера». Прежде всего отметим, что материал, который печатается под заглавием «Три мушкетера» изначально привлек внимание публикатора (он же автор предисловия) тем, что в нем подтверждалась историческая реальность существования трех загадочных личностей: Атоса, Портоса и Арамиса. Дело в том, что автор предисловия обнаружил в королевской библиотеке воспоминания д'Артаньяна, которые его очень увлекли и, по его уверениям, представляют собой достойное историческое произведение. Однако больше всего его поразили три молодых человека, которых д'Артаньян встретил у де Тревиля и чьи имена оказались скрыты под псевдонимами по неясным причинам. Автор принялся за архивные разыскания в надежде узнать, существовали ли в реальности эти молодые люди²¹. Он перечитал огромное число книг, пока по совету

²⁰ В этой же беседе Т.А. Касаткина отметила, что у нас нет веских оснований называть Иволгина вруном. Единственные две истории, для которых находятся свидетели (большинство его рассказов герои не могут проверить), оказываются правдой: в случае с Аглаей истинность истории оказывается абсолютной, а рассказ про собачку опознается Настасьей Филипповной как действительно произошедший, но не с самим генералом. Н.Н. Подосокорский же в свою очередь в статье «Об источниках рассказа генерала Иволгина о Наполеоне» [Подосокорский, 2010] показал, что у «фантастической» истории дружбы великого полководца и маленького Ардалиона находится немало реальных оснований, которые генерал творчески обработал, но не придумал.

²¹ Mais, comme on le sait, ce qui frappe l'esprit capricieux du poète n'est pas toujours ce qui impressionne la masse des lecteurs. Or, tout en admirant, comme les autres les admireront sans doute, les détails que

друга не обратился к «Воспоминаниям графа де Ла Фер о некоторых событиях, происшедших во Франции к концу царствования короля Людовика XIII и в начале царствования короля Людовика XIV». В этой рукописи и были обнаружены искомые имена. Собственно эти воспоминания и печатаются под именем Дюма²², так как, как пишет

nous avons signalés, la chose qui nous préoccupa le plus est une chose à laquelle bien certainement personne avant nous n'avait fait la moindre attention.

D'Artagnan raconte qu'à sa première visite à M. de Tréville, capitaine des mousquetaires du roi, il rencontra dans son antichambre trois jeunes gens servant dans l'illustre corps où il sollicitait l'honneur d'être reçu, et ayant noms *Athos*, *Porthos* et *Aramis*.

Nous l'avouons, ces trois noms étrangers nous frappèrent, et il nous vint aussitôt à l'esprit qu'ils n'étaient que des pseudonymes à l'aide desquels d'Artagnan avait déguisé des noms peut-être illustres, si toutefois les porteurs de ces noms d'emprunt ne les avaient pas choisis eux-mêmes le jour où, par caprice, par mécontentement ou par défaut de fortune, ils avaient endossé la simple casaque de mousquetaire.

Dès lors nous n'eûmes plus de repos que nous n'eussions retrouvé dans les ouvrages contemporains une trace quelconque de ces noms extraordinaires qui avaient si fort éveillé notre curiosité [Dumas, 1849, p. ii]. (Но известно, что своевольный ум поэта часто поражается тем, что мало производит впечатления на массу читателей. Мы удивлялись подробностям этой книги, как и все, без сомнения, будут им удивляться; но особенно нас заняло то, о чем до нас, наверное, никто не подумал. Д'Артаньян рассказывает, что в первое посещение г-на де Тревиля, капитана королевских мушкетеров, он встретил в его передней трех молодых людей, служивших в его знаменитом полку, куда сам д'Артаньян просился, и что они назывались Атосом, Портосом и Арамисом. Признаемся, странные имена поразили нас; тотчас пришло нам на ум, что это псевдонимы, под которыми д'Артаньян скрыл имена, может быть, знаменитые, если не сами эти господа выбрали их в тот день, когда по прихоти, по неудовольствиям или по бедности надели солдатские мундиры. С тех пор мы не спали спокойно, пока не нашли в современных сочинениях следов этих необыкновенных имен, так сильно взволновавших наше любопытство [Дюма, 2023, с. 11–12].)

²² La découverte d'un manuscrit complètement inconnu dans une époque où la science historique est poussée à un si haut degré nous parut une trouvaille presque miraculeuse. Aussi nous hâtâmes-nous de solliciter la permission de le faire imprimer, dans le but de nous présenter un jour avec le bagage des autres à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, si nous n'arrivions pas, chose fort probable, à entrer à l'Académie

автор: «En attendant, comme le parrain est un second père, nous invitons nos lecteurs à s'en prendre à nous, et non au comte de La Fère, de leur plaisir ou de leur ennui» (так как крестный отец — это второй отец, мы приглашаем читателя видеть в нас, а не в графе де Ла Фер источник своего удовольствия или скуки) [Dumas, 1849, p. iii].

Тема исторической подлинности главных героев подчеркивается публикатором с самого начала — первое, что мы читаем после названия, открыв роман: «Préface. Dans laquelle il est établi que malgré leurs noms en os et en is, les héros de l'histoire que nous allons avoir l'honneur de raconter à nos lecteurs n'ont rien de mythologique» (Предисловие. В котором утверждается, что хотя имена героев истории, которую мы имеем честь рассказать нашим читателям, оканчиваются на *ос* и *ис*, они не связаны ни с чем мифологическим) [Dumas, 1849, p. i].

Примечательно, что несмотря на первую фразу, в романе регулярно делаются предположения о мифологическом уровне значения имен мушкетеров. Их сравнивают с греческими и библейскими героями. Д'Артаньяну, пораженному образами новых знакомых, о жизни которых он мало что мог узнать, Атос представлялся Ахиллом, Портос — Аяксом, а Арамис — Иосифом²³. Также их имена сравнивают

française avec notre propre bagage, trop considérable peut-être pour passer par les portes [Dumas, 1849, p. ii-iii]. (Открытие совершенно неизвестной рукописи в такую эпоху, когда исторические науки достигли высшей степени развития, показалось нам находкою почти баснословною. Поэтому поспешно попросили мы дозволения напечатать ее с целью поступаться когда-нибудь с чужим трудом [багажом] в Академию надписей [Академия надписей и изящной словесности], если не удастся нам (что весьма вероятно) попасть в Академию французскую с собственными нашими произведениями [багажом], [возможно, слишком большим (значительным), чтобы пройти через дверь] [Дюма, 2023, с. 12] (в квадратных скобках указаны либо уточнения в переводе, либо отсутствующие в переводе фразы, так как перевод делался с более поздней редакции).)

²³ D'Artagnan ne put, quelque peine qu'il se donnât, en savoir davantage sur ses trois nouveaux amis. Il prit donc son parti de croire dans le présent tout ce qu'on disait de leur passé, — espérant des révélations plus sûres et plus étendues de l'avenir. — En attendant, il considéra Athos comme un Achille, Porthos comme un Ajax, et Aramis comme un Joseph [Dumas, 1849, p. 65]. (Как д'Артаньян ни старался, ему больше не удалось ничего узнать о трех своих новых друзьях. Он решил в настоящем верить всему, что говорили об их прошлом, надеясь в буду-

с именами пастухов²⁴, а про Атоса прямо говорится, что это не имя, а гора (Атос — Афон)²⁵. Возникает вопрос, являются ли все эти сравнения просто фигурами речи или соотношение истории и мифологии, упомянутое в предисловии, имеет гораздо более сложный характер²⁶? На данном этапе исследования в наши задачи не входят поиски ответа на этот вопрос, хотя это может быть небезынтересно. Сейчас же мы сосредоточимся на анализе эпитетов, которые выбирает генерал Иволгин для описания тройственного союза, ведь именно эти сравнения, являющиеся прямыми цитатами из романа Дюма, могут подсказать направление рассмотрения всего французского произведения для определения его роли в «Идиоте».

Генерал характеризует мушкетеров, с которыми сравнивает себя и своих приятелей, как «неразлучных, так сказать кавалькаду». Действительно, подчеркнутое Иволгиным слово «неразлучные» оказывается стреленой характеристикой знаменитой троицы. Их имена, взятые

щем собрать сведения более обширные. А пока Атос казался ему Ахиллесом, Портос — Аяксом, а Арамис — Иосифом [Дюма, 2023, с. 87].)

²⁴ Les Anglais étaient tous gens de la plus haute qualité: les noms bizarres de leurs adversaires furent donc pour eux un sujet, non seulement de surprise, mais encore d'inquiétude.

— Mais, avec tout cela, dit Lord de Winter quand les trois amis eurent été nommés, nous ne savons pas qui vous êtes, et nous ne nous battons pas avec des noms pareils. Ce sont des noms de bergers, ces noms-là [Dumas, 1849, p. 262]. (Все англичане принадлежали к лучшим фамилиям, и странные имена их соперников стали для них предметом не только удивления, но и беспокойства. — Однако же, — сказал лорд Винтер, когда три друга объявили свои имена, — мы не знаем, кто вы, и не будем драться с людьми, носящими подобные имена. Это какие-то пастушеские имена... [Дюма, 2023, с. 317].)

²⁵ — Votre nom? demanda le commissaire.

— Athos, répondit le mousquetaire.

— Mais ce n'est pas un nom d'homme, ça ; c'est un nom de montagne ! s'écria le pauvre interrogateur, qui commençait à perdre la tête [Dumas, 1849, p. 112]. (— Ваше имя? — спросил комиссар. — Атос, — отвечал мушкетер. — Но это имя не человека, а горы, — вскричал бедный следователь, начинавший терять голову [Дюма, 2023, с. 141].)

²⁶ Стоит отметить, что роман изобилует библейскими и мифологическими сравнениями. Пока мне показалось, что они довольно произвольны.

вместе, буквально оказываются синонимом этого слова: «ne savez-vous pas qu'on ne nous voit jamais l'un sans l'autre, et qu'on nous appelle dans les mousquetaires et dans les gardes, à la cour et à la ville, Athos, Porthos et Aramis, ou les trois inséparables?» [Dumas, 1849, p. 42] (Разве вы не знаете, что мы всегда держимся вместе и что среди мушкетеров, как и среди гвардейцев, при дворе и в городе нас называют Атос, Портос и Арамис или трое неразлучных? [Дюма, 2023, с. 56]); «À dix pas de la haie seulement, il reconnut le babil gascon de d'Artagnan, et comme il savait déjà que ces hommes étaient des mousquetaires, il ne douta pas que les trois autres ne fussent ceux qu'on appelait les inséparables, c'est-à-dire Athos, Porthos et Aramis» [Dumas, 1849, p. 403] (На расстоянии десяти шагов от изгороди он узнал гасконский акцент д'Артаньяна и, заранее убежденный в том, что люди эти были мушкетерами, понял, что трое остальных были теми, кого называли неразлучными друзьями, то есть Атос, Портос и Арамис [Дюма, 2023, с. 477]).

Если попробовать отойти от внешнего сюжета, складывающегося из многочисленных приключений отважных героев, и сосредоточиться на той линии, которую актуализирует данная характеристика, то перед нами разворачивается совсем иная история. Это история о трех мужчинах, сошедшихся вместе на военной службе короля²⁷. Причем

²⁷ Примечательно происхождение слова мушкетер. По одной из версий оно происходит от итальянского *moschetti*, что означает стрела для арбалета. *Moschetti* же является уменьшительным от *mosca* (муха). Оба слова удивительным образом (конечно, скорее всего это просто совпадение) оказываются созвучны важным художественным образам, использованным в «Идиоте». Так, мушка является тем существом, которое способно войти в общий хоровод («... крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 343]), который уже упоминался нами выше в связи с идеей, что генерал посредством своих историй и стремится занять место в этом хороводе. Про появляющуюся в русском романе стрелу будет сказано чуть ниже. Н.Н. Подосокорский отметил также, что выражение «быть под мухой» может быть применено к образу генерала Иволгина, хотя в тексте романа это выражение не встречается. Кроме того, в комментариях к ПСС также отмечается, что название Новоземлянского полка, «в котором будто бы служил генерал Иволгин, заимствовано из “Горя от ума” А.С. Грибоедова — см. реплику Скалозуба, обращенную к графине Хлестовой (действие III, явле-

они оказались там вовсе не по убеждению или глубокому призванию, а в силу ряда, казалось бы, случайных обстоятельств («Mousquetaire par intérim» (временный мушкетер) называет себя Арамис), в отличие от д'Артаньяна, для которого стать мушкетером — высшая цель и призвание его жизни. Складывается ощущение, что их истинная цель и есть создание неразлучной тройцы. Встретив молодого гасконца, трое опытных, старших мужчин, и в первую очередь — Атос, самый мудрый и загадочный мушкетер, безоговорочно признают первенство д'Артаньяна и готовы жертвовать ради него своими жизнями, даже не задавая вопросов. Готовясь сопровождать д'Артаньяна в Англию, они сравнивают эту миссию со служением королю, когда безропотно и мужественно выполняется любое поручение²⁸.

ние 12): «В его высочества, хотите вы сказать, Новоземляпском мушкетерском» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 435]. Здесь стоит отметить, что генерал Иволгин не служил в этом полку, а был в комиссии, так как там «воскрес» рядовой Колпаков (интерпретацию этого эпизода см.: [Касаткина, 2020]). Первоначально мной не была замечена и понята связь мушкетерской темы в рассказе о Колпакове с выявленными в ходе моего исследования смыслами, связанными с упомянутыми Иволгиным мушкетерами, хотя на ее несомненное наличие указывал мне Н.Н. Подосокорский. Во Введении же к данному изданию Т.А. Касаткина наглядно и точно продемонстрировала внутреннюю взаимообусловленность и символическое значение трех первых рассказов Иволгина: о соперничестве за мать Мышкина, воскресшем Колпакове и мушкетерах.

²⁸ — Mais est-ce donc une campagne que nous entreprenons?

— Et des plus dangereuses, je vous en avertis.

— Ah ça ! puisque nous risquons de nous faire tuer, dit Porthos, je voudrais bien savoir pourquoi, au moins ?

— Tu en seras bien plus avancé, dit Athos.

— Cependant, dit Aramis, je suis de l'avis de Porthos.

— Le roi a-t-il l'habitude de vous rendre des comptes? Non; il vous dit tout bonnement: Messieurs, on se bat en Gascogne ou dans les Flandres ; allez vous battre et vous y allez. Pourquoi ? vous ne vous en inquiétez même pas.

— D'Artagnan a raison... [Dumas, 1849, p. 158-159] (— Так, значит, мы предпринимаем военный поход? — И очень опасный, предупреждаю вас. — Если мы рискуем нашими головами, — сказал Портос, — то я хотел бы, по крайней мере, знать, для чего? — Будет ли тебе от этого легче? — спросил Атос. — Я разделяю мнение Портоса, — сказал Арамис. — А разве король имеет привычку давать отчет в своих действиях? Нет, он говорит просто: господа, во Франции

Однако, когда д'Артаньян получает признание и должность, о которой мог только мечтать, причем из рук того, кого считал своим врагом, кардинала (несмотря на то, что отец завещал ему ценить и уважать этого человека), неразлучная троица распадается. Создается впечатление, что они собрались вместе, чтобы выполнить некую миссию — помочь д'Артаньяну пройти все испытания, чтобы его предназначение сбылось. Благодаря приключениям, «организованным» д'Артаньяном, им удастся пройти и личные квесты: Атос узнает о судьбе Миледи и мстит ей, Арамис наконец находит в себе силы посвятить свою жизнь Богу, а Портос женится²⁹.

Другой важной характеристикой, выделяемой Иволгиным, было, то, что все они всадники (кавалькада). Важно помнить, что в «Идиоте» «лошадиная» тема оказывается очень важной и многогранной. Так, лошади присутствуют в именах героев (княгиня Белоконская). Рыцарем, то есть всадником³⁰, называют князя Мышкина, Т.А. Касаткина поясняет: «Заметим кстати, что эта французская фраза [“Un chevalier parfait!”] на русский обычно переводится как “совершенный рыцарь” — но во французском слове гораздо явственнее (чем в слове “рыцарь”, этимологически значащем то же) звучит “совершенный конный / совершенный всадник”, что проливает дополнительный свет на изобильное присутствие лошадей в именах и фамилиях героев, а также присутствующих физически, запряженных в экипажи в романе “Идиот”. “Совершенным конным” в “Братьях Карамазовых” назван старец Зосима — и это эмблематическое описание духа, полностью и в совершенстве овладевшего и управляющего конем-телом. Настолько, что даже после смерти может заставить его “провонять, предупредив естество»» (см.: [Касаткина, 2024, с. 113] и раздел о Пушкине в этой книге). Н.Н. Подосокорский же подчеркивает предложенную Карамзиным этимологию слова «князь»: «Карамзин в первом томе своей “Истории” замечает, что само “слово князь родилось едва ли не от коня»» [Карамзин, 1998–2009, т. 1, с. 184]» (см.: [Подосокорский, 2024а, с. 44] и раздел о Карамзине в этой книге).

или в Испании идет сражение, ступайте туда и сражайтесь. И вы идете. Зачем? Вы даже не задаетесь этим вопросом. — Д'Артаньян прав... [Дюма, 2023, с. 193]).

²⁹ Конечно, друзья встретятся вновь, и в их судьбах произойдут радикальные изменения, но в первой книге перед нами разворачивается именно этот сюжет.

³⁰ От нем. *Ritter* — всадник.

Излишне говорить, что в романе о мушкетерах лошади присутствуют в изобилии, и группу друзей, едущих верхом, автор нередко называет именно кавалькадой. Более того, в каком-то смысле с появления лошади начинается весь роман. В первых строках описывается страшный переполох, вызванный появлением юноши, сидящем на удивительно старой и неказистой лошади, подаренной, как мы узнаем позже, ему отцом с заветом не продавать ее, и которую он тут же продает. Еще один сюжет связан с английскими лошадьми, подаренными д'Артаньяну герцогом Бекингомем. Эти скакуны действительно впечатлили молодого гасконца своей силой и выносливостью, однако его преданные друзья сделали все, чтобы избавиться от английских лошадей.

Скажем несколько слов об образе д'Артаньяна, ради которого собираются неразлучные всадники. Автор представляет его читателю как юного Дон Кихота («*traçons son portrait d'un seul trait de plume: — figurez-vous don Quichotte à dix-huit ans; don Quichotte décorcelé, sans haubert et sans cuissard*» [Dumas, 1849, p. 6] (обрисуем его портрет одним росчерком пера: представьте себе Дон Кихота в восемнадцать лет, Дон Кихота без кольчуги и набедренников). Примечательно, что рассказчика заставил сравнить д'Артаньяна с испанским идадьго долг историка: «*d'Artagnan se trouva, au moral comme au physique, une copie exacte du héros de Cervantes, auquel nous l'avons si heureusement comparé lorsque nos devoirs d'historien nous ont fait une nécessité de tracer son portrait*» (Морально и физически д'Артаньян был копией героя Сервантеса, с которым мы его так удачно сравнили, так как долг историка заставил нас нарисовать его портрет). Причина же сравнения такова: «*Don Quichotte prenait les moulins à vent pour des géants et les moutons pour des armées; Artagnan prit chaque sourire pour une insulte et chaque regard pour une provocation* [Dumas, 1849, p. 8] (Дон Кихот принимал ветряные мельницы за великанов, а стадо баранов за армии; д'Артаньян принимал каждую улыбку за оскорбление и каждый взгляд за вызов). Отметим, что имя Дон Кихота нам сообщается до того, как мы узнаем настоящее имя героя.

Конечно, трудно избежать искушения провести параллель между двумя «Дон Кихотами» — д'Артаньяном и князем Мышкиным, чей образ отчетливо связан с героем Сервантеса. Однако здесь важно учесть, что с Дон Кихотом князя сравнивает Аглая. В связи с этим Катерина Корбелла пишет: «“Дон Кихот” входит в текст через Аглаю, и все его упоминания в романе связаны с ней. Именно она случай-

но натолкнулась на книгу Сервантеса и, “перебирая” ее, провела параллель между дон Кихотом и пушкинским “рыцарем бедным”, а затем (через разные намёки) с князем. Таким образом, Аглая не только становится поводом для включения книги “Дон Кихот” в сюжете “Идиота”, но и является её единственным толкователем в рамках романа» (см.: [Корбелла, 2024, с. 33] и раздел о Дон Кихоте в этой книге). Исследовательница показывает, что данное сравнение вовсе не является столь прямым и очевидным, как это представлено Аглаей. Героиня, «привнесшая» образ Дон Кихота в роман и «навязавшая» его Мышкину, оказывается удивительным образом связана и с Иволгиным. Она является единственной, кого ребенком действительно знал генерал. В первое их знакомство Иволгин для нее «стрелку и лук сделал, и стрелять научил, и она одного голубя убила» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 203]. Примечательно, что в образе Аглаи прослеживается, конечно, совсем иное чем у Иволгина, но все же стремление каким-то образом переработать реальность, не разглядеть самую ее суть, а перевернуть ее так, как хотелось бы самой героине (подробнее об этом свойстве Аглаи см. в разделе о «Даме с камелиями» и «Мадам Бовари»). Таким образом, двух героев, склонных подменять реальность своими фантазиями и желаниями, соединяет правдивая история об убийстве голубя³¹.

Подводя условный (на данном этапе работы) итог исследованию роли «Трех мушкетеров» в «Идиоте», можно отметить, что Достоевский, актуализировав символическую линию французского романа через подобранные генералом характеристики мушкетеров и одновременно связав ее с образами «друзей» Иволгина, указал еще одну точку входа для уяснения символического значения образов князя, а также его отца и генералов. За тремя старшими героями мерещится неразлучная триада, собравшаяся вместе, чтобы дать возможность пройти свой путь тому, перед кем стоят задачи высшего порядка³².

Литература

Балакин, 2015 — Балакин А.Ю. Еще об авторстве статьи «Выставка в академии художеств за 1860–61 год», атрибутируемой Достоевскому // *Slavica Revalensia*. 2015. Т. II. С. 35–59.

³¹ См. об этом: [Касаткина, 2004, с. 335].

³² См. интерпретацию Т.А. Касаткиной во Введении.

Бейнарович, 2002 — *Бейнарович О.Л.* История и вымысел в романах А. Дюма: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002. 200 с.

Богаетская, Жирмунский, 1948 — *Богаетская К., Жирмунский В.* Незвестные страницы Белинского в «Молве», «Литературной газете» и «отечественных записках» // *Литературное наследство*. 1948. Т. 55. С. 297–406.

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

Достоевский, 1988–1996 — *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 15 т. Л.: Наука, 1988–1996.

Достоевский, 2013 — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем: в 35 т. СПб.: Наука. 2013 — (издание продолжается)

Дурылин, 1937 — *Дурылин С.* Александр Дюма-отец и Россия // *Литературное наследство*. 1937. Т. 31. С. 491–562.

Дюма, 2023 — *Дюма А.* Три мушкетера. СПб.: СЗКЭО, 2023. 640 с.

Захаров, 2013 — *Захаров В.Н.* Имя автора — Достоевский. М.: Индрик, 2013. 455 с.

Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

Касаткина, 2020 — *Касаткина Т.А.* Смерть, новая земля и новая природа в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*. 2020. № 3 (11). С. 16–39. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-3-16-39>

Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Откровение Иоанна Богослова» в романе Достоевского «Идиот»: Жена-город // *Новый мир*. 2023. № 9. С. 179–190.

Касаткина, 2024 — *Касаткина Т.А.* «Мы с ним Пушкина читали, всего прочли»: Пушкин издания Анненкова в романе «Идиот» // *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*. 2024. № 3 (27). С. 110–138. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-110-138>

Корбелла, 2024 — *Корбелла К.* «Дон Кихот» М. де Сервантеса в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*. 2024. № 2 (26). С. 29–52. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-29-52>

Косиченко, 2013 — *Косиченко Е.Ф.* Мифологический аспект функционирования культурно значимых антропонимов в художественном тексте (на материале романа Ф.М. Достоевского «Идиот») // *Вестник Московского государственного лингвистического университета*. 2013. № 4 (664). С. 108–117.

Пахсарьян, 2022 — *Пахсарьян Н.Т.* Он лучше, чем его репутация: история в мемуарах А. Дюма // *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение*. 2022. № 4. С. 121–136. DOI: 10.31249/lit/2022.04.08

Подосокорский, 2008 — *Подосокорский Н.Н.* О генерале Иволгине и Наполеоне // *Вестник Новгородского государственного университета*. 2008. № 47. С. 90–93.

Подосокорский, 2010 — *Подосокорский Н.Н.* Об источниках рассказа генерала Иволгина о Наполеоне // *Достоевский: Материалы и исследования*. СПб.: Наука, 2010. Т. 19. С. 182–191.

Подосокорский, 2023a — *Подосокорский Н.Н.* «История» Ф.К. Шлоссера в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Текст. Книга. Книгоиздание*. 2023. № 33. С. 65–77. doi: 10.17223/23062061/33/4

Подосокорский, 2023b — *Подосокорский Н.Н.* Книга Ж.Б.А. Шарраса о Ватерлооской кампании в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Литературный факт*. 2023. № 4 (30). С. 128–147. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-128-147>

Подосокорский, 2024a — *Подосокорский Н.Н.* «История» Н.М. Карамзина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*. 2024. № 3 (27). С. 31–63. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63>

Подосокорский, 2024b — *Подосокорский Н.Н.* История в творчестве Ф.М. Достоевского. Как исторические реалии создают в художественных произведениях дополнительный сюжет // *Авторские теории творчества / под ред. Т.А. Касаткиной*. М.: ИМЛИ РАН, 2024. (Готовится к публикации)

Dumas, 1849 — *Dumas A.* Les Trois Mousquetaires. Paris: MM. Dufour et Mulat, 1849. 518 p.

Dumas, 1863 — *Dumas A.* Mes mémoires. URL: <https://books.google.com/tj/books?id=8p8DAAAAYAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 15.08.2024).

Mérimée, 1852 — *Mérimée P.* Le Faux Démétrius // *Revue des Deux Mondes*. Nouvelle période. 1852. Т. 16. Pp. 1001–1047. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Faux_D%C3%A9m%C3%A9trius (дата обращения: 15.08.2024).

«Месяц назад вы “Дон-Кихота” перебирали»:

«Дон Кихот» М. де Сервантеса

Катерина Корбелла

В данном разделе исследуется значение романа М. де Сервантеса «Дон Кихот» для понимания авторского замысла романа Ф.М. Достоевского «Идиот». Материальное присутствие книги «Дон Кихот» в тексте произведения предполагает, что читатель знаком с романом Сервантеса и будет способен отследить все необходимые внутритекстовые связи, исходящие от этой детали, учитывая при проведении этих ассоциативных линий не только образ дон Кихота, но и весь текст романа Сервантеса, который Достоевский хорошо знал и высоко ценил. При рассмотрении в таком ракурсе отправной точкой для анализа становится фигура Аглаи Епанчиной, которая является не только поводом для включения книги «Дон Кихот» в сюжет «Идиота», но и её единственным толкователем в рамках романа. Однако толкование Аглаи ведет читателя по ложному пути, отождествляя Мышкина, дон Кихота и «бедного рыцаря» Пушкина под знаком «средневековой платонической любви». В статье продемонстрировано, что отсылки к роману Сервантеса указывают на то, что сама Аглая действует «по “Дон Кихоту”», понимая любовь как произвольный односторонний выбор плотского вместилища для придуманного идеала. Иная любовь определяет отношения князя Мышкина с Настасьей Филипповной, в образе которой проявляются совсем другие донкихотские черты. На более глубоком уровне подтекст романа Сервантеса структурирует образ главного героя, который призван найти свою полноту в процессе общения с другим (Рогожиным, Санчо Панса); показано, что образ осла, пробудившего князя в Базеле, укоренен также и в произведении Сервантеса. Вопрос об истине («verdad») выявлен как основной концепт в романе Сервантеса. В «Заключении» предлагаются некоторые размышления о связи между особой структурой главного героя в обоих романах и намерениями Ф.М. Достоевского изобразить «положительно прекрасного человека».

...para componer historias y libros, de cualquier suerte que sean, es menester un gran juicio y un maduro entendimiento. Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple. La historia es como cosa sagrada, porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad...¹

Одна из гипотез проекта «Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» заключается в том, что «интенсивность присутствия книги как источника аллюзий будет прямо связана с интенсивностью ее материального присутствия в тексте — то есть книга неоднократно упомянутая и / или книга, присутствующая как материальный объект, будет в большей степени и более всесторонне формировать окончательный текст, чем книга, упомянутая однократно и не присутствующая в качестве материального предмета <...>» [Касаткина, 2023a]. В свете этой гипотезы особую важность обретают те места, где книга входит в текст, прежде всего, если не исключительно, в своем материальном облике — в частности, как предмет, взаимодействующий с другими предметами. Это — случай книги «Дон-Кихот Ламанчский», о первом появлении которого уже говорилось в разделе о концепте книги в романе.

Значимость романа М. де Сервантеса «Дон Кихот» для понимания авторского замысла «Идиота» невозможно отрицать. Упоминание главного героя испанской классики появляется, как известно, в письме Достоевского его племяннице, С.А. Ивановой, при рассуждении об образе «положительно прекрасного человека» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 251] и в подготовительных материалах [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 277; 239]; также и в самом романе читатель сталкивается не только с образом дон Кихота, но и с книгой Сервантеса непосредственно.

¹ «<...> для сочинения историй и книг, какого бы то ни было рода, нужны великая проницательность и зрелое понимание. Произносить остроумные шутки и писать с юмором — удел выдающихся дарований. Самая искусная фигура в пьесе — фигура шута, так как тот, кто желает казаться простаком, не должен им быть. История — священная вещь, потому что она должна быть истинна, а где истина, там и Бог, поскольку Он — истина <...>» [Cervantes, 2004, p. 572–573]. Здесь и далее перевод иностранных источников мой. — К.К.

Часто присутствие «Дон Кихота» в «Идиоте» рассматривалось в ключе компаративистики; исследователи обращали внимание прежде всего на пересечение образов князя Мышкина и дон Кихота. Но не только: поскольку в письме племяннице сказано, что связь между этими двумя героями коренится в образе Христа, сходства и различия между ними были описаны, чтобы, в частности, вынести суждение о том, являются ли они подлинными образами Христа Спасителя или лишь лжепророками². Однако при таком подходе, во-первых, не учитывается, что согласно Достоевскому главный герой романа «Идиот» это — четыре героя (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 241]; [Касаткина, 2023b, с. 354–358]), а во-вторых, забывается и о том, что книга «Дон Кихот» входит в произведение Достоевского как предмет. Этот факт вынуждает исследователя поставить вопрос о ее значении в другой плоскости, нежели, допустим, вопрос о значении романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба», чей главный герой также упоминается как в письме племяннице, так и в подготовительных материалах.

Дело не только и не столько в том, что образ Пиквика как попытка изобразить «прекрасного человека» видится Достоевскому менее удачным, чем дон Кихот: эти рассуждения все еще составляют часть ремесла писателя; знание о них для читателя не предусматривалось. Материальное присутствие романа «Дон Кихот» как художественной детали в окончательном тексте Достоевского, с одной стороны, требует, чтобы читатель выстраивал все необходимые внутритекстовые связи, исходящие от детали; с другой, чтобы при проведении этой работы учитывался не только образ дон Кихота, со временем становившийся все больше стереотипным для читателя, но и весь текст романа Сервантеса, с которым Достоевский был хорошо знаком и который высоко ценил (вспомним, как в «Дневнике писателя» сказано, что «**на каждой странице**»³ этой книги можно найти описание

² Такова главная установка трудов К.А. Степаняна, в частности VII главы книги «Достоевский и Сервантес: Диалог в большом времени» [Степанян, 2013, с. 127–172], В.Е. Багно [Багно, 2009, с. 89–97], католического богослова Х.У. фон Бальтазара [Balthasar, 1965]), и др. Исключение в этом ряду составляет С.И. Пискунова [Пискунова, 2007].

³ В цитатах: выделено курсивом — подчеркнуто цитируемым автором; выделено полужирным — подчеркнуто мной — К.К.

«глубочайших сторон человеческой природы» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 25]).

Задача непростая. Чтение «Дон Кихота» оставляет после себя ощущение настоящей художественной глубины, которая возможна там, где нет лишних деталей и слов. К тому же в романе Сервантеса широко используется интересующий нас прием «книг в книге»: для того, чтобы по-настоящему понять замысел автора, внимательный читатель отдает себе отчет в том, что ему придется ознакомиться как минимум со всеми книгами, которые перечисляются в шестой главе первой части, когда священник, друг дон Кихота, тщательно рассматривает библиотеку героя, каждый раз вынося приговор: сжигать или спасать произведение [Cervantes, 2004, р. 60–69]. Стоит также подчеркнуть, что Сервантес неоднократно предостерегает читателя от того искажения смысла, которое неизбежно влечет за собой чтение художественного произведения в переводе [Cervantes, 2004, р. 63–64; 131–132].

Предполагаю, что Достоевский — гениальный читатель, хорошо понимающий, какими средствами достигается глубина в художественном произведении — мог обращаться к книге Сервантеса, используя разные элементы в сюжете «Дон Кихота», как и разные (адекватные и неадекватные) толкования действий главного героя, чтобы по-разному осветить действующих лиц своего произведения⁴. В данной работе я постараюсь обосновать эту гипотезу на конкретных примерах.

⁴ Нечто похожее предлагает в статье «...Кроме нас вчетвером». Роман «Идиот» в зеркале «Дон Кихота Ламанчского» С.И. Пискунова, которая также обращается к цитате о четырех героях. Заметив прежде всего не сходства, а различия между Дон Кихотом и Мышкиным, она обнаруживает «донкихотовскую ослепленность своими фантазиями двух героинь, перекликающуюся со сходным умонастроением многих других персонажей, начиная от генерала Иволгина, его сына Коли и заканчивая старой генеральшей Епанчиной» [Пискунова, 2007]. Не приводя здесь все расхождения между той работой и этой, отмечу, что главное отличие в том, что для меня «донкихотство» по-разному проявляется у Аглаи и у Настасьи Филипповны, и только в случае первой можно говорить об «ослепленности» — о чем будет подробнее сказано ниже.

Аглая

«Дон Кихот» входит в текст через Аглаю, и все его упоминания в романе связаны с ней. Именно она случайно натолкнулась на книгу Сервантеса и, «перебирая» ее, провела параллель между дон Кихотом и пушкинским «рыцарем бедным», а затем (через разные намёки) с князем. Таким образом, Аглая не только становится поводом для включения книги «Дон Кихот» в сюжет «Идиота», но и является её единственным толкователем в рамках романа. Эта связь — первая подсказка Достоевского читателю. Однако, получив ее, есть риск не пойти вглубь. Если читатель не примет решения «потрудиться» над текстом⁵, ему будет очень удобно пойти за Аглаей и просто отождествить образы дон Кихота, рыцаря бедного и князя Мышкина. Чтобы понять, почему такой путь — ложный, обратимся к сцене, где младшая Епанчина выступает как комментатор (в VI главе второй части). На даче у Лебедева после ухода Гани⁶ речь пошла о «рыцаре бедном», и что «нет ничего лучше» него:

— Я на собственном вашем восклицании основываюсь! — прокричал Коля. — Месяц назад вы «Дон-Кихота» перебирали и воскликнули эти слова, что нет лучше «рыцаря бедного». Не знаю, про кого вы тогда говорили: про Дон-Кихота, или про Евгения Павлыча, или еще про одно лицо, но только про кого-то говорили, и разговор шел длинный... [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 205].

Заметим: перебирали «Дон Кихота», воскликнули про «рыцаря бедного», а в итоге непонятно «про кого <...> говорили». Уже на уровне этого маленького абзаца можно обнаружить путаницу между разными лицами. Дальше, Аглая вступает в разговор со словами о «глубочайшем уважении» к «рыцарю бедному», опять сближая его с героем Сервантеса:

⁵ По выражению самого Достоевского: [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 303].

⁶ Коля начинает дразнить Аглаю сразу после того, как она заметила изменение Гани к лучшему, — и генеральша сильно испугалась. Эта деталь интересна, учитывая, что Ганя на протяжении романа представлен как еще один потенциальный жених Аглаи. Здесь как будто намечается на возможное другое развитие их отношений, не основанное на расчёте и интригах.

— Потому глубочайшее уважение, — продолжала так же серьезно и важно Аглая в ответ почти на злобный вопрос матери, — потому, что в стихах этих прямо **изображен человек, способный иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь.** Это не всегда в нашем веке случается. Там, в стихах этих, **не сказано, в чем, собственно, состоял идеал «рыцаря бедного»,** но видно, что это был какой-то светлый образ, «образ чистой красоты», и влюбленный рыцарь вместо шарфа даже четки себе повязал на шею. Правда, есть еще там **какой-то темный, недоговоренный девиз, буквы А. Н. Б.,** которые он начертал на щите своем...

— А. Н. Д., — поправил Коля.

— А я говорю А. Н. Б., **и так хочу говорить,** — с досадой перебила Аглая, — как бы то ни было, а ясное дело, что этому «бедному рыцарю» **уже всё равно стало: кто бы ни была и что бы ни сделала его дама.** Довольно того, что он ее выбрал и поверил ее «чистой красоте», а затем уже преклонился пред нею навеки; в том-то и заслуга, что если б она потом **хоть воровкой была,** то он все-таки должен был ей верить и за ее чистую красоту копыя ломать. Поэту хотелось, кажется, сокопить в один чрезвычайный образ всё огромное понятие **средневековой рыцарской платонической любви** какого-нибудь чистого и высокого рыцаря; разумеется, **всё это идеал.** В «рыцаре же бедном» это чувство дошло уже до последней степени, до аскетизма; надо признаться, что способность к такому чувству много обозначает и что такие чувства оставляют по себе черту глубокую и весьма, с одной стороны, похвальную, не говоря уже о Дон-Кихоте. **«Рыцарь бедный» — тот же Дон-Кихот,** но только серьезный, а не комический. Я сначала не понимала и смеялась, а теперь люблю «рыцаря бедного», а главное, уважаю его подвиги [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 207].

Согласно толкованию Аглаи, общий знаменатель рыцаря бедного и дон Кихота (а значит — Мышкина) заключается в идеале «средневековой рыцарской платонической любви». Главная характеристика такой любви (еще раз повторим: по мнению Аглаи) — не только произвольность выбора, но и последующая за ней **слепая** вера, которая не только не нуждается в подтверждении, идущем от реального положения вещей: что важнее и страшнее — такая вера допускает возможность, что это положение вещей может даже быть прямо противоположно ей:

«<...> хоть воровкой была, то он все-таки должен был ей верить и за ее чистую красоту копыя ломать».

Однако, если присмотреться, то можно увидеть, что в течение всего романа Аглая — усердный, но все-таки плохой толкователь, и доверять ей не стоит. Её главная ошибка — спешка — ведет к упрощению/искажению толкуемого объекта, о чем было сказано в первом написанном мной разделе книги. Это можно заметить на примере её сопоставления «рыцаря бедного» и дон Кихота. В порыве уважения к первому Аглая полностью не замечает (или замалчивает?) утверждение Пушкина о смерти рыцаря «как безумца» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 209]. Дон Кихот, в свою очередь, умирает после причастия, в окружении друзей и в здравом уме: это огромное и значимое отличие, которое показывает, что истории этих двух рыцарей все-таки разные. Также Аглая изменяет девиз на щите, что не только содержит намек на Настасью Филипповну: этим поступком Аглая «обнуляет» одно из немногих оставшихся в стихотворении указаний на то, что дама бедного рыцаря — Богородица⁷.

Симптоматичным представляется ответ Аглаи Коле после того, как он указывает ей, что в тексте Пушкина другой девиз: «А я говорю А. Н. Б., **и так хочу говорить**». Получается, что дело не только в поспешности: произвольное отношение к реальности, которое не видит нужды отчитываться перед ней, характеризует вовсе не дон Кихота или рыцаря бедного, а прежде всего саму Аглаю, которая в этой сцене вольно переписывает стихи Пушкина, чтобы они лучше служили ее намерениям.

Аглая рассматривает подвиги «бедного рыцаря» и дон Кихота как плод волевого выбора, порождающего слепую веру в идеал, не нуждающегося в подтверждении и не подвергающегося исправлению на основе опыта. По такой схеме она и толкует действия князя, однако читателю надо отдавать себе отчет в том, что перед ним толкование Аглаи, а не авторская позиция. Согласно тексту, Мышкин не *выби-*

⁷ «Действительно, из первоначального варианта при обработке исчезают религиозно-реалистическое “начало” — встреча с Богородицей, Ее явление рыцарю (оставляется лишь темный намек вне плоти и реальности первоначального текста, намек, который можно назвать “мутно-мистическим”) и столь же реалистический конец, отсылающий завершение сюжета “на Небеса” (вместо него появляется столь же “мистическое” указание на “безумие” перед концом, а вернее — на конец в безумии)» [Касаткина, 2004, с. 167].

рает жалеть Настасью Филипповну, хотя многие вокруг толкуют его чувства именно так: он ее *узнает* (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 89–90]). Дело для князя доходит до выбора слепой веры в отношениях вовсе не с Настасьей Филипповной, а как раз с Аглаей: «О, конечно, и он замечал иногда что-то как бы мрачное и нетерпеливое во взглядах Аглаи; но он более верил чему-то другому, и мрак исчезал сам собой. **Раз уверовав, он уже не мог поколебаться ничем**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 431].

Истолкование Аглаей действий дон Кихота — это объяснение ее собственных действий. Это особенно видно во время разговора на зеленой скамейке, где она открыто говорит, что «выбрала» князя, и утверждает, что этот выбор неизменный и неотменимый, несмотря на любые указания реальности. В ее случае параллель с «Дон Кихотом» еще более яркая: этот выбор она делает, начитавшись книг, хотя и поверхностно, и желая выйти из дома, чтобы преобразовать мир согласно придуманному ей идеалу:

— <...> Я хочу... я хочу... ну, **я хочу бежать из дому, а вас выбрала, чтобы вы мне способствовали.**

— Бежать из дому! — вскричал князь.

— Да, да, да, бежать из дому! — вскричала она вдруг, воспламеняясь необыкновенным гневом: — я не хочу, не хочу, чтобы там вечно заставляли меня краснеть. **Я не хочу краснеть** ни пред ними, ни пред князем Щ., ни пред Евгением Павлычем, ни перед кем, **а потому и выбрала вас** [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 356].

— <...> Скажите, вы очень ученый человек?

— О, совсем нет.

— Это жаль, а я думала... как же я это думала? **Вы все-таки меня будете руководить, потому что я вас выбрала** [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 358].

Слепой выбор Аглаи повторяется в конце романа, когда она сбегает с польским графом, который вовсе не граф, в полном согласии с тем, о чем сам Мышкин пророчествовал в доме Епанчиных (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 452–453]).

В тексте присутствует еще одна любопытная, более скрытая подсказка автора, указывающая на «рыцарскую» составляющую любви

Аглаи к Мышкину. Во II главе третьей части младшая Епанчина восклицает:

— Здесь ни одного нет, который бы стоил таких слов! — разразилась Аглая, — здесь все, все не стоят вашего мизинца, ни ума, ни сердца вашего! Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех! **Здесь есть недостойные нагнуться и поднять платок, который вы сейчас уронили...** Для чего же вы себя унижаете и ставите ниже всех? Зачем вы всё в себе исковеркали, зачем в вас гордости нет? [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 283]

В суматохе этой сцены можно пропустить удивительное изменение, которое здесь происходит: Мышкин вдруг больше не рыцарь, а дама, которая уронила платок. Если заметить этот подтекст, то последующая за этими словами реплика Коли («Рыцарь бедный! Ура!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 283]) ставит перед читателя хотя бы вопрос: воскликнул он о Мышкине, или об Аглае? И кого имел в виду автор, придумав для него такую реплику? Действительно: Аглая как «латонический средневековый рыцарь» видит в любимом того, кто «честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех». Ее возмущение от того, что Мышкин вольно себя «унижает», «исковеркал», что в нем «гордости нет», мыслимо только с точки зрения той вершины, на которую она поместила своего идола.

Произвольность выбора, определяющая отношения Аглаи с Мышкиным, теснее связана с «Дон Кихотом», чем кажется на первый взгляд. Ведь история влюбленности Аглаи почти буквально описана в романе:

<...> одна красивая вдова, молодая, свободная, богатая и, главное, беззаботная, влюбилась в молодого, хорошо сложенного, пухлого и крепкого юношу; её старший сын узнал об этом и однажды сказал доброй вдове в порядке братского порицания: «Я дивлюсь, сударыня, и не без причины, что женщина столь знатная, столь красивая и столь богатая, как ваша светлость, влюбилась в человека столь грубого, столь низкого и такого **идиота**, как такой-то; в этом доме столько господ, столько подданных и столько богословов, среди которых ваша светлость могла бы выбирать, как среди груш, и говорить: этого хочу, этого же не хочу». Но она ответила ему с большим изяществом и непринужденностью: «Вы очень обманываетесь и думаете старомодно,

господин мой, если считаете, что я плохо выбрала такого-то, каким бы **идиотом** он ни казался; ведь для того, что я с ним хочу делать, он знает столько же и даже больше философии, чем Аристотель» [Cervantes, 2004, p. 243–244].

В испанском тексте слово «*idiota*» появляется два раза, как и в моем переводе⁸. В русских переводах не только отсутствует слово «идиот», но и сильно искажается последняя фраза, что приводит к потере мысли о том, что «идиот» даме «для чего-то» нужен, и «для этого» его умственные качества не требуются⁹. Однако, во французском переводе Луи Виардо, который, вероятно, читал Достоевский¹⁰, сохраняются и слово «идиот» (хотя только во втором случае: «quelque **idiot** qu'il vous paraisse» [Cervantès, 1836]), и полное значение последней фразы: «car pour ce que j'ai à faire de lui, il sait autant et plus de philosophie qu'Aristote» [Cervantès, 1836] (буквально: «для того, что мне с ним нужно делать, он знает столько же и даже больше философии, чем Аристотель»).

Рассказ приводится в XXV главе первой части романа: Дон Кихот хочет оправдать перед Санчо свой выбор Альдонсы Лоренсо как Дульсинеи. Заметим ироническое послание Сервантеса, ведь нетрудно угадать, зачем вдове нужен «молодой, хорошо сложенный, пухлый и крепкий юноша»: достаточно странно выглядит этот рассказ в устах девственного рыцаря, который только что утверждал, что его любовь

⁸ «Has de saber que una viuda hermosa, moza, libre y rica, y sobre todo desenfadada, se enamoró de un mozo motilón, rollizo y de buen tomo; alcanzó a saber su mayor, y un día dijo a la buena viuda, por vía de fraternal reprehensión: “Maravillado estoy, señora, y no sin mucha causa, de que una mujer tan principal, tan hermosa y tan rica como vuestra merced se haya enamorado de un hombre tan soez, tan bajo y tan idiota como fulano, habiendo en esta casa tantos maestros, tantos presentados y tantos teólogos, en quien vuestra merced pudiera escoger como entre peras, y decir: Este quiero, aqueste no quiero”. Mas ella le respondió con mucho donaire y desenvoltura: “Vuestra merced, señor mío, está muy engañado y piensa muy a lo antiguo, si piensa que yo he escogido mal en fulano por idiota que le parece; pues para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe y más que Aristóteles”» [Cervantes, 2004, p. 243–244].

⁹ См.: [Сервантес, 1838]; [Сервантес, 1873]; [Сервантес, 1907]; [Сервантес, 1961].

¹⁰ См.: [Библиотека, 2005, с. 214]; [Степанян, 2013, с. 87].

к Дульсинее всегда была лишь платонической¹¹. Не претендуя здесь на толкование замысла самого Сервантеса, предполагаю, что Достоевский в этом отрывке мог узнать близкий ему прием: **исключительно плотская** любовь есть прообраз всякой любви, которая использует другого в собственных целях (как Аглая — Мышкина), тем самым искажая его истинный образ.

Тот факт, что Достоевский мог иметь в виду эту историю при формировании образа Аглаи и мог рассчитывать на ее узнавание со стороны «потрудившегося» читателя подтверждается тем, что сразу после рассказа дон Кихот пишет бестолковое письмо Дульсинее, которое отправляет через Санчо (см.: [Cervantes, 2004, p. 245]). Это напоминает о «бестолковой записке» Мышкина, переданной Аглае через Колю Иволгина, тем более, что именно эта записка хранится в «толстой, переплетенной в крепкий корешок книге», которая впоследствии окажется томом «Дон-Кихота Ламанчского» (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 157]).

Связь между этими двумя отрывками выглядит еще теснее, если обратить внимание на слова Мышкина: «Сколько раз вы все три бывали мне очень нужны, но из всех трех я видел одну только вас» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 157]. Образ «трех женщин» повторяется часто в западной культуре: его присутствие в «Идиоте» было проанализировано Т.А. Касаткиной, которая указала, что этот образ в романе прежде всего отсылает к трем грациям, с которыми с самых первых глав ассоциируются сестры Епанчины, а затем к трем добродетелям св. Франциска, на которых они сменяются в сознании Мышкина, о чем свидетельствует именно это письмо (см.: [Достоевский, 2004, с. 654–655]; [Kasatkina, 2012, p. 73–76])¹². Предполагаю, что в этой детали у Достоевского может присутствовать также отсылка к встрече дон Кихота с Дульсинеи (которая на самом деле не Дульсинея) в сопровождении двух девушек в X главе второй части романа Сервантеса.

¹¹ «<...> mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin entenderse a más que a un honesto mirar» [Cervantes, 2004, p. 242].

¹² Сознательно не буду здесь углубляться в тему «смешения лиц», которую Т.А. Касаткина поднимает на тех же страницах, анализируя это письмо, и которая развивается в романе посредством многочисленных рифм. Она требует отдельного внимания. Замечу только, что в нашем анализе мы уже обнаружили другой (и иного качества?) случай смешения лиц (дон Кихота, рыцаря бедного, Мышкина — и почему-то Евгения Павловича).

Эта встреча тесно связана с упомянутой сценой с письмом. Ведь письмо дон Кихота на самом деле никогда не дошло до Альдонсы, что Санчо удачно скрывает от своего господина, придумав подробный рассказ о том, как встретил Дульсинею и передал сообщение. Однако в начале своего третьего отъезда дон Кихот, проходя мимо Эль-Тобосо, просит Санчо отвести его к дому возлюбленной, чтобы увидеть ее — и Санчо приходится встретиться с последствиями своей лжи. Оруженосец решает проблему, уверенно представляя первую встречную на дороге крестьянку как Дульсинею. На возражения рыцаря, который всеми чувствами (см.: [Cervantes, 2004, p. 622]) понимает, что перед ним кто-то другой, нежели Дульсинея, Санчо отвечает, что наверняка восприятие дон Кихота есть обман волшебников, ненавидящих его.

Как заметила Т.А. Касаткина, комментируя первый вариант этой работы, «в подавляющем большинстве случаев — во всяком случае, Достоевским — поверхностное сходство создается для того, чтобы показать глубинное различие» [Касаткина, 2024а, с. 14]. В романе Сервантеса дон Кихоту нужна одна Дульсинея, а вместо нее появляются три крестьянки; у Достоевского Мышкину нужны «все три» Епанчины, а он видит «одну» Аглаю. Еще одно значимое отличие между ситуациями в том, что Альдонса Лоренцо (избранная дон Кихотом в качестве видимого вместилища своего идеала, Дульсинеи) никак не задействована ни в этой сцене, ни во всем романе, в то время как у Достоевского каждое действующее лицо, которое тем или иным образом задето вопросом о присутствии идеала в нем, полноценно участвует в разворачивающемся сюжете. Письмо дон Кихота никогда не будет прочитано Альдонсой: письмо Мышкина, наоборот, не только дойдет до адресата, но нетрудно заметить, что оно станет объектом размышлений и переживаний Аглаи (и генеральши) надолго.

Таким образом, с одной стороны, тот факт, что Мышкин замечает лишь «одно из трех» нужных ему лиц, может указать на исключительность зарождающей любви князя к Аглае; с другой, конкретное присутствие женщины в судьбе героя у Достоевского ставит более непосредственно (и более драматично) вопрос о труде, который требуется, чтобы отличить идола от идеала, чтобы воспитать в себе настоящую (не исключительную, но и не абстрактную) любовь.

Еще одно замечание. Исследователи Достоевского обращают внимание, что в упомянутом отрывке Сервантеса «ложь ложью спасается» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 24–27], однако, в отличие от того,

о чем пишет Достоевский в «Дневнике писателя», Санчо действует вполне осознанно. Упоминание этого текста поднимает, разумеется, отдельную тему исследования¹³. В связи с данной работой подчеркну, что при встрече с Дульсиной дон Кихоту важно, чтобы реальность не противоречила идеалу — хотя в конце концов он сдается перед ложью Санчо. Часто в романе дон Кихот сопротивляется придуманным историям, которые другие хотят ему навязать, думая, что он будет без вопросов соглашаться со всем¹⁴. Достоевский хорошо описал эту странную характеристику героя Сервантеса словами: «Фантастический человек *затосковал о реализме!*» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 26]. И она свидетельствует о том, что Аглая толкует ошибочно не только действие Мышкина, но и историю «Дон Кихота», ведь хотя он и утверждал, что неважно, кем на самом деле была Дульсиня, в процессе чтения мы замечаем, что странствующему рыцарю на самом деле не все равно, каково положение вещей, наоборот: сила подлинного идеала в том, что он — истинен и можно проследить его присутствие внутри реальных явлений.

Настасья Филипповна

Один из первых вставных рассказов, включенных Сервантесом в роман, повествует о красавице Марселе, которая бродит по лесам,

¹³ Как известно, нет точного совпадения между рассказом Достоевского и книгой Сервантеса. Предполагаю, что образ людей «с телами близняков» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 26] мог возникнуть при чтении I главы второй части, когда в диалоге с друзьями дон Кихот призывает короля Испании созвать всех странствующих рыцарей для победы над турками: «*Por ventura es cosa nueva deshacer un solo caballero andante un ejército de docientos mil hombres, como si todos juntos tuvieran una sola garganta o fueran hechos de alfenique?*» («Разве это новость, что один странствующий рыцарь может уничтожить армию в двести тысяч человек, как будто у них у всех одно горло или они сделаны из альфеника?») [Cervantes, 2004, p. 552]. Alfenique — смесь сахара и воды, меда и миндального масла, иногда яичных белков, лимонного сока, миндаля, тыквенных семечек и др.: похоже на марципан или на желе в зависимости от рецепта. Переносное значение слова: заморыш, неженка, тщедушный.

¹⁴ См., например, XXX главу первой части.

переодевшись в пастушку, чтобы избежать своих поклонников (главы XII–XIV первой части). Ее история в чем-то схожа с историей Настасьи Филипповны: обе — девушки необыкновенной красоты, обе — сироты, обе — объекты вожделения мужчин, которые не приемлют их свободного выбора не выходить замуж как варианта развития женской судьбы. Дон Кихот узнает об истории Марселы в тот день, когда хоронят Хризостома, совершившего самоубийство из-за ее отказа. Во время похорон появляется сама Марсела, которую люди, хотя и не могут отрицать ее чести, все-таки обзывают, наделяя такими эпитетами, как «endiablada» («бесноватая»), «cruel» («жестокая»), и даже «la pastora homicida» («пастушка-убийца») (см.: [Cervantes, 2004, p. 109–119]). Она произносит длинную речь, в которой защищается от нападок, подчеркивая, что ее красота не делает ее виноватой в смерти Хризостома. Тот факт, что ее любят, не обязывает ее любить в ответ. Она никогда не давала надежд никому, наоборот, она удалилась в лес, чтобы скрыть свою красоту от людей и жить свободно: Хризостома погиб от своего нетерпения и дерзкого желания.

После слов Марселы, утвердившей свою свободу и невиновность, все останавливаются, пораженные ее красотой и истиной ее слов. Но, как только она удаляется обратно в лес, некоторые из присутствующих отправляются ей вослед. Получается, все увидели в ней идеал, всех поразили ее рассуждения о любви и свободе, однако, не все были способны остаться верными тому, что увидели: они опять опустили до любви, которая хочет лишь обладать другим. Видя это, дон Кихот вступает за Марселу и ищет ее, чтобы предложить ей свои рыцарские услуги — как Мышкин на дне рождения Настасьи Филипповны.

Рассказ, несомненно, близок Достоевскому, который не только в истории Настасьи Филипповны, но и в судьбах многих своих героинь часто возвращался к вопросам о том, что такое красота, об отношениях женщин и мужчин, об общепринятой якобы виновности первых в разврате других¹⁵. Однако сближение этих двух фигур могло бы быть лишь произвольной ассоциацией исследователя, если бы не одна почти незаметная деталь. О Марселе сказано:

¹⁵ Об этих мотивах в «Идиоте» см.: [Магарил-Ильяева, 2023]; [Магарил-Ильяева, 2024].

<...> она так рьяно и неусыпно следит за своею честью, что из всех, которые ухаживают за ней <...> ни один не хвалился, да и не мог бы <...> хвалиться тем, будто она подала ему малейшую надежду добиться цели своих желаний [Сервантес, 1907].

Фраза присутствует и в переводе Л. Виардо: «aucun n'a pu ni se vanter **se flatter**» [Cervantès, 1836]. Про Настасью Филипповну читаем:

Кончилось тем, что про Настасью Филипповну установилась **странная слава**: о красоте ее знали все, но и только; **никто не мог ничем похвалиться**, никто не мог ничего рассказать [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 39].

Может, это случайное совпадение, но слова Достоевского о «**странной славе**» заставляют задуматься о том, не скрывается ли за ними чего-то важного. Если допустить, что Достоевский при создании образа Настасьи Филипповны видел одним из ее прообразов Марселу, то можно также предположить, что и отношения Мышкина и Настасьи Филипповны не лишены «донкихотских» отсылок. Однако они строятся на других основаниях, нежели с Аглаей. Речь идет об узнавании воплощенного идеала (Марсела), а не о своевольном выборе «вместилища» для него (Дульсинея). Во втором случае перед нами скорее не «идеал», а «идол», слово, которое мы уже использовали выше и которым определяется Аглая с самого начала произведения: «Упоминалось даже о каких-то будто бы пожертвованиях двух старших в пользу общего домашнего **идола** — младшей» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 16].

Приводя такие размышления, необходимо отдавать себе отчет в том, что Настасью Филипповну нельзя умалить и свести к месту присутствия идеала для Мышкина, согласно идее Бердяева о том, что в романах Достоевского женщина — «лишь внутренняя мужская трагедия» [Бердяев, 2001, с. 82]. В основе отношений Мышкина с Настасьей Филипповной лежит не произвольный односторонний выбор плотского вместилища для придуманного идеала, а *взаимное* узнавание давно увиденного идеала во плоти другого. Достоевский хорошо это описывает в сцене их первой встречи в доме у Гани (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 89–90]).

Поиск путей для воплощения идеала в романе определяет образ и судьбу не только Мышкина, но и Настасьи Филипповны¹⁶. Автор пишет о ней:

Была ли она женщина, **прочитавшая много поэм**, как предполагил Евгений Павлович, или просто была сумасшедшая, как уверен был князь, во всяком случае эта женщина, — иногда с такими циническими и дерзкими приемами, — на самом деле была гораздо стыдливее, нежнее и доверчивее, чем бы можно было о ней заключить. Правда, в ней было много **книжного**, мечтательного, затворившегося в себе и фантастического, но зато **сильного и глубокого**... [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 473].

Эти слова рифмуются не только с важной сюжетной линией романа у Сервантеса (и с разными суждениями о действиях Дон Кихота со стороны других персонажей), но также и с оценкой «Дон Кихота» самим Достоевским, который в 1876 году в «Дневнике писателя» пишет:

Во всем мире нет **глубже и сильнее** этого сочинения <...>. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: «Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что можете о ней заключить?» — то человек мог бы молча подать Дон Кихота: «Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 92].

Действительно, проблема неоднозначного толкования действий дон Кихота, слишком начитавшегося романов и соединяющего в себе сумасшествие и силу (и часто пользующегося если не циническими, то точно «дерзкими приемами») — ключевая в произведении Сервантеса. Использование тех же прилагательных в «Дневнике писателя» может быть простым совпадением, однако, вряд ли такое описание характера и нрава Настасьи Филипповны у Достоевского случайно. В романе, корреляция между прочитанными книгами и поведением более подчеркнута в случае Настасьи Филипповны, нежели Мышки-

¹⁶ Р. Гуардини по этому поводу отметил, что «она существует под знаком совершенного» [Гуардини, 2009, с. 207].

на¹⁷. Связь с дон Кихотом становится еще теснее, учитывая не только дважды повторенную отсылку к чрезмерному чтению, но также странное уточнение: «прочитавшая много **поэм**» (а не «книг» или «романов»). Эти слова становятся понятнее, если их воспринять как отсылку к «Дон Кихоту», где ключевую роль играют рыцарские «романы», которые в ряде случаев также названы «поэмами».

Хотя и написанная через несколько лет после «Идиота», выдержанная из «Дневника писателя», где появляются с точностью те же самые определения, как и в романе, интересна также тем, что показывает, что для Достоевского роман Сервантеса в какой-то момент связался с темой о конце времен, об Апокалипсисе, чья центральная роль в «Идиоте» будет показана далее.

¹⁷ См. мой раздел о концепте книги. О причинно-следственной связи между чтением и далеким от общих стандартов поведением князя есть только один намек в тексте — слова Евгения Павловича после вечера у Епанчиных: «Хотите, я разберу вам вас самих как по пальцам, покажу вам вас же самого как в зеркале, до такой точности я знаю, в чем было дело и почему оно так обернулось! Вы, юноша, жаждали в Швейцарии родины, стремились в Россию, как в страну неведомую, но обетованную; прочли много книг о России, книг, может быть, превосходных, но для вас вредных; явились с первым пылом жажды деятельности, так сказать, набросились на деятельность! И вот, в тот же день вам передают грустную и подымающую сердце историю об обиженной женщине, передают вам, то есть рыцарю, девственнику — и о женщине! В тот же день вы видите эту женщину; вы околдованы ее красотой, фантастическою, демоническою красотой (я ведь согласен, что она красавица). Прибавьте нервы, прибавьте вашу падучую, прибавьте нашу петербургскую, потрясающую нервы оттепель; прибавьте весь этот день, в незнакомом и почти фантастическом для вас городе, день встреч и сцен, день неожиданных знакомств, день самой неожиданной действительности, день трех красавиц Епанчиных, и в их числе Аглаи; прибавьте усталость, головокружение; прибавьте гостиную Настасьи Филипповны и тон этой гостиной, и чего же вы могли ожидать от себя самого в ту минуту, как вы думаете?» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 481–482]. Также, как отмечает С. Евдокимова с отсылкой на Николая Кузанского, слово «idiot» указывает в том числе на человека, чьи мудрость и знание сформировались не путем чтения (см.: [Evdokimova, 2022, p. 22]).

Мышкин, Рогожин и осел: о воплощении идеала

Таким образом, кроме толкования Аглаи, которое ведет читателя по ложному пути, мы, во-первых, увидели, как материальное присутствие книги «Дон Кихот» и ряд других деталей связывают роман Сервантеса преимущественно с образом самой Аглаи; во-вторых, как более скрытый намек связывает с дон Кихотом Настасью Филипповну, «сумасшедшую», «фантастическую» женщину, «прочитавшую много поэм». И та, и другая линия в некоторой степени говорят нам и о князе Мышкине, по-разному освещая его отношения с главными героинями. Однако, близость русского князя и испанского рыцаря на этом не заканчивается, она идет глубже и касается той особой структуры, которая характеризует образ главного героя в обоих романах. В этих произведениях главному герою дается задача, которая связана с поиском путей для воплощения идеала. Эта задача, в частности, художественно выражается тем, что в этих романах «целый» герой, то есть, «целый» человек получается из двух: у Достоевского — из Мышкина и Рогожина, у Сервантеса — из Санчо Пансы и дон Кихота.

О первых двух подробно написала Т.А. Касаткина; в том числе, комментируя их описание на первой странице романа, она заметила, что «принцип распределения черт и качеств здесь — не противопоставление, а компенсаторность» [Касаткина, 2023b, с. 367]. В случае «Дон Кихота» герои буквально описываются Сервантесом как одно тело: первый голова, а второй — часть его, что повторяется в тексте неоднократно. Приведу только два примера (в первом случае говорит дон Кихот; во втором — Санчо):

<...> когда болит голова, страдают и все члены тела; итак, будучи твоим господином и повелителем, я — **голова**, а ты — **часть меня**, потому что ты мой **слуга**¹⁸, и по этой причине всякую боль, которую я чувствую или буду чувствовать, должен чувствовать и ты, равно как и я чувствую твою боль [Сервантес, 1907].

¹⁸ На испанском: «criado» [Cervantes, 2004, p. 563], от глагола «criar», *породить*.

Клянусь честью, сеньор, данный мне Богом разум говорит мне, что, должно быть, и меня так же преследуют волшебники, как **творение и принадлежность**¹⁹ вашей милости [Сервантес, 1907].

Оставляю в стороне очевидные отсылки Сервантеса к ап. Павлу и отношениям Христа и Церкви²⁰, чтобы сосредоточиться на следующем: хотя отношения дон Кихота и Санчо Пансы по-разному истолковывались²¹, повторяющаяся метафора тела показывает, что здесь также, как и в «Идиоте», речь идет скорее о компенсаторности, чем о противопоставлении. Полнота человеческого существования (образно — полнота тела) достигается лишь соединением героев.

Это заключение подтверждается тем, что в романе Сервантеса общение между героями приводит обоих к более полному человеческому существованию, запускает процесс взаимного преображения. В следующем диалоге влияние героев друг на друга выражается через стилистическое изменение их речи (для его понимания важно знать, что Санчо во всем романе чрезмерно прибегает к пословицам — в чем дон Кихот постоянно его упрекает):

— Никогда я не слышал, Санчо, — сказал Дон Кихот, — чтобы ты говорил так изяшно, как теперь, из чего я познаю, насколько истинна пословица, которую ты иногда приводишь: «Не с тем, с кем родился, а с тем, с кем кормился».

— Ага, сеньор господин наш, — возразил Санчо, — не я теперь тот, кто нанизывает пословицы, потому что и из уст вашей милости они также сыплются, да и попарно, лучше, чем из моих; только, должно быть, между моими и вашими пословицами та разница, что пословицы вашей милости приходятся кстати, а мои не вовремя; но на самом деле все они пословицы [Сервантес, 1907].

Замечу, что тема изменения слога у Санчо Пансы под влиянием дон Кихота повторяется и в других местах в тексте, что можно сопоставить с указаниями Достоевского на попытки Мышкина и особенно Настасьи Филипповны «образовать» Рогожина. Таким образом, воплощение

¹⁹ На испанском: «hechura y miembro» [Cervantes, 2004, p. 670].

²⁰ См.: 1 Кор 12:27; Рим 12:5 и др.

²¹ См.: [Степанян, 2013, с. 114–115].

идеала, вопрос о возможности которого ставится в обоих произведениях, достигается (хотя бы частично) в динамичном общении между героями.

В связи с тем же вопросом о воплощении (буквально: об идеале, обретшем плоть) еще одна деталь в образе Мышкина отсылает к дон Кихоту. Ведь особую роль в «Дон Кихоте» играют все животные для верховной езды: лошади, ослы, мулы и прочие. Эта тема очевидно важна в замысле Сервантеса, который обращается к длинной традиции: в романе «тема осла обладает символическим потенциалом, который нельзя свести к фольклорной и, так сказать, “народной” культуре. На самом деле, особенно в XVI веке, на эту культуру наложилась настоящая “литература” ослиности (“asinidad”）」 [Guillemont; Carrió, 2007]. Неотъемлемая часть этого символического потенциала — осел как образ телесности человека²².

В романе Санчо («член» тела, которого дон Кихот — «голова») постоянно связан с ослами. Бережное отношение оруженосца к своему ослу подчеркивается в тексте неоднократно, даже в большей степени, чем отношение дон Кихота к Росинанту. Это отношение часто доходит почти до отождествления, и Санчо прямо говорит о себе: «yo soy un asno», «Я — осел» [Cervantes, 2004, p. 244]. Примеров здесь много, но стоит рассмотреть особо интересный разговор между главными героями. Дон Кихот только что рассердился, что Санчо солгал при разговоре о своем жалованье:

— <...> О хлеб, плохо оплаченный! О обещания, дурно помещенные! **О создание, более похожее на животное, чем на человека!** Теперь, когда я думал дать тебе положение, и такое, чтобы тебя наперекор твоей жене называли «сеньором», ты бросаешь меня? Теперь ты уходишь, когда я пришел к твердому и властному решению сделать тебя обладателем лучшего острова в мире? Словом, **как ты сам говорил не раз, — мед не для осла и т.д. Осел ты есть, ослом ты будешь, и ослом останешься до конца своей жизни**, так как я про себя думаю, что последний твой час настанет раньше, чем ты увидишь и поймешь, что **ты животное**.

Санчо смотрел на Дон Кихота, не спуская с него глаз все время, пока тот осыпал его этими упреками, и почувствовал такое раскаяние,

²² См.: [Касаткина, 2004, с. 334–338]; [Guillemont, Carrió, 2007]; [Evdokimova, 2022].

что слезы выступили у него на глазах, и он слабым и печальным голосом сказал:

— Сеньор мой, признаю, что для того, чтобы быть вполне ослом, мне недостает лишь одного — хвоста. Если вашей милости угодно привесить его мне, я сочту, что он тут у места, и **буду служить вам за осла во все дни моей остальной жизни**. Простите мне, милость ваша, сжальтесь над моим неразумием и примите во внимание, что знаю я мало, и если говорю много, это происходит скорей от слабости, а не от злобы. Но кто грешит и исправляется, на милость Божью полагается [Сервантес, 1907].

По мнению исследователей творчества Сервантеса, концепт «осел» в романе переплетается с концептами «лошадь», «рыцарь», а также — с мотивами глупости («necedad») и безумия («locura») (см.: [Guillemont; Carrió, 2007]). Связь проводится на глубоком уровне текста и через тонкие детали, например, через разговор между Бабьёкой, конем Эль Сиды, и Росинантом (это одно из стихотворений, размешенное автором в самом начале произведения)²³.

Не буду здесь останавливаться на важности лошадиной и ослиной темы в «Идиоте», которой уделено место практически во **всех** исследованиях представленного тома. Отмечу только связь этих концептов с концептом «рыцарь» (и «князь») как символом духа, который покорил плоть (см.: [Касаткина, 2022]; [Магарил-Ильяева, 2022]; [Касаткина, 2024b]; [Подосокорский, 2024]). Можно сказать, что герои обоих романов двигаются в пространстве «от осла до рыцаря». И если замечено широкое присутствие этих концептов в романе Сервантеса, их же появление в «Идиоте» полностью независимо от него кажется маловероятным.

Не только осел, но и его крик очевидно присутствуют в тексте Сервантеса как концепты, то есть как повторяющиеся детали, которые

²³ Кроме прямого упоминания ослиной тематики и отождествления дон Кихота с ослом в стихотворении («Б.: Чернить хозяина, сеньор, вы, без сомненья, / Ослиным языком почувствовали зуд? / Р.: **Осел не я, а он**. Что говорить уж тут!» [Сервантес, 1907]), исследователи замечают, что само имя «Babieca» происходит от слова «bobo»: «глупец», «тупой» [Guillemont; Carrió, 2007]. То же слово в специфическом значении «шут» можно найти в цитате, которая служит эпиграфом к этому разделу.

формируют глубинный смысловой пласт романа — например, подробно рассказывается история села, жителей которого дразнят тем, что они умеют превосходно реветь, как ослы (гл. XXV–XXVII второй части). Особо важна в этой связи глава LV второй части романа, когда Санчо, после опыта правления на острове Баратарии, падает в расщелину вместе со своим ослом. Этот своеобразный спуск в подземелье повторяет спуск дон Кихота в пещере Монтесиноса (гл. XXII–XXIII второй части), указывая одновременно на единство героев и на изменение, которое они оба претерпевают по ходу действия романа. Пребывая в расщелине, Санчо слышит голос проходящего мима дон Кихота. Происходит следующий диалог:

— Я Дон Кихот, — ответил Дон Кихот, — тот, который считает своим призванием помогать и поддерживать в их нуждах живых и мертвых. Поэтому скажи мне, кто ты, возбудивший во мне изумление, потому что, **если ты мой оруженосец Санчо Панса и умер** — и так как дьяволы не унесли тебя в ад и ты благодаря милосердию Божьему находишься в чистилище, — наша святая мать римско-католическая церковь обладает достаточными вспомогательными средствами, чтобы избавить тебя от мук, которые ты претерпеваешь, и я, со своей стороны, буду ходатайствовать вместе с нею, насколько у меня хватит имущества. Поэтому откройся мне вполне и скажи, кто ты.

— Клянусь тем и этим, — ответили ему, — клянусь рождением всякого, кого бы ни было угодно указать вашей милости, сеньор Дон Кихот Ламанчский, что **я оруженосец ваш Санчо Панса и что я во всю свою жизнь еще не умирал**²⁴; но, покинув мое губернаторство по обстоятельствам и причинам, рассказывать о которых требуется побольше времени, я сегодня ночью упал в это подземелье, где и нахожусь, и со мною Серый, который не даст мне солгать, — **для свидетельствования о чем он здесь со мною.**

И, казалось, осел как будто понял сказанное Санчо, потому что в ту же минуту **он начал так рьяно реветь, что рев его раздавался эхом по всей пещере.**

²⁴ На испанском: «nunca me he muerto en todos los días de mi vida» [Cervantes, 2004, p. 972]. У Виардо: «que je ne suis jamais mort en tous les jours de ma vie» [Cervantès, 1836].

— **Превосходный свидетель**, — сказал Дон Кихот, — я узнаю этот рев, **точно я родил его** и слышу также и твой голос, добрый мой Санчо [Сервантес, 1907].

Таким образом в «Дон Кихоте» рождение Санчо к новой жизни²⁵ отмечено криком осла. В «Идиоте», как мы помним, именно крик осла «разбудил» Мышкина в Базеле. Татьяна Касаткина написала о том, как эта деталь указывает на свершившуюся «встречу неба с землею» [Касаткина, 2023b, с. 333], показывая, как тот же образ обыгрывается на католических картинах Рождества, хорошо знакомых Достоевскому. В них осел своим криком свидетельствует о воплощении Христа (см.: [Касаткина, 2023b, с. 333–334]). Слова «famoso testigo» [Cervantes, 2004, р. 972] («славный, знаменательный свидетель») позволяют увидеть общую традицию, к которой принадлежат картины средневековых художников и роман Сервантеса.

Стоит уточнить, что в процитированном русском переводе М. Ватсон читаем: «для свидетельствования о чем он здесь со мною» [Сервантес, 1907]: слова, якобы подтверждающие наши заключения. На самом деле в оригинале Сервантес пишет: «por más señas» («как очередное доказательство») [Cervantes, 2004, с. 972]; в переводе Виардо: «à telles enseignes qu'il est encore à mes côtés» («доказательство тому — то, что он до сих пор находится рядом со мной») [Cervantès, 1836]. Однако эти слова не уводят нас от проведенного анализа, наоборот: присутствие осла приводится как знак того, что Санчо — действительно живой, он — не душа, страдающая в Чистилище, а присутствует в подземелье со своим телом, то есть — как «целый» человек.

«Dios sabe la verdad de todo»

Приближаясь к концу работы, стоит упомянуть повторяющуюся в «Дон Кихоте» тему о соответствии / несоответствии содержащегося в книгах с реальностью, что отсылает нас к первому разделу этой книги, где было отмечено непривычное отношение Достоевского и

²⁵ Тот факт, что здесь речь идет о новом рождении четко сказано в тексте: «como si le pariera», «точно я породил» [Cervantes, 2004, р. 972]. Интересный перевод у Л. Виардо: «comme si j'en étais le père», «как будто я отец» [Cervantès, 1836].

его героев к вопросу о том, что такое реальность и что такое фантазия.

Присутствие этой темы в романе Сервантеса огромно, и разыгрывается автором посредством концепта «verdad»: слово, которое, как известно, может обозначать, как «истина», так и «правда» — а в ряде случаев «действительность», «реальность». Испанский писатель ставит вопрос об истине в разных плоскостях, начиная с постоянных утверждений рассказчика о «правдивости» истории, которую он копировал от «правдивого» рассказчика²⁶. Эта тема приобретает особые нюансы во второй части романа, когда дон Кихот действует в мире, где первая часть его приключений (как и вторая, вымышленная, от неизвестного автора и полная «ложью») уже опубликована²⁷.

Внутри повествования сам идальго постоянно старается убеждать окружающих в том, что содержащееся в рыцарских поэмах есть во всем «verdad»²⁸. Именно его безоговорочная вера в то, что там написано (из которой следуют его бестолковые действия) приводит в за-

²⁶ Достаточно посмотреть оглавление книги, чтобы найти примеры: «De lo que le aconteció al famoso don Quijote en Sierra Morena, que fue una de las más raras aventuras que **en esta verdadera historia** se cuentan» (гл. XXIII первой части: «о том, что случилось со знаменитым Дон Кихотом в Сьерра-Морене, одно из самых редкостных приключений, рассказанных в этой правдивой истории»); «Donde se acaba de averiguar la duda del yelmo de Mambrino y de la albarda, y otras aventuras sucedidas, **con toda verdad**» (гл. XLV первой части: «в которой окончательно разъясняются сомнения по поводу шлема Мамбрино и выючного седла, а также рассказывается и о других истинных происшествiях»); «Donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea, y de otros sucesos **tan ridículos como verdaderos**» (гл. X второй части: «где рассказывается о хитрости, к которой прибег Санчо Панса, чтобы очаровать сеньору Дульсинею, и о других событиях, столь же смешных, как и правдивых») и т.д. Интересное название главы XXIV второй части: «Donde se cuentan mil zarandajas **tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia**» («в которой рассказывается тысяча незначительных вещей, столь же нелепых, как и необходимых для истинного понимания этой великой истории»). Перевод по: [Сервантес, 1907].

²⁷ См. в частности главу LIX второй части.

²⁸ Особенно важной в этой связи представляется глава XLIX первой части.

мешательство его слушателей, которые обнаруживают в ней причину странной «смеси истинны и лжи» в его мыслях и поведении:

Admirado quedó el canónigo de oír la **mezcla** que don Quijote hacía de verdades y mentiras <...> [Cervantes, 2004, p. 507].

«Каноник был изумлен, слушая как Дон Кихот смешал истину и ложь»: эта фраза лишь один пример среди множества схожих реакций на поведение рыцаря в течение романа²⁹.

В свете этих замечаний, среди многочисленных появлений концепта «verdad» в тексте стоит выделить концовку вдохновенной речи дон Кихота о Золотом веке при созерцании желудка. Именно эту речь Достоевский упоминает в подготовительных записях к «Идиоту»:

Всякая травка, всякий шаг, Христос. Вдохновенная речь Князя (Дон-Кихот и желудь). «За здоровье солнца». [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 277]

Согласно дон Кихоту, одна из характеристик Золотого века (кроме того, что тогда не существовали слова «мое» и «твое», основная проблема в любовном сюжете «Идиота»), следующая:

No había la fraude, el engaño ni la malicia **mezclándose** con la verdad y llaneza [Cervantes, 2004, p. 98].

«не было ни мошенничества, ни обмана, ни злого умысла, смешанного с истиной и чистотой». Все упомянутые здесь концепты («verdad», «mezcla», «mentira» ...) требовали бы отдельного исследования, однако мне кажется важно их обозначить до того, как перейти к заключению

²⁹ Среди таких реплик как минимум еще один раз повторяется слово «mezcla», «смесь». См. главу LIX второй части: «Con esto se despidieron, y don Quijote y Sancho se retiraron a su aposento, dejando a don Juan y a don Jerónimo admirados de ver la **mezcla** que había hecho de su discreción y de su locura [Cervantes, 2004, p. 1004] («С этими словами они простились друг с другом, и Дон Кихот и Санчо ушли в свою комнату, оставив дону Хуана и дону Херонимо в изумлении от смеси здравого рассудка и безумия, проявленных рыцарем» [Сервантес, 1907]).

данной работы, чтобы хотя бы указать на одну важнейшую, по мнению пишущего, тему, соединяющую «Дон Кихота» и «Идиота», которую еще предстоит раскрыть.

Ведь в обоих романах подлинность идеала сталкивается с «фантастичностью» его воплощения, и это порождает меланхолию, знакомую многим читателям. Изменение героев, их возможное преобразование из осла в рыцаря, не является результатом механического процесса. Т.А. Касаткина написала о том, что роман «Идиот» — пространство свободы: за каждым героем мы видим два образа, и каждый герой выбирает неоднократно, какой из них проявлять в себе (см.: [Kasatkina, 2012, p. 64]. Как толкование книг, о котором мы говорили вначале, так и преобразование человека требует постоянного усилия свободы и осуществляется в грешном, падшем мире, который существует во времени и в котором «смешиваются» ложь и истина. Рефрен Санчо «Dios sabe...», «Бог знает...»³⁰ в этой связи очень значим и помогает лучше понять эпилог произведения, полный светом.

В конце романа дон Кихот кается и признает тщетность своих предприятий. Сервантес очень четко описывает состояние героя в этот момент, его мирную кончину: на этих страницах автор, кажется, не оставляет места для оправдания действий своего героя. Однако же странным образом глубокая истина, содержащаяся среди лжи в рыцарских поэмах, действительно проявлялась в образе, который мелькал за дон Кихотом в течении всей истории. Поражает настойчивое повторение в последней главе не только настоящего имени героя, «Alonso Quijano», но и прозвища: «el Bueno», «добрый». Вокруг этого качества как будто собирается вся жизнь героя, находя свое единство в милосердном объятии:

Когда исповедь кончилась, священник вышел, говоря:

— Алонсо Кихано Добрый, действительно умирает, и действительно он в здравом уме³¹. Войдемте к нему, чтобы он сделал свое завещание.

³⁰ Он повторяется 11 раз в тексте, среди них 1 раз: «Dios sabe la verdad», «Бог знает правду»; 2 раза: «Dios sabe la verdad de todo», «Бог знает правду обо всем».

³¹ На испанском: «Verdaderamente se muere y verdaderamente esta cuerdo Alonso Quijano el Bueno» [Cervantes, 2004, p. 1101]. «Он действительно умирает, и он действительно здравомыслящий Альфонсо Кихана Добрый».

Это известие точно силой ударило по опухшим глазам ключницу, племянницу и доброго оруженосца Санчо Пансу, так что слезы брызнули у них из глаз потоком и тысячи глубоких вздохов вырвались из груди, потому что действительно³², как уже было сказано несколько раз, и тогда, когда он был просто-напросто Алонсо Кихано Добрый, и тогда, когда он был Дон Кихот Ламанчский, всегда он отличался кротким характером и приятным обхождением, и за это его сильно любили не только его домашние, но и все, кто его знал [Сервантес, 1907].

Бросятся в глаза и сходства, и отличия с эпилогом романа «Идиот», где Мышкин также изображается в окружении плачущих друзей, но не в здравом уме и не в ожидании смерти. Эти замечания требуют дальнейшего исследования. В конце проведенного анализа, а также, с учетом того, что было сказано в первом разделе по поводу необходимости «читать до конца» каждую историю, в том числе — историю мира, можно сказать, что и эта линия концептов не чужда «Идиоту».

Заключение

Особенность «Дон Кихота» и «Идиота» состоит в том, что в них авторы в большей степени, чем обычно, оставляют читателю свободу для суждения о рассказанном. Сервантес об этом заявляет в самом начале произведения, когда пишет: «<...> puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere» («Ты можешь сказать об этой истории все, что вздумается») [Cervantes, 2004, p. 7]. Тема толкования действий дон Кихота поднимается, в частности, в начале второй части произведения. Санчо Панса так отвечает на вопрос своего господина о том, что думают люди о нем:

Простонародье считает вашу милость за величайшего безумца и меня — не за меньшего простака. Идальго говорят, что милость ваша, не ограничившись пределами идальгии, присвоила себе титул дон и перескочила в кабальеро <...>. А кабальеросы говорят, что не желают, чтобы идальго вступали в соревнование с ними <...>. Что же касается

³² Здесь также на испанском повторяется: «verdaderamente» [Cervantes, 2004, p. 1102].

доблести, учтивости, подвигов и предприятий вашей милости, мнения расходятся: одни говорят: «Сумасшедший, но забавный»; другие — «Храбрый, но неудачливый»; третьи — «Учтивый, но дерзкий»; и здесь столько болтовни о разных вещах, что ни у вашей милости, ни у меня они не оставили живой косточки [Сервантес, 1907].

Вопрос рыцаря-учителя и ответ оруженосца-ученика имитируют диалог Иисуса с учениками — «за кого люди почитают Меня?» (Мф. 16: 13–28). Этот вопрос обращен и к читателям, которые, как и действующие лица романа, призваны определить свое отношение к необыкновенному главному герою произведения. То же самое происходит в «Идиоте». И действительно, как отметили исследователи (см.: [Степанян, 2013, с. 9], [Пискунова, 2007]), когда мы говорим о присутствии «Дон Кихота» в «Идиоте», нужно иметь в виду, что перед нами два произведения, которые всегда очень по-разному откликались в сознании разных читателей, и в связи с которыми существует бесконечный ряд толкований. О Мышкине, как и о Доне Кихоте, с момента их появления высказываются прямо противоположные мнения и оценки. То же самое можно сказать и о фигуре Христа, как замечает немецкий богослов Романо Гуардини, согласно которому во встрече с Мышкиным читатель стоит перед соблазном, схожим с тем, который переживали люди, встречавшие Иисуса из Назарета: для понимания этих фигур необходимо свободное решение, которое выражается в открытости перед ними и готовности идти в глубины их бытия (см.: [Гуардини, 2009, с. 194–229], [Корбелла, 2022]).

При этом Сервантес уверен, что в самом тексте произведения содержится все необходимое для его понимания. В романе этот тезис передается читателю вывернутым наизнанку, через любопытную историю о художнике, который так плохо рисовал, что ему было необходимо каждый раз комментариями разъяснить всем (и себе тоже) сюжет картины [Cervantes, 2004, p. 571; 1087–1088]. Достоевский также был убежден в том, что если художник хорошо и честно работал, то его мысль будет доступна читателю (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 80]), который, однако, в свою очередь призван «потрудиться» над текстом: не пропускать детали, оставленные автором и понять, почему они там находятся, как они связаны между собой. В этой работе мы старались так потрудиться. Проведенный анализ показал, что присутствие «Дон Кихота» в «Идиоте» многоплановое; также мы заметили,

что Мышкин остается центром всех вышеуказанных связей, однако глубину романа невозможно уловить, если не учитывать специфические образы каждого героя.

Описанное преломление образа дон Кихота в разных действующих лицах книги «Идиот» выглядит особо значимо в свете высказывания Достоевского о том, что в романе «целое» «выходит в виде героя», но одновременно «кроме героя есть и героиня, а стало быть, ДВА ГЕРОЯ!! И кроме этих героев есть еще два характера — совершенно главных, то есть почти героев» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 241]. Особая структура героев в обоих романах освещает под интересным углом также намерение Ф.М. Достоевского изобразить «положительно прекрасного человека». Этот прекрасный человек, чьей окончательный образ — Христос, у Достоевского и Сервантеса получается лишь из собирания разных лиц, хотя одному из них (Мышкину, Кихоту) дается возможность стать пророком идеала, явить его будто без покрова, оставаясь при этом смешным и/или наивным (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 239]), поскольку ему *отдельно взятому* все равно не хватает полноты, чего-то все еще недостает.

Но здесь мы уже вышли за рамки данного раздела: таинственное пересечение образов дон Кихота и Мышкина с образом Христа как воплощенного идеала, о котором Достоевский пишет в письме племяннице, находится у самых корней «Идиота» и открывает все новые вопросы.

Литература

Багно, 2009 — Багно В.Е. «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. СПб.: Наука, 2009. 228 с.

Бердяев, 2001 — Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. М.: Захаров, 2001. 171 с.

Библиотека, 2005 — Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание / ред. Н.Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005. 338 с.

Гвардини, 2009 — Гвардини Р. Человек и вера: Исследование религиозной экзистенции в больших романах Достоевского // Эон. Альманах старой и новой культуры. 2009. Т. 9. С. 8–324.

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

Достоевский, 2004 — Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 9 т. / подгот. текстов, сост., прим., вступит. статья, коммент. Т.А. Касаткиной. М.: Астрель-АСТ, 2004. Т. 4. 761 с.

Касаткина, 2004 — Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

Касаткина, 2022 — Касаткина Т.А. «Un chevalier parfait!» О соотношении христианской и гностической философии в творчестве Достоевского // Новый мир. № 4. 2022. С. 159–165.

Касаткина, 2023а — Касаткина Т.А. «Откровение Иоанна Богослова» в романе Достоевского «Идиот»: Жена-город // Новый мир. 2023. № 9. С. 179–190. URL: <http://new.nm1925.ru/articles/2023/09-2023/otkrovenie-ioanna-bogoslova-v-romane-dostoevskogo-idiot-zhena-gorod/> (дата обращения: 12.03. 2024).

Касаткина, 2023b — Касаткина Т.А. «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.

Касаткина, 2024а — Касаткина Т.А. Русская история и французская литература. Предшественники и последователи Достоевского. Как и зачем преподавать «Преступление и наказание». От редактора // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 10–20. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-10-20>

Касаткина, 2024b — Касаткина Т.А. «Мы с ним Пушкина читали, всего прочли»: Пушкин издания Анненкова в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 110–138. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-110-138>

Корбелла, 2022 — Корбелла К. «Идиот» Ф.М. Достоевского в прочтении католических богословов // Вестник Костромского государственного университета. 2022. Т. 28, № 2. С. 175–184. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-2-175-184>

Магарил-Ильяева, 2022 — Магарил-Ильяева Т.Г. Рассказ Ф.М. Достоевского «Маленький герой» как инициатический текст // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 18–39. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-18-39>

Магарил-Ильяева, 2023 — Магарил-Ильяева Т.Г. «Дама с камелиями» и «Мадам Бовари» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 55–92. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-55-92>

Магарил-Ильяева, 2024 — Магарил-Ильяева Т.Г. Флобер у Достоевского: роль и образ “Madame Bovary” в «Идиоте» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 256–277. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-256-277>

Пискунова, 2007 — Пискунова С.И. «...Кроме нас четвером». Роман «Идиот» в зеркале «Дон Кихота Ламанчского» // Вопросы литературы. 2007. № 1. С. 165–189.

Подосокорский, 2024 — Подосокорский Н.Н. «История» Н.М. Карамзина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 31–63. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63>

Сервантес, 1838 — *Сервантес С.М.* Дон Кихот Ламанчский. Сочинение Мигеля Сервантеса Саведры, переведенное с испанского Константином Масальским. СПб., 1838. Т. 1. URL: http://az.lib.ru/s/serwantessaawedra_m_d/text_1858_don-qishot-1-oldorfo.shtml (дата обращения: 02.06.2024)

Сервантес, 1873 — *Сервантес М.С.* Донъ-Кихотъ Ламанчскій. Сочинение Мигуэля Сервантеса Сааведры: въ двухъ частяхъ / пер. с исп. В. Карелина; 2-е изд. СПб.: Изд. Н.А. Шигина. 1873. URL: http://az.lib.ru/s/serwantessaawedra_m_d/text_0050-oldorfo.shtml (дата обращения: 02.06.2024)

Сервантес, 1907 — *Сервантес С.М. де.* Остроумно-изобретательный идальго Дон Кихот Ламанчский: в 2 т. / полн. пер. с исп. М.В. Ватсон. СПб.: Ф.Ф. Павленков, 1907. URL: http://az.lib.ru/s/serwantessaawedra_m_d/text_1907_don_quijote-1.shtml (Т. 1); http://az.lib.ru/s/serwantessaawedra_m_d/text_1907_don_quijote-2.shtml (Т. 2) (дата обращения: 02.06.2024).

Сервантес, 1961 — *Сервантес М. де.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Правда, 1961. Т. 1: Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Ч. 1. / пер. Н.М. Любимова. 600 с.

Степанян, 2013 — *Степанян К.А.* Достоевский и Сервантес: Диалог в большом времени. М.: Языки славянской культуры, 2013. 363 с.

Cervantès, 1836 — *Cervantès Saavedra M. de.* L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche, par Miguel de Cervantès Saavedra / traduit et annoté par Louis Viardot, vignettes de Tony Johannot. Paris: J.-J. Dubochet, 1836–1837. Т. 1–2. URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb319212337> (дата обращения: 02.09.2024)

Cervantes, 2004 — *Cervantes M. de.* Don Quijote de la Mancha. Madrid: Real Academia Española Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004. 1060 p.

Evdokimova, 2022 — *Evdokimova S.* Donkeys, Jesus, Don Quixote, Kant, and Other Idiots: Dostoevsky's The Idiot and Nietzsche's Antichrist // *Dostoevsky Studies*. 2022. Vol. 25. Pp. 17–52. <https://doi.org/10.13136/1013-2309/1331>.

Guillemont; Carrió, 2007 — *Guillemont, M., Carrió, M.B.* De Asnos y Rebusnos. Ambigüedad y Modernidad de Un Diálogo // *Criticón*. 2007. № 101. Pp. 57–87. <https://doi.org/10.4000/criticon.9621>

Kasatkina, 2012 — *Kasatkina T.* È Cristo che vive in te. Dostoevskij. L'immagine del mondo e dell'uomo: l'icona e il quadro. Castel Bolognese: Itaca, 2012. 112 p.

«Мы с ним Пушкина читали, всего прочли»:

«Пушкин, издание Анненкова»

Татьяна Касаткина

В этом разделе рассмотрены смыслы и цели присутствия в романе «Идиот» собрания сочинений Пушкина издания Павла Васильевича Анненкова: физическое, вещное присутствие пушкинских книг описано автором в этом произведении настойчиво и акцентированно. Рассмотрена идея Достоевского о продолжающемся присутствии ушедшего человека в составе человечества в том случае, если он оставил по себе великую историю жизни и/или великие книги, как о первом — очевидном и базовом — уровне бессмертия. Рассмотрено понимание книг как нового тела ушедшего. Рассматривается совпадение авторских теорий творчества Пушкина и Достоевского и вплетение первого, биографического, тома в ткань романа. Обсуждается смысл воспроизведения князем «собственного почерка» игумена Пафнутия. Показывается несколько очевидных неопознанных прежде аллюзий высказываний героев на пушкинские тексты. Поясняется характер публикации «Рыцаря бедного» в анненковском издании Пушкина.

У исследователей русской литературы XIX века (а в еще большей степени — исследователей XX века, берущихся рассказывать о литературе XIX века), как кажется по периодически задаваемым вопросам «а мог ли это знать Достоевский?», невероятно бедное представление о многообразии как изданий XIX века, так и освещавшихся там тем — и о качестве их освещения. При этом многими почему-то до сих пор не принимается во внимание, что Достоевскому, с его беспрецедентной широтой, остротой и интенсивностью интересов в области прежде всего религии, философии и истории (но также и естественных наук, философски осмысляемых, — и при этом еще — с лучшим инженерно-техническим образованием, которое можно было получить в то время)¹, были равно доступны книги на русском и французском,

¹ Напомню, на всякий случай, строки из письма Достоевского к брату Михаилу сразу по выходе из каторги, в письме от 30 янва-

на церковнославянском — а плюс к тому еще и на немецком, и на латинском языках (видимо, в этом искажении читательского восприятия сказывается удавшаяся в определенный момент попытка социально приблизить писателя к советскому человеку, представив его униженным и оскорбленным, дурно одетым каторжником, который, конечно же, не мог иметь хорошего образования). Поэтому нередко приходится слышать: «А откуда он мог это знать? Вы в своих рассуждениях ориентируетесь на уровень современной культурологии, а он этого знать не мог».

Безусловно, вопрос: «Откуда он мог знать?» — более чем правомерен. Если задается в правильной перспективе. Я считаю (и уже писала об этом), что методологически верно, во всяком случае, в ситуации Достоевского, характеризующейся утратой его огромной библиотеки, лишь частично восстановленной в описании [Библиотека Ф.М. Достоевского, 2005], по дефолту считать, что если какие-то тексты радикально проясняют произведения писателя, он их знал, если какие-то факты указывают на присутствие в подкладке образа определенной исторической фигуры — он о ней знал. Далее можно пытаться установить

ря – 22 февраля 1854: «Если можешь, пришли мне журналы на этот год, хоть “Отечеств<енных> записок”. Но вот что необходимо: мне надо (крайне нужно) историков древних (во французск<ом> переводе) и новых [в примечании под строкой: Вико, Гизо, Тьери, Тьера, Ранке, и т.д. и т.д.], экономистов и отцов Церкви. Выбирай дешевле и компактные издания. **Пришли немедленно**» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 171]. И в том же письме еще раз, через страницу: «Не забудь же меня книгами, любезный друг. Главное: историков, экономистов, “Отечеств<енные> записки”, отцов Церкви и историю Церкви» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 173].

И опять, в письме от 27 марта: «А теперь попрошу у тебя книг. Пришли мне, брат. Журналов не надо; а пришли мне европейских историков, экономистов, святых отцов, по возможности всех древних (Геродота, Фукидита, Тацита, Плиния, Флавия, Плутарха и Диодора и т. д. Они все переведены по-французски). Наконец, Коран и немецкий лексикон. Конечно, не всё вдруг, а что только можешь. Пришли мне тоже физику Писарева и какую-нибудь физиологию (хоть на французском, если на русском дорого). Издания выбирай дешевле и компактные. Не всё вдруг, помаленьку. Я и за малое поклонюсь тебе. Пойми, как нужна мне эта духовная пища!» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 179]. В цитатах здесь и далее: полужирный шрифт — выделено цитируемым автором; курсив и полужирный курсив — выделено мной. — Т.К.

конкретные источники, которыми он пользовался, но это предмет отдельного исследования. Если мы рассуждаем противоположным образом (если не знаем, откуда знал, значит не знал) случается немало конфузных историй. Одна из самых конфузных, на мой взгляд, — самые странные предположения некоторых авторов, писавших о романе «Идиот», откуда бы Достоевский мог знать о Франциске Ассизском (по непонятной мне причине они были убеждены, что Франциск становится широко известен в России лишь на рубеже XIX–XX веков: из-за этой убежденности я не буду называть авторов статей, поскольку еще совсем недавно эта убежденность была едва ли не консенсусом, и не только в пределах науки о Достоевском), в то время как Франциск — не только фигура, присутствующая в упомянутых в романе европейских «Историях», которые могли быть для исследователей не слишком доступны — но и фигурант «Жизни Иисуса» Ренана, о функции которой в романе эти исследователи говорили в тех же самых статьях.

Кроме того, современная культурология в целом ряде тем — это зачастую сокращенное и упрощенное изложение и повторение работ XIX века (только с привнесенной «новой» идеологией). Я это особенно ясно увидела (и подтвердила свою давнюю интуицию), когда отвечала на очередной вопрос коллег из серии: «а откуда Достоевский мог знать», по поводу катаров и их ритуалов². Я даже не буду говорить

² Этот вопрос задавался в связи с моей статьей «“Un chevalier parfait!” О соотношении христианской и гностической философии в творчестве Достоевского», опубликованной в «Новом мире» [Касаткина, 2022]. Заметим кстати, что эта французская фраза на русский обычно переводится как «совершенный рыцарь» — но во французском слове гораздо явственнее (чем в слове «рыцарь», этимологически значащем то же) звучит «совершенный конный / совершенный всадник», что проливает дополнительный свет на изобильное присутствие лошадей в именах и фамилиях героев, а также присутствующих физически, запряженных в экипажи в романе «Идиот». «Совершенным конным» в «Братьях Карамазовых» назван старец Зосима — и это эмблематическое описание духа, полностью и в совершенстве овладевшего и управляющего конем-телом. Настолько, что даже после смерти может заставить его «провонять, предупредив естество». Николай Подосокорский в разделе этой книги, посвященном «Истории» Карамзина (см. также: [Подосокорский, 2024]), напоминает карамзинскую этимологию слова «князь»: оно произошло от слова «конь» — и в самом начале романа «Идиот» у нас, таким образом, тоже появляются двое «конных» — князь Мышкин и «тоже в своем

о французских изданиях XIX века (от популярных романов до исторических исследований), но и вышедший в 1869–1872 годах в Казани труд Николая Алексеевича Осокина «История альбигойцев и их времени» (см.: [Осокин, 2000]) содержит гораздо более внятное и обширное описание ритуалов катаров, чем книга, например, Ричарда Смоули «Гностики, катары, масоны, или Запретная вера» (см.: [Смоули, 2008]), из которой, с большой вероятностью, черпают свои сведения о катарах современные исследователи русской литературы.

Но дело не в том, что мы слишком мало изучаем и представляем себе общий фон книжной и журнальной культуры XIX века — вплоть до того, что иногда вопросы: «А мог ли такое знать Достоевский?» — задаются по поводу книг рецензированных или событий освещенных непосредственно в редактируемых и издаваемых им журналах. В конце концов, это каждый раз решается (впрочем, я, наверное, излишне оптимистична — вернее сказать: может быть решено) точечным исследованием — и постепенно картина будет выстраиваться.

Дело в том, что среди исследований последних десятилетий, например, романа «Идиот», в названии которых упоминается еще какая-то книга, гораздо большее количество посвящено книгам, **не упомянутым в романе**, притянутым к роману вольной ассоциацией, возникшей в голове исследователя и определяющейся исключительно **его**, исследователя, кругом чтения, а гораздо меньшее — книгам, в романе упомянутым, то есть прямо включенным автором в текст для создания ассоциативных рядов, должных возникать у читателя.

И если такая опора на вольные ассоциации довольно естественна для интерпретаторов, переводящих произведения Достоевского на языки других видов искусства, то есть для театральных и кино-режиссеров, для художников, создающих серии картин на основе произведений Достоевского (и которые не анализируют тексты Достоевского — но анализируют окружающую их реальность при помощи уж как понятых, так понятых ими текстов Достоевского) — то оно совершенно нетерпимо в области исследований — если это именно ис-

роде княжна» и «не тебе чета — княгиня» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 11] Настасья Филипповна Барашкова. Внутренняя форма слова «князь» актуализируется в фамилии самой часто упоминаемой княгини романа — Белоконской. Ну и эта актуализированная внутренняя форма дополнительно сближает приехавшего в Петербург без средств князя Мышкина с *рыцарем* бедным.

следования. Почему нетерпимо? Потому что исследовательское поле бесконечно захламляется текстами, у которых **нет никаких исследовательских задач**, кроме демонстрации внутреннего мира исследователя. И это становится среднестатистической нормой, на которую ориентируются молодые исследователи — которым, в случае таких их предпочтений, лучше было бы сразу перейти в категорию перелagateлей текстов Достоевского другими видами искусств.

Насколько в самых серьезных изданиях «Идиота» игнорируются присутствующие в романе волеи автора книги, наглядно показывает история с поиском прототипа для фамилии «Павлищев»: даже новое полное собрание сочинений Пушкинского дома опирается в своих комментариях только на статью Ганны Львовны Боград «Пушкинская тема и павловские знакомства Достоевского (по роману “Идиот”» [Боград, 1995]. Из чего довольно явственно следует, что комментаторы нового собрания сочинений так и не раскрыли, по крайней мере, первый том Пушкина издания Анненкова, хотя теперь оно стало гораздо доступнее³.

Вот комментарий, *сопоставляющий* (если можно так выразиться, глядя на сравнение этих произведений по столь поверхностным параметрам) роман «Идиот» с «Униженными и оскорбленными»: «Если главную героиню первого из двух романов Достоевский назвал по имени и отчеству жены Пушкина (“Наталя Николаевна”), то во втором он сделал воспитателем князя человека с фамилией сестры поэта, с которой ему довелось общаться в Павловске (“Павлищев”» [Достоевский, 2013—, т. 9, с. 461]. И в разных вариантах комментариев, указывающий на то, что Достоевский вводит в текст фамилию, известную ему из событий его жизни, повторяется несколько раз на протяжении девятого тома.

Между тем, стоит только открыть первый том анненковского издания⁴ — и на первой же странице мы увидим фамилию «Павлищев»,

³ Я это пишу не с целью как-то опорочить прекрасных исследователей, работающих над проектом в сложных условиях и делающих в этих условиях многое важное — а с целью показать, насколько прямо обозначенное, акцентированное и даже вещное присутствие книги в книге все еще не ощущается даже серьезными и ответственными комментаторами как требование непременно эту книгу хотя бы раскрыть.

⁴ Напомню сцену, в которой Пушкин издания Анненкова появляется в романе: «— Что это? — обратилась Лизавета Прокофьевна к Вере, дочери Лебедева, которая стояла пред ней с несколькими книгами в руках, большого формата, превосходно переплетенными

поскольку Павлищев был одним из трех человек, сообщивших свои воспоминания, на основании которых и был создан этот первый том. В первом примечании на первой странице читаем: «При самомъ началѣ труда нашего покойный Левъ Сергѣевичъ Пушкинъ, Н.И. Павлищевъ и покойный Павелъ Александровичъ Катенинъ, составили для настоящаго изданія, и по нашей просьбѣ, три записки: первый о жизни поэта до приѣзда его въ Москву въ 1826 г., второй о дѣтствѣ Пушкина (со словъ родной сестры его О.С. Павлищевой), третій вообще о своемъ знакомствѣ съ нимъ. Записки эти, писанныя собственной рукой авторовъ, находятся у составителя матеріаловъ и многочисленные отрывки изъ нихъ приведены имъ въ текстъ» [Пушкинъ, 1855–1857, т. 1, с. 1].

На первый взгляд, можно сказать: какая разница, все равно ведь исследователи обнаружили — а комментаторы предъявили читателям — связь этой фамилии с фамилией зятя Пушкина⁵. Но *есть*

и почти новыми. — Пушкин, — сказала Вера. — Наш Пушкин. Папаша велел мне вам поднести. — Как так? Как это можно? — удивилась Лизавета Прокофьевна. — Не в подарок, не в подарок! Не посмел бы! — выскочил из-за плеча дочери Лебедев. — За свою цену-с. Это собственный, семейный, фамильный наш Пушкин, издание Анненкова, которое теперь и найти нельзя, — за свою цену-с. Подношу с благоговением, желая продать и тем утолить благородное нетерпение благороднейших литературных чувств вашего превосходительства. — А, продаешь, так и спасибо. Своего не потеряешь небось; только не кривляйся, пожалуйста, батюшка. Слышала я о тебе, ты, говорят, преначитанный, когда-нибудь потолкуем; сам, что ли, снесешь ко мне? — С благоговением и... почтительностью! — кривлялся необыкновенно довольный Лебедев, выхватывая книги у дочери. — Ну, мне только не растеряй, снеси, хоть и без почтительности, но только с уговором, — прибавила она, пристально его оглядывая; — до порога только и допущу, а принять сегодня тебя не намерена. Дочь Веру присылай хоть сейчас, мне она очень нравится» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 212]. Заметим, что если почтительность здесь относится к генеральше Епанчиной, то благоговение — к Пушкину, что понимает вполне и генеральша Епанчина, отказывающаяся от почтительности, как того, что предложено ей, но ни слова не говорящей о благоговении, поскольку оно не на нее обращено.

⁵ Хотя нужно ведь уточнить: комментаторы предъявили связь фамилии с фамилией *сестры* Пушкина (а не его зятя) — в результате чего причины, по которым такая связь важна в романе, тем самым стали практически неуследимы.

огромная разница между связью, которая восстанавливается из неизвестных — и не предполагаемых автором известными — читателям частных (и, может быть, для автора незначительных — поскольку всеобъемлющую любовь, которую автор испытывает к Пушкину, он не переносит по дефолту на всех его родственников) подробностей его жизни, — и связью, которая предполагается автором известной всякому, кто внимательно читает его роман, не пренебрегая авторскими указаниями. Ну и при этом образован хотя бы в размерах Рогожина, к которому, как все помнят, и относится фраза, вынесенная в заглавие данной работы.

Кроме того, биографический комментарий заведомо сдвигает внимание читателя с текста на сторонние тексту сообщения, рассыпая созданный автором образ, создавая впечатление, что созданное писателем может быть объяснено тем жизненным «сором», из которого этот образ, возможно, вырос, но вовсе не для демонстрации которого он выращивался. У читателя создается иллюзия понимания как раз в тот момент, когда комментатор его радикально уводит от понимания, предлагая ему вместо **понимания** — **знание** вещей, тексту посторонних, в то время как понимание достигается только видением связей между **элементами текста**. Акцентирование же дополнительного внимания на собрании сочинений Пушкина, присутствующего в романе в том числе как материальный объект, наоборот сосредоточит внимание читателя на этих связях: как очевидных, так и неочевидных, но легко восстанавливаемых при знании очевидных.

В собрании сочинений Анненкова Павлищев, вместе с двумя еще авторами записок, присутствует, в видении Достоевского, как **восстановитель** Пушкина для жизни в пространстве насущного видимо-текущего после физической смерти. Напомню, что в ходе размышлений о том, бессмертен ли человек, в записи «Маша лежит на столе...», которая лежит в основе главной идеи романа «Идиот», Достоевский говорит и о том, что частью своей натуры развиватели человечества входят в других людей душой — и плотью: «Мы наглядно видим, что память великих развивателей человека живет между людьми (равно как и злодеев развития), и даже для человека величайшее счастье походить на них. Значит, часть этих натур входит **и плотью и одушевленно** в других людей» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174]. Вот это «плотское» присутствие ушедшего человека в жизни человечества на самом внешнем уровне — и есть присутствие в виде книг, особенно —

собраний сочинений, в которых собирается и восстанавливается по воспоминаниям и документам самая личность ушедшего. Это звучит отчасти по-федоровски⁶ — но Н.Ф. Федоров, полагаю, был не слишком оригинален в восприятии книги как нового плотского бытия части личности после смерти — а лишь довел эту общую культуре того времени идею до *pes plus ultra*.

Собрание сочинений начинается *лицом (портретом)* Пушкина. И это важно для понимания романа — в таком ретроспективном освещении появление Настасьи Филипповны в начале романа прежде всего в словах других героев и на портрете прямо соотносит ее бытие с *инобытием* автора книги, для которого книга становится *новым телом*, указывает (сразу вслед за упомянутым ее полным именем, буквально значащим «воскресший Агнец» или «Воскресение Агнца») на ее (частичное в начале романа) существование уже за пределами здешней человеческой природы.

Название собрания сочинений в полном виде выглядит так: «Сочинения Пушкина с приложением *материалов для его биографии, портрета, снимков с его почерка* и с его рисунков, и проч.». Это как раз примерно все то, что потом, по Николаю Федоровичу Федорову, станет набором материалов, требуемых для воскрешения⁷. Что допол-

⁶ И это показывает, что философию Федорова вряд ли можно назвать «странный, ни с чем не сравнимой» [Смирнова, 2022, с. 180], она, судя по всему, была гораздо ближе к общепринятым взглядам людей XIX века, чем нам сейчас представляется из-за нашей склонности значительную часть высказываний авторов того времени числить по разряду «метафор», и высказывание автора о федоровском проекте («В федоровском проекте Общего дела книга имеет потенциал преобразиться, став живой личностью автора. Книги и сами “живые существа”, даже и до тех пор, пока через них еще не воскрешен автор в своей телесности. Чтение и исследование служат делу воскрешения» [Смирнова, 2022, с. 180]) может быть в определенной степени релевантно для описания гораздо более широкого пространства той культуры.

⁷ «Музей есть выражение памяти общей для всех людей, как собора всех живущих, памяти, неотделимой от разума, воли и действия, памяти не о потере вещей, а об утрате лиц. Деятельность музея выражается в собирании и восстановлении, а не в хранении только» [Федоров, 1995, с. 383]. «Музей у Фёдорова — это, по существу, грандиознейшее предприятие собирания, хранения, изучения остатков прошлого, всех малейших отпечатков ушедших людей на

нительно разъясняет, почему в романе читают, дарят и имеют или не имеют в доме не книги — но «Пушкина»: «Да у нас, кажется, совсем нет Пушкина» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 210]; «Что это? — обратилась Лизавета Прокофьевна к Вере <...>, которая стояла перед ней с несколькими книгами в руках, большого формата, превосходно переплетенными и почти новыми. — **Пушкин**, — сказала Вера. — **Наш Пушкин**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 212]; и наконец: «Это **собственный, семейный, фамильный наш Пушкин**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 212] — и в этих последних словах Лебедева прямо звучит идея вхождения **развивателя** человечества **в корень** каждого отдельного семейства, которому он не родня по роду, но становится родней и истоком по духу.

Заметим, что идея присутствия из посмертия посредством — с нашей точки зрения — воспроизведения почерка, а с иной точки зрения — «предоставления руки ушедшему» (медиумического письма⁸),

их делах, вещах, документах, дневниках, преданиях, книгах, произведений искусства... Речь идет о тотальной консервации памяти, причем в идеале — четко индивидуализированной» [Семёнова, 2004, с. 323].

⁸ «Выше я сказалъ, что есть еще рядъ явленій, для которыхъ принятый г-мъ Дассъэ критериумъ индивидуальности — личное уравненіе медиума или присутствующихъ лицъ — не годится; это — писаніе почеркомъ неизвѣстнаго лица. Для подобныхъ явленій гипотеза втораго фактора, взятая даже въ самыхъ широкихъ размѣрахъ (вліяніе живущей на землѣ личности, гдѣ-бы то ни было находящейся), не подходитъ. *Почеркъ есть отпечатокъ самой личности, своего рода фотографическій портретъ. Это документъ настолько вѣрный, что на его основаніи рѣшаются вопросы жизни и смерти. Поддѣлка разумѣется возможна; но и тутъ экспертиза умѣетъ различать между подлиннымъ почеркомъ и поддѣльнымъ.* Извѣстно, что есть пишущіе медиумы, изъ которыхъ нѣкоторые, не теряя сознанія, пишутъ совершенно безсознательно, такъ сказать механически, не имѣя понятія о томъ, что они пишутъ. Большею частію медиумы при этомъ удерживаютъ свой почеркъ; но у нѣкоторыхъ изъ нихъ почеркъ мѣняется, смотря по тому вліянію, подъ которымъ они находятся; причемъ одно и то же вліяніе постоянно выражается однимъ и тѣмъ-же почеркомъ. Этотъ фактъ уже самъ по себѣ достоинъ особеннаго вниманія, ибо если-бы это письмо было плодомъ безсознательной психической дѣятельности самого медиума, то оно и носило-бы постоянно характеръ его собственнаго почерка. Это вліяніе проявляется очень часто

вполне активна в масонской культуре XVIII–XIX веков, к которой Пушкин имеет самое непосредственное отношение. Что делает далеко не проходным моментом в романе демонстрацию князем Мышкиным почерков ушедших: на протяжении романа он будет *раздавать себя живущим* (в соответствии с идеей «Маша лежит на столе...»: «высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 172]) — но начнется все с предоставления возможности явиться ушедшему игумену Пафнутию, который (я соглашаюсь здесь в определении конкретной личности с Бемом и его коллегами [Бем, 2007, с. 338], поскольку именно отсылка к этому

безъ всякой подготовки, вызова или желанія со стороны медіума, во всякую пору дня, и даже иногда навязывается ему насильственно. Не выдавши этого процесса, не выдавши самихъ почерковъ, трудно составить себѣ ясное понятіе объ этомъ явленіи. Для незнакомыхъ съ нимъ лично приведу показанія лица, которое съ крайнимъ скептицизмомъ относилось къ медіумическимъ фактамъ, а о спиритической гипотезѣ и слышать не хотѣло, покуда само не сдѣлалось насильственной жертвой медіумическаго письма» [Аксаков, 1884]. Заметим, что князь говорит: «я написал несколько фраз разными шрифтами, и между прочим “Игумен Пафнутий руку приложил” *собственнымъ почеркомъ игумена Пафнутия*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 46], что почему-то не вызывает особого изумления читателей, хотя — на фоне положения почерка и особенно подписи в культуре того времени, которое выражено в подчеркнутых мной строках текста Аксакова — должно было бы его вызвать. Заметим здесь также разницу между писанием *шрифтами* и *почерком*, тем более — собственным. По изложению ряда фактов писания не своим почерком цитируемый Аксаковым врач-позитивист заключает: «Какой же будетъ выводъ изъ этихъ фактовъ? Выводъ ясенъ. Если получилось сообщеніе, которое по содержанію и почерку своему соотвѣтствуетъ знакомой намъ живой личности, то мы имѣемъ достаточное основаніе приписать такое сообщеніе тому именно лицу, отъ имени котораго оно исходитъ, т. е. въ данномъ случаѣ — живущему. Если же получилось сообщеніе, которое по содержанію и почерку своему соотвѣтствуетъ лицу отшедшему, то мы имѣемъ такое же точно основаніе приписать подобное сообщеніе тому именно лицу, которому оно по всѣмъ признакамъ принадлежить, т. е. отшедшему» [Аксаков, 1884].

прототипу имеет смысл в целом романа⁹), что весьма примечательно, до пострига носит имя Парфений — то есть Парфен — и пространство и время романа здесь собирается в многомерную нелинейную конфигурацию: в самом начале князь демонстраций почерка дает знать о присутствии в нем монаха Пафнутия¹⁰ — бывшего Парфения, в которого, весьма возможно, и превратится Парфен Рогожин после отбытия каторги, на которую он идет уже очень изменившимся, «суровым, безмолвным и “задумчивым”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 508], может быть, потому что получил от «раздавшего дух» в последней сцене романа князя личностный импульс Парфения-Пафнутия.

Есть и еще один важный смысл восприятия читателем имени *Павлищев* в контексте собрания сочинений, а не в биографическом контексте. Объяснение через биографический контекст практически нивелирует **значение** имени, попросту отсылая к конкретному знакомому и жизненной ситуации. Объяснение же через участие в собрании сочинений Пушкина в роли одного из его **восстановителей**¹¹, наоборот,

⁹ Кроме того, Пафнутий Боровский упоминается в «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина (и он — единственный игумен Пафнутий, упомянутый там до конца XV века) в том же (шестом) томе, в котором упоминается неудачник-строитель храма Успения Богоматери Мышкин, тоже в примечаниях. И упоминается Пафнутий в связи со своей кончиной — как основатель обители Рождества Богоматери и успешный строитель Ее храма: «Мая в 1 день в 15 час дня преставися Игумен Пафнутий обители Рождества Богоматери на реце Поротве, близ града Боровска за 2 версты; сам же и состави обитель ту, пришед из монаст. Высокого из Боровска: преже бо тамо игуменил при Князе тамошняго отчича К. Василья Ярославича... и в обители Богоматери церковь воздвиже древяну, потом же камену, и подписал чудно вельми, и украси иконами и книгами, яко дивитися и Самодержцем Руския земли нашея» [Карамзин, 1998, с. 334].

¹⁰ Заметим, что это единственный почерк среди воспроизводимых князем, у которого есть имя и биография, все остальные — анонимны, хотя и обладают *типологической* характерностью [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 29–30]

¹¹ Замечу, что такое восстановительное соединение жизнеописания Пушкина из рассказов **троих** свидетелей дополнительно актуализирует и имя лечившего князя Шнейдера (Schneider — «портной», тот кто сшивает и соединяет в целое и единое то, что было воспринято в разных аспектах, разными лицами).

актуализирует символический уровень текста — и значение имени. Полагаю, это имя использовано Достоевским, пораженным его значением, выражающим самую суть его творческого метода — напомним, что «Павел» значит «малый» (от лат. paulus — «малый», «небольшой»), а суффикс «ищ» придает слову значение «огромного», «грандиозного»: бородачи, жарища, чудовищность (я перечисляю слова, присутствующие в романе) и т.д. То есть здесь предельно лаконично выражена идея огромного в малом, «солнца», являющего себя «в малой капле вод»: **непомерно огромного**, осуществляющего себя через **самое малое**.

Для нас важно, что этот принцип прямыми словами описан в первом томе и как теория творчества Пушкина, выработанная им самим и затем подкрепленная в его сознании статьями журнала «Московский вестник»: «Вѣроятно, еще многіе помнятъ усилія Московскаго Вѣстника ознакомить публику прямо съ Нѣмецкими теоріями Изящнаго, по-мимо толкованій и измѣненій Французскихъ критиковъ. Такія же попытки альманаха “Мнемозина” остались безуспѣшны, особенно за туманность языка, еще необразованнаго тогда для логическихъ тонкостей и отвлеченій. Московскій Вѣстникъ открылъ другой путь: онъ обратилъ преимущественно вниманіе на осязательную сторону Нѣмецкихъ теорій, ихъ страстную любовь къ предмету и романтическое одушевленіе. Безъ всякой послѣдовательности и строгой системы, журналъ прилагалъ отрывки изъ Жанъ-Поля, Тика и Шеллинга. Правда, что отрывочность эту тогда же ставили въ упрекъ журналу, даже его приверженцы, какъ мы имѣли случай видѣть въ неизданной перепискѣ Туманскаго съ Пушкинымъ. Статьи сотрудниковъ перерабатывали только положенія Нѣмецкихъ писателей, облекая ихъ въ ту восторженную, и отчасти, сантиментальную Форму, которая составила цвѣтъ журнала и таину его вліянія на молодыхъ людей. Лирическій языкъ, какимъ писались эти, вообще короткія статьи, быть, можетъ-статься, тогда способнѣе, чѣмъ всякое другое изложеніе — держать въ напряженіи пробуждающееся эстетическое чувство и порождать стремленіе къ изящному, въ чемъ и состояла цѣль журнала. Пушкинъ принялъ дѣятельное участіе въ судьбѣ его, посвятилъ ему много своихъ произведеній и какъ человѣкъ, понимавшій практическую сторону всякаго дѣла, рассчитывалъ на 10 тысячъ дохода за свое сотрудничество. Коммерческія его соображенія удалась только въ половину, но важнѣе всего этого то обстоятельство, что изъ круга молодыхъ людей, содѣйствовавшихъ успѣху журнала, вынесъ онъ свой полный, устано-

вившийся взгляд на художника и искусство. Тѣмъ быстрѣе усвоилъ онъ себѣ ихъ теорію творчества, что она только развила и дополнила собственное его пониманіе предмета, уже высказанное имъ въ извѣстномъ “Разговорѣ Книгопродавца съ Поэтомъ”, появившемся за три года до основанія журнала. Сущность теоріи состояла въ весьма строгомъ взглядѣ, какъ на призваніе художника, такъ и на *задачу самаго искусства. Постыднее опредѣляла она проявленіемъ безконечнаго въ ограниченныхъ или конечныхъ Формахъ*¹² и создавала ему такимъ образомъ цѣль высокую, независимую отъ требований современности. Идеальное пониманіе искусства само-сбой приводило къ мысли объ исключительномъ и важномъ значеніи художника, посвятившаго ему жизнь свою. Какъ служитель изящнаго, онъ не принадлежалъ толпѣ, не раздѣлялъ ея стремленій и не признавалъ ея нуждъ. Подъ дѣйствіемъ этой теоріи, имѣвшей на Пушкина сильное вліяніе, написалъ онъ свое стихотвореніе “Чернь”, названное имъ въ рукописи “Ямбъ”. Заключительные стихи его превосходно выражаютъ сущность всего воззрѣнія:

Не для житейскаго волненья,
Не для корысти, не для битвъ —
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуковъ сладкихъ и молитвъ.

Въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи, ученіе ставило художника и единственнымъ вѣрнымъ цѣнителемъ своего произведенія. По сущности теоріи, художникъ не нуждался въ сочувствіи окружающихъ, не имѣлъ надобности отдавать отчета въ своихъ сношеніяхъ съ идеаломъ и одинъ зналъ первую причину и настоящую цѣль своихъ произведеній¹³ [Пушкинъ, 1855–1857, т. 1, с. 176–178].

Мы видимъ здѣсь концентрированно выраженную идею двусоставного образа, который становится эстетическимъ фундаментомъ творчества Достоевскаго в послекаторжномъ періодѣ творчества — и безъ знанія о которомъ вообще невозможно понять роман «Идиот»¹⁴.

¹² Это практически точная цитата из Шеллинга, который определяет *красоту* как «бесконечное, выраженное в конечном» [Шеллинг, 1987, с. 479].

¹³ Заметим, что именно так и создается неустраимая из произведения, но не описываемая открыто в нем тайна, о которой речь пойдет далее, в тематическом кластере «Священные книги».

¹⁴ О двусоставном образе Достоевскаго см., например: [Касаткина, 2015], [Касаткина, 2023].

Вообще же я полагаю, что если не *более*, то *прежде* всего при исследовании роли «Пушкина издания Анненкова» в романе «Идиот» необходимо сосредоточиться именно на первом томе, в основном занятом «Материалами для биографии А.С. Пушкина», подготовленными Павлом Васильевичем Анненковым. Том этот едва ли не в первую очередь сделал это издание знаменитым и хорошо раскупаемым (на что, как мы видели, прямо указывает в романе Лебедев). Обращаясь к этому тому, приходится говорить не столько даже о цитатах, связывающих два текста, сколько о постоянных их взаимоотражениях, о некоей пронизанности «Идиота» материалами к биографии Пушкина, собранными издателем его первого *научного* собрания сочинений. В первом томе анненковского Пушкина буквально невозможно прочитать трех страниц, чтобы что-то не отозвалось в романе Достоевского. По мере чтения все настойчивей становится и рифма Пушкин — Мышкин (и фамилия героя получает микроскопическую возможность быть прочитанной в таком ракурсе без отсылки к мышам, а как стяжение фразы «Мы — Пушкин»).

Приведу несколько конкретных, выбранных из множества, примеров, и отмечу прежде всего, может быть, самое неожиданное: ощущение современниками молодого (примерно ровесника Мышкину) Пушкина как ***образца и водителя на поприще становления человеком***.

Анненков пишет: «Но одни увлеченія страсти, одни выходки живаго ума, даже одни вспышки поэтическаго генія, не смотря на все ихъ значеніе, еще не могли составить окончательную форму жизни для человѣка, столь надѣленнаго природой, какъ Пушкинъ. Не для того готовился онъ самъ, не того хотѣли почитатели его таланта, безпрестанно требовавшіе отъ него дѣятельности и предрекавшіе ему славную будущность въ отечествѣ. Такіе вызовы сопровождали всѣ молодые его года. Изъ этихъ заботливыхъ напоминовеній, которыя Пушкинъ получалъ со всѣхъ сторонъ, вплоть до 1830 года, самое замѣчательное намъ кажется то, выписку котораго приводимъ здѣсь въ переводѣ. Оно написано было по-Французски и уцѣлѣло въ его бумагахъ. Только къ Пушкину можно было обращаться съ подобными требованіями, только съ Пушкинымъ можно было такъ говорить. Вотъ этотъ отрывокъ: “Когда видишь того, кто долженъ покорять сердца людей, раболѣпствующаго передъ обычаями и привычками толпы, человѣкъ останавливается посреди пути и спрашиваетъ самого себя: почему преграждаетъ мнѣ дорогу тотъ, который впереди меня и которому

слѣдовало бы сдѣлаться моимъ вожатаемъ. Подобная мысль приходитъ мнѣ въ голову, когда я думаю объ васъ, а думаю я объ васъ много, даже до усталости. Позвольте же мнѣ итти, сдѣлайте милость. Если некогда вамъ узнавать требованія наши, углубитесь въ самого себя и въ собственной груди почерпните огонь, который несомнѣнно присутствуетъ въ каждой такой душѣ, какъ ваша» [Пушкинъ, 1855–1857, т. 1, с. 88].

Здесь поражает обращение к Пушкину как к Путеводителю — как ко Христу, и это — если читающий помнит соответствующий эпизод из собрания сочинений Анненкова — выводит Мышкина из состояния единичности и исключительности его христоподобия. В этом смысле введение в роман анненковского Пушкина подобно введению в роман темы скопцов — если читатель знает хоть что-то о скопцах. Замечу здесь в скобках, что первый читатель романа был лишен возможности ничего не знать о скопцах, поскольку главки второй части «Идиота», в которых упоминаются скопцы, были напечатаны **в том именно** номере «Русского Вестника» [Русский вестник, 1868], в котором первой была опубликована статья П.И. Мельникова «Тайные секты». Введение темы скопцов убирает из восприятия читателя ощущение исключительности не только идеи христоподобия, поскольку нам сообщают, что в скопчестве появляется **ряд** живых христов и богородиц; введение темы скопцов убирает из восприятия читателя и ощущение исключительности и невероятности воскресения: хлысты и скопцы не только рассказывали истории о воскресении своих христов, но **таинственное воскресение** было ступенью, которую должен был пройти всякий на пути к совершенству¹⁵.

¹⁵ Достоевский, прекрасно понимая весь комплекс проблем, связанный с сектами, и прямо говоря о нем, все же указывает на важное: на горячность, не теплохладность восприятия сектантами веры, на их стремление следовать своей вере и ее положениям всерьез и в точности, на глубину и буквализм восприятия (очень нужный ему при создании романа «Идиот») тех ее аспектов, в которых большинство членов государственной церкви все больше начинало видеть «иносказание», «метафору», «преувеличение», полагая, что их не следует воплощать в жизнь: «<...> кто отстал от истинной Церкви и замыслил свою, хотя бы самую благолепную на вид, непременно кончит тем же, чем эти секты. И пусть не морщатся почтенители лорда: **в философской основе этих самых сект, этих трясучек и хлыстовщины, лежат иногда чрезвычайно глубокие и силь-**

Приведенная же Анненковым цитата из письма — словно прекре-
стие двух высказываний Аглаи (именно благодаря которой, кстати, в
романе впервые звучит имя Пушкина): «— Для чего вы это здесь гово-
рите? — вдруг вскричала Аглая, — для чего вы это им говорите? Им!
Им! — Здесь ни одного нет, который бы стоил таких слов! — разрази-
лась Аглая — здесь все, все не стоят вашего мизинца, ни ума, ни сердца
вашего! Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех,
умнее всех! Здесь есть недостойные нагнуться и поднять платок, кото-
рый вы сейчас уронили... Для чего же вы себя унижаете и ставите ниже
всех? Зачем вы всё в себе исковеркали, зачем в вас гордости нет?» [До-
стоевский, 1972–1990, т. 8, с. 283]. И: «С вами я хочу всё, всё говорить,
даже про самое главное, когда захочу; с своей стороны, и вы не должны
ничего скрывать от меня. Я хочу хоть с одним человеком обо всем го-
ворить как с собой. <...> Я положила заняться воспитанием, и я на вас
рассчитывала, потому что вы говорили, что любите детей. Можем мы
вместе заняться воспитанием, хоть не сейчас, так в будущем? Скажите,
вы очень ученый человек? — О, совсем нет. — Это жаль, а я думала...
как же я это думала? Вы все-таки меня будете руководить, потому что
я вас выбрала» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 356–358].

Ее наивное и смешное (но не безосновательное, поскольку однаж-
ды Мышкин согласился с тем, что он философ и имеет мысль поучать)
требование руководства от Мышкина удивительно соотносится с тре-

*ные мысли. По преданию, у Татариновой, в Михайловском замке, около двадцатых годов, вместе с нею и с гостями ее, такими, как, например, один тогдашний министр, вертелись и пророчество-
вали и крепостные слуги Татариновой: стало быть, была же сила
мысли и порыва, если могло создаться такое “неестественное”
единение верующих, а секта Татариновой была, по-видимому, тоже
хлыстовщина или одно из бесчисленных ее разветвлений» [Досто-
евский, 1972–1990, т. 22, с. 99]. «Эта штунда не имеет никакого буду-
щего, широко не раздвинется, скоро остановится и наверно сольет-
ся с которой-нибудь из темных сект народа русского, с какой-ни-
будь хлыстовщиной — этой древнейшей сектой всего, кажется,
мира, имеющей бесспорно свой смысл и хранящей его в двух древ-
нейших атрибутах: верчении и пророчестве. Ведь и тамплиеров
судили за верчение и пророчество, и квакеры верят и пророче-
ствуют, и пифия в древности вертелась и пророчествовала, и у Тага-
риновой вертелись и пророчествовали, и редстокисты наши, весьма
может быть, кончат тем, что будут вертеться, а пророчествуют они,
уж кажется, и теперь» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 12].*

бованием путеводительства от Пушкина: на перекрестке текстов возникает мысль, что поэт обязан таким руководством уже в силу дарования ему таланта поэта (в греч. «Поэт» — именование Бога, поскольку буквальное значение слова — «Творец»). И здесь, судя по всему, во взаимодействие двух текстов врывается третий, а именно — вторая глава статьи Дм. Ив. Писарева «Пушкин и Белинский», написанная в 1865 году, в которой критик удивительным образом счел (или сделал вид, что счел) стихотворение «Чернь» прямым ответом Пушкина на это обращенное к нему требование путеводительства — и жестко осудил его за такой ответ¹⁶. Заметим, что Достоевский (как почти всегда)

¹⁶ «Эти биографические подробности составляют очень выразительный комментарий к тому **поэтическому** profession de foi, которое изложил Пушкин в стихотворении «Чернь». Мы видим теперь довольно ясно, **во имя чего** поэт отвертывается от разумных и реальных требований общества. Углубленный в игрушечные интересы разных Арзамасов, поэт приглашает живых людей **«смело камень в разврате»**; он замечает совершенно справедливо, что **глас его лиры**, посвященной воспоминанию Зюзяшки и ее хвоста, **не оживит** людей, требующих себе нравственного обновления. Эти люди, дерзающие чего-то требовать, **противны** его **душе, как гробы**, потому что они своим докучливым ропотом мешают этой арзамасской душе погрузиться безраздельно в глубокомысленное созерцание зюзяшкиного хвоста. Легко себе, представить, каким **гробом** должен был показаться Пушкину один неизвестный **червь земли**, написавший к **сыну небес** энергическое письмо, из которого г. Анненков приводит следующее замечательные строки: «Когда видишь того, кто должен покорять сердца людей, раболепствующего перед обычаями и привычками толпы, человек останавливается посреди пути и спрашивает самого себя: почему преграждает мне дорогу тот, который впереди меня и которому следовало бы сделаться моим вожатым? Подобная мысль приходит мне в голову, когда я думаю о вас, а думаю я об вас много, даже до усталости. Позвольте же мне итти, сделайте милость. Если некогда вам узнавать требования наши, углубитесь в самого себя и в собственной груди почерпните огонь, который несомненно присутствует в каждой такой душе, как ваша».

Здоровым и мужественным, не арзамасским и не пушкинским взглядом на жизнь проникнуты эти строки. Тому **гробу**, который просил у Пушкина **позволения итти**, и всем другим, подобным ему, **гробам** любвеобильный поэт великодушно советует обратиться за умственным и нравственным совершенствованием к бичам, к темницам и к топорам:

не встает здесь на чью-то сторону: он показывает одновременно всю смешную нелепость обращения к философу, даже «имеющему мысль поучать» и «думающему, что он умнее всех проживет» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51], как к сугубо практическому учителю — но и законность такого требования со стороны Аглаи (и отчасти — со стороны Писарева, дико исказившего реальные обстоятельства, представленные Анненковым¹⁷): пришло новое поколение, желающее не лишь послушать «смелые уроки», но прямо и непосредственно начать действовать, пусть не имея никакого представления о той задаче, которую себе ставит (но именно поэтому и ища руководителей). Достоевский в своем романе, подобно своему герою, не избирает правую сторону, но становится на сторону *каждого* — по крайней мере, каждого, искренне желающего дела и самоотдачи (а не денег и приобретений).

О том, почему Мышкин, действительно желавший участвовать в воспитании, что мы видели в его швейцарской жизни (и это единственный реальный и успешный опыт, с которым он прибывает в Петербург), оказывается так растерян перед требованиями Аглаи, мы тоже можем вполне отчетливо понять из анненковского Пушкина. Анненков рассказывает о единственном (кроме «Онегина») труде Пушкина, которым он был занят зимой 1826–1827 года, рассуждении «О воспитании юношества» (от него, по словам Анненкова, сохранились лишь несколько черновых бессвязных отрывков), в результате которого «начальство поставило ему на видъ, что правило, принятое сочинителемъ, будто *просвѣщеніе и гений* служить исключительнымъ основаніемъ совершенству, есть правило невѣрное; ибо при семъ упущены изъ виду нравственныя качества и, наконецъ, примѣрное служеніе, усердіе, которыя должно предпочесть просвѣщенію неопытному, безнравственному и бесполезному» [Пушкинъ, 1855–1857, т. 1, с. 174]. Собственно, примерно такова была претензия в Швейцарии

Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры:
Довольно с вас, рабов безумных!» [Писарев, 1865].

¹⁷ Возможно, именно это чудовищное писаревское искажение в сочетании с его безапелляционными требованиями легло в основу эпизода встречи Мышкина с «сыном Павлищева» и поддерживающими его «деловыми, пошедшими дальше нигилистов» молодыми людьми — и в основу опубликованной Келлером статьи.

к Мышкину от пастора и учителя, после которой сам Шнейдер обещался следить за тем, чтобы Мышкин перестал влиять на детей. Анненков пишет далее: «Самъ Пушкинъ сознавалъ недостатки своего труда, *извиняя ихъ малымъ знакомствомъ съ предметомъ, который дотоле никогда не занималъ его мыслей*, и прося позволения заняться чѣмъ либо болѣе ему близкимъ и извѣстнымъ» [Пушкинъ, 1855–1857, т. 1, с. 174–175]. Мышкин, как мы помним, тоже уповал на присущий детству гений (гения, надо было бы сказать, которого дети еще не потеряли способности слышать, поскольку в понимании Пушкина (и Достоевского) гений — это духовный путеводитель, а не свойство личности), уповал и на просвещение, ничего не скрывающее, поскольку знание не может быть безнравственным и бесполезным. Оно становится безнравственным только тогда, когда детям приходится узнавать важнейшие для человека вещи урывками, тайком и неполно, потому что спасительно и прекрасно именно *полное* знание, открывающее человека и его поступки в свете любви. Мышкин рассказывает у Епанчиных про свое воспитание детей: «Они стали часто приходить ко мне и всё просили, чтоб я им рассказывал; мне кажется, что я хорошо рассказывал, потому что они очень любили меня слушать. А впоследствии я и учился и читал всё только для того, чтоб им потом рассказать, и все три года потом я им рассказывал. Когда потом все меня обвиняли, — Шнейдер тоже, — *зачем я с ними говорю как с большими и ничего от них не скрываю*, то я им отвечал, что лгать им стыдно, что они и без того всё знают, как ни таи от них, и узнают, пожалуй, скверно, а от меня не скверно узнают. Стоило только всякому вспомнить, как сам был ребенком. Они не согласны были...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 61].

В необходимости же скрывать и форматировать реальность, выбирать, чему можно учить, а чему нельзя, — то есть в социализированном обучении, которым хочет заниматься Аглая, Пушкин, как и Мышкин, признал себя полностью некомпетентным.

Замечу, что не только сведения о биографии Пушкина из 1 тома создают мощный объяснительный фон романа. В романном мире зачастую отсылкой к интерпретации пушкинского стихотворения в «Материалах к биографии» оказывается то, что никак не могло бы быть опознано в качестве отсылки к самому стихотворению. Так вряд ли пришло бы кому-то в голову связать демона, привязавшегося к Мышкину, с пушкинским «Демоном» — а вот анненковское истолко-

вание выступает очевидным и значимым посредующим, связующим звеном, заодно позволяющим достаточно ясно увидеть природу демона в романе (природу, о которой в свое время велось немало споров, поскольку демон, буквально истязаящий героя, говорит ему при этом **вроде бы правду**).

Анненков пишет: «Какъ ни великолѣпенъ еще этотъ ураганъ уязвленнаго сердца въ поэтическомъ своемъ проявленіи, но здѣсь, какъ и всегда у Пушкина, порывы его умѣряются требованіями искусства и выраженіе его столь же изящно, какъ и выраженіе задумчивости и граціозныхъ образовъ въ другихъ произведеніяхъ поэта. *Вообще поэтическое творчество было у Пушкина какъ-будто поправкой волнений жизни.* Оно сглаживало рѣзкія ея проявленія, смягчало и облагораживало все, что было въ нихъ случайно-грубаго, неправильнаго и жестокаго. *По неизмѣнному закону отраженія творческаго произведенія на самомъ художникѣ, умѣрялся и въ послѣднемъ пылъ увлеченія и замолкали струны, которыя звучали бы безъ того тревожно и несогласно, можетъ быть, еще долгое время.* Вотъ почему Пушкинъ могъ выходить изъ всѣхъ порывовъ еще свѣжѣе прежняго и вотъ почему въ теченіе всей его жизни мы не видимъ, чтобы онъ остановился на какомъ-нибудь исключительномъ направленіи и окаменѣлъ въ какомъ-нибудь любимомъ представленіи [Заметим, что здесь, в сопоставлении волнений жизни с гармонией, достигаемой процессом творчества, как бы в ином языке описания воспроизводится состояние Мышкина перед припадком. Кстати, искусственное доведение себя до припадка, сходного с эпилептическим, было характерно для хлыстовских и скопческих радений (во всяком случае, в описании Мельникова) — и это тоже важный для Достоевского контекст: из него, кстати, видно, что припадок приходит как плата за соединение с духом. Но продолжим цитату:]. *Въ Одессѣ, напримѣръ, написалъ онъ своего Демона, — этотъ неопредѣленный образъ существа, произвольно и безъ права старающагося заслонить Божій свѣтъ отъ другихъ*» [Пушкинъ, 1855–1857, т. 1, с. 93–94]. Из такого контекста довольно ясно видно, что, по мысли Достоевского, как платой за возможность видеть полноту света во плоти становится тьма припадка перенапряженной плоти, так платой за воссоединение с затемненной душой крестового брата оказывается демон, *произвольно заслоняющий свет*. Далее у Анненкова о Пушкине и его «Демоне» будет сказано: «Такъ изъ произведенія, относительно-превосходнаго, вышелъ онъ не въ подчиненности

къ нему, а напротивъ съ другимъ и болѣе обширнымъ взглядомъ на міръ» [Пушкинъ, 1855–1857, т. 1, с. 94]. Так и демон (открыватель — а на деле — затемнитель, открывающий *братскую* душу как *чужую* / братскую душу в ее чуждости (и в какой-то момент поддавшийся ему Мышкин и скажет про Рогожина «чужая душа потемки» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 190]) не становится пределом познания и предвидения для Мышкина — князь выходит далеко за его пределы — в последний момент отказавшись верить демону, он оказывается способным *управить* чужую душу как братскую (здесь интересно заметить, что *управить* чужую душу возможно, только действуя в *ее*, а не в своих интересах — если бы князь хотел сохранить жизнь себе, а не спасти Рогожина от братоубийства — у него ничего бы не вышло).

За пределами первого тома, впрочем, тоже поджидает немало открытий. Одно из них — это пушкинский претекст (находящийся уже в седьмом томе Анненкова) к изумительным словам Аглаи: «У вас нежности нет: одна правда, стало быть, — несправедливо» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 354], переговоренных Мышкиным так: «Вы сказали про мое сомнение об Ипполите: “Тут одна только правда, а стало быть, и несправедливо”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 355].

Это очевидная — и я полагаю, что по этой очевидности должная быть кем-то отмеченной, хотя я не нашла предшественников и в комментариях к первому и второму собраниям сочинений Достоевского издания Пушкинского Дома она не присутствует — так вот, это очевидная аллюзия на слова А.С. Пушкина в заметке «Александр Радищев». Пушкин пишет: «Вліяніе его было ничтожно. Всѣ прочли его книгу и забыли ее, не смотря на то, что въ ней есть нѣсколько благородныхъ мыслей, нѣсколько благонамѣренныхъ предположеній, которыя не имѣли ни какой нужды быть облечены въ бранчивыя и напыщенныя выраженія, и незаконно тиснуты въ станкахъ тайной типографіи, съ примѣсью пошлаго и преступнаго пустословія. Онѣ принесли бы истинную пользу, будучи представлены съ большей искренностію и благоволеніемъ; ибо нѣтъ убѣдительности въ поношеніяхъ и нѣтъ истины гдѣ нѣтъ любви» [Пушкинъ, 1855–1857, т. 7, с. 58].

Заметим, что и в этом случае Пушкина Достоевский *сложно интерпретирует* — он оборачивает его суждение о Радищеве в суждение о суждении о Радищеве — потому что «Мое необходимое объяснение» Ипполита, о котором идет разговор у Аглаи и Мышкина, конечно, прекрасно подпадает под описание Пушкиным книги Радищева, что под-

черкнуто реакцией слушателей на эту — не книгу — но «тетрадку» — в книге.

Как эта пронизанность романа Пушкиным, его мимолетными замечаниями, поворачивающими точку нашего восприятия, выглядит на деле, можно увидеть на примере краткой его записи о брате Льве: «боюсь воспитанія, которое дано будетъ ему обстоятельствами его жизни и имъ самимъ: другаго воспитанія нѣтъ для существа, одареннаго душою» [Пушкинъ, 1855–1857, т. 1, с. 82–83]. Пушкин здесь подчеркивает неустранимую ответственность каждого за то, что он из себя сделал, проходя через свою жизнь. И становится понятно, для чего князь поставлен лицом к лицу с Антипом Бурдовским (и тем более — с Ипполитом) — и зачем уже после такой постановки начинают раскрываться обстоятельства его жизни (на которые он сам никогда не ссылается: например, розги больному ребенку¹⁸): ни один из пришедших к князю отстаивать свои права не может сказать, что его обстоятельства были хуже, чем у князя. И это очевидная аллюзия на подозрительное зачатие (с рациональной точки зрения), унижительное рождение и бродячее детство Христа (страшная смерть Которого так ярко описана в романе Ипполитом), перед Которым ни один человек не сможет похвалиться своими дурными обстоятельствами, из-за которых он *не имел возможности* стать человеком.

Упоминаемые Пушкиным в письмах стихи тоже вплетаются в ткань «Идиота». Так оказывается мощно вплетено в глубинный подтекст романа не упомянутое в нем, но упомянутое Пушкиным стихотворение Жуковского, просто необходимое для проявления истинной проблематики романа. Пушкин просит виньетку к собранию своих стихов: «Виньетку бы не худо, даже можно, даже должно, даже ради неба; сдѣлайте именно: **Психея, которая задумалась надъ цвѣткомъ** (кстати: что прелестнѣе строфы Жук.: “Он мнил, что вы с ним однородные”

¹⁸ «Иван Петрович тоже, как и все, почти ничего не мог объяснить из причин, по которым Павлищев так заботился о маленьком князе, своем приемыше. “Да и забыл тогда об этом поинтересоваться”, но все-таки оказалось, что у него превосходная память, потому что он даже припомнил, как строга была к маленькому воспитаннику старшая кузина, Марфа Никитишна, “так, что я с ней даже побранился раз из-за вас за систему воспитания, потому что всё розги и розги больному ребенку — ведь это... согласитесь сами...”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 448].

и слѣдующей; конца не люблю» [Пушкинъ, 1855–1857, т. 1, с. 189]. И в примечании Анненков приводит упоминаемое стихотворение: «Въ Сѣверныхъ Цвѣтахъ на 1825 годъ напечатано было стихотворение Жуковского: “Мотылекъ и Цвѣты” съ такимъ объяснениемъ: Стихи, написанные въ Альбомъ Н.И.И., на рисунокъ, представляющий бабочку, сидящую на букетѣ изъ *renées* [«думки» или анютины глазки — Т.К.] и незабудокъ. Въ третьей строфѣ пьесы говорится о мотылькѣ, слетѣвшемъ съ высоты и прельщенномъ цвѣтами:

Онъ мнилъ, что вы съ нимъ однородные
Переселенцы съ вышины,
Что вамъ какъ и ему, свободные
И крылья и душа даны....
Въ четвертой строфѣ — ошибка мотылька:
Не рождены вы для вниманья,
Вамъ не понятенъ чувства глазъ и проч.
и приговоръ поэта цвѣтамъ:
Пускай же къ вамъ, рѣзвясь, ласкается
Какъ вы минутной вѣтерокъ:
Иною прелестью плѣняется
Безсмертья вѣстникъ, мотылекъ...

Предпоследній стихъ опять приводится Пушкинымъ немного далѣе» [Пушкинъ, 1855–1857, т. 1, с. 189–190].

И предполагаемая виньетка Пушкина, и стихотворение Жуковского посвящены *единой форме*, вмещающей *разную природу*: бессмертную, ту, что сходитъ с небес, и смертную, ту, что прикована къ землѣ, — и ошибке того, кто сошелъ с небес и принялъ прикованное къ землѣ за однородное съ собой и соприродное себѣ.

Приведемъ эти две строфы, столь очаровавшие Пушкина, без сокращений:

Он мнил, что вы с ним однородные
Переселенцы с вышины,
Что вам, как и ему, свободные
И крылья и душа даны;
Но вы к землѣ, цветы, прикованы;
Вам на землѣ и умереть;

Глаза лишь вами очарованы,
А сердца вам не разогреть.
Не рождены вы для внимания;
Вам непонятен чувства глас;
Стремишься к вам без упования;
Без горя забываешь вас.
Пушай же к вам, резвясь, ласкается,
Как вы, минутный ветерок;
Иною прелестью пленяется
Бессмертья вестник — мотылек...

Здесь на самом поверхностном уровне можно увидеть «ошибку» Мышкина, «переселенца с вышины», принявшего земную Аглаю (сестры Епанчины довольно очевидно описаны при первом появлении как три грации, роскошные природные богини, Аглае же дано и имя одной из граций¹⁹) за «почти Настасью Филипповну». Но Достоевский, как всегда, значительно усложняет тему: его переселенцы с вышины, носители высшей, сверхприродной природы, устремлены к природным людям (Рогожину и Аглае), как и те устремлены к ним. В человеке, утверждает Достоевский, высшая природа ищет не «однородное», но конформное инородное, потому что именно через соединение двух природ происходит спасение человека и земли: именно соединением двух природ отмечен пришедший на землю Христос.

Скажем в заключение о «Рыцаре бедном»²⁰ — и о важности и в этом случае контекста конкретного собрания сочинений.

¹⁹ См. об этом подробнее соответствующее примечание в: [Достоевский, 2003–2004, т. 4].

²⁰ О стихотворениях «Чертог сиял, гремели хором...» из «Египетских ночей» и «Рыцаре бедном», одном — упомянутом в ключевом для понимания романа месте, другом полностью приведенном в тексте романа см. мои работы в разделе «Цитата как слово и слово как цитата» [Касаткина, 2004, с. 154–158; 159–174]. Фраза из «Египетских ночей» «Ценою жизни ночь мою...» прозвучит в переломный момент романа, в который Настасья Филипповна нужно будет окончательно определиться с тем, какую природу в себе она выбирает, природную или иноприродную, божественную, хочет ли она поглотить и присвоить, сделать ресурсом, позволяющим удобно устроиться на земле, явленную другим Человечность — или явить

Сергей Александрович Фомичев в статье о «Рыцаре бедном» пишет: «Стихотворение здесь напечатано по тексту второй, сокращенной редакции, **известной в ту пору в качестве романа из неоконченных “Сцен из рыцарских времен”**». Заметим, что с самого начала это дает непростое соотношение драматических ситуаций, воссозданных двумя писателями» [Фомичев, 2007, с. 271] — и далее Фомичев анализирует контекст, предлагаемый «Сценами из рыцарских времен» и интерпретирует сцену в «Идиоте» через этот — в общем, бытовой, контекст.

Но это как максимум не тот, а как минимум — не единственный возможный контекст. Дело в том, что в издании Анненкова *есть отдельная публикация* этого стихотворения — в третьем томе — она следует за «Родригом» — и в комментариях после раздела эти две пьесы объединяются как избранные Пушкиным «из многочисленного цикла

свою. Восторг «какого-то канцеляриста» увидевшего в ней вновь самку паука, пожирающую самца в минуту своей с ним сходки, звучит для нее как отрезвляющее слово от мира, не дающее ей ступить на нисходящую тропу, по которой уже пошел увлеченный Аглаей князь. Если вспомнить точные слова Достоевского, анализирующего «Египетские ночи»: в Клеопатре «кроется душа *мрачно-фантастического, страшного гада*: это душа паука, самка которого съедает, говорят, своего самца в минуту своей с ним сходки» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 136], то можно понять, что именно в образе этого гада представляет Ипполит природную природу: «Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немоего зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное Существо — такое Существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого Существа! <...> Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа? Но мне как будто казалось временами, что я вижу, в какой-то странной и невозможной форме, эту бесконечную силу, это глухое, темное и немое существо. Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо, и смеялся над моим негодованием» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 339–340].

Что касается «Рыцаря бедного» — здесь я лишь укажу на дополнительные смыслы, касающиеся и предлагаемые именно собранием сочинений издания Анненкова.

испанских и провансальских романсов» [Пушкинъ, 1855–1857, т. 3, с. 23]. А «Родриг», включающий в себя прямо описанную сцену *явления запредельного*, актуализирует в «Рыцаре бедном» не контекст исполнения стиха влюбленным любимой / влюбленной любимому (как происходит, если мы читаем его включенным в состав «Сцен из рыцарских времен») — но контекст вторжения высшей природы в повседневное, то есть — не ревность Аглаи, а схождение в повседневность недоступных в ней пространств и времен через посредство вышедших через непереносимые страдания за пределы повседневности героев.

Так, став невыносимым по интенсивности «светом небес» (напомню, что главная характеристика красоты Настасьи Филипповны с самого начала — «ослепляющая») или переживая такой свет во внутреннем опыте (как князь Мышкин перед припадком), герой и героиня вносят в роман «святую розу» — символ многомерной высшей реальности.

Отметим и то, что сама сцена явления запредельного в «Родриге» весьма напоминает сокращенную в этом варианте «Рыцаря бедного» сцену «заступления в небесах» Богоматери за своего отчаявшегося рыцаря, и такое расположение стихотворений может выглядеть прямым на нее намеком, восстанавливающим ее в сознании осведомленного читателя, что делает весьма важным восприятие этого стихотворения именно через указанное в тексте «Идиота» собрание сочинений Пушкина.

Онъ въ уныніи проводить
Дни и ночи недвижимъ,
Устремивъ глаза на море,
Поминая старину.
Но отшельникъ, чьи остатки
Онъ усердно схоронилъ,
За него передъ Всевышнимъ
Заступилъ въ небесахъ.
Въ сновидѣннѣ благодатномъ
Онъ явился Королю,
Бѣлой ризою одѣянъ
И сіянемъ окруженъ.
И Король, объятый страхомъ,
Ницъ повергся передъ нимъ,

И вѣщалъ ему Угодникъ:
Встань — и міру вновь явись.
Ты вѣнецъ утратилъ царской;
Но Господь рукъ твоей
Дастъ побѣду надъ врагами,
А душѣ твоей покой.
Пробудясь, Господню волю
Сердцемъ онъ уразумѣлъ <...>
[Пушкинъ, 1855–1857, т. 3, с. 16–17].

Полагаю, из сказанного более чем очевидна важность и, главное, научная обоснованность не компаративистского изучения литературы (обеспеченного зачастую только тем, что две книги случайно сошлись в голове исследователя) — а аналитического исследования того, в соотношении с какими текстами и, тем более, книгами «во плоти», книгами, участвующими не только отсылками к себе в создании структуры текста, но и своим вещным присутствием в построении сюжета, осознанно и внятно для читателя выстраивает свое произведение автор. И я надеюсь, что мне хоть немного удалось показать, насколько расширяется, углубляется и одновременно проясняется так, как сложно было ожидать, текст романа «Идиот» в своих представляющих самыми темными местах, если мы обращаемся к тем книгам и авторам, чье присутствие в романе Достоевский счел необходимым — и настойчиво подчеркнул.

Литература

Аксаков, 1884 — Аксаков А.Н. Позитивизмъ в области спиритуализма. По поводу книги А. Дассъ «О посмертномъ челоѣчествѣ». Изданіе редакціи журнала «Ребусъ». СПб.: Тип. В. Демакова, 1884. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D0%BC_%D0%B2_%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8_%D1%81%D0%BF%D0%B8%D1%80%D0%B8%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC%D0%B0_\(%D0%90%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2\)/%D0%94%D0%9E](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D0%BC_%D0%B2_%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8_%D1%81%D0%BF%D0%B8%D1%80%D0%B8%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC%D0%B0_(%D0%90%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2)/%D0%94%D0%9E) (дата обращения: 08.08.2024).

Бем, 2007 — Словарь личных имен у Достоевского / сост. А.Л. Бемом, С.В. Завадским, Р.В. Плетневым и Д.И. Чижевским; под общ. ред. А.Л. Бема // Вокруг Достоевского: в 2 т. М.: Русский путь, 2007. Т. 1: О Достоевском: Сборник статей под редакцией А.Л. Бема / сост., вступ. статья и коммент. М. Магидовой. С. 288–361.

Библиотека Ф.М. Достоевского, 2005 — Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание / отв. ред. Н.Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005. 338 с.

Боград, 1995 — *Боград Г.Л.* Пушкинская тема и павловские знакомства Достоевского (по роману «Идиот») // Вопросы литературы. 1995. № 5. С. 313–329.

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

Достоевский, 2003–2004 — *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 9 т. / подгот. текстов, сост., прим., вступит. статья, коммент. Т.А. Касаткиной. М.: Астрель-АСТ, 2003–2004.

Достоевский, 2013– — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Наука, 2013– (изд. продолжается).

Карамзин, 1998 — *Карамзин Н.М.* История государства Российского: в 12 т. М.: Наука, 1998. Т. VI / под ред. А.Н. Сахарова. 468 с.

Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

Касаткина, 2022 — *Касаткина Т.А.* «Un chevalier parfait!» О соотношении христианской и гностической философии в творчестве Достоевского // Новый мир. № 4. 2022. С. 159–165.

Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.

Осокин, 2000 — *Осокин Н.А.* История альбигойцев и их времени. М.: АСТ, 2000. 896 с.

Писарев, 1865 — *Писарев Д.И.* Пушкин и Белинский. Глава вторая. Лирика Пушкина. URL: http://az.lib.ru/p/pisarew_d/text_0310-1.shtml (дата обращения: 08.08.2024).

Подосокорский, 2024 — *Подосокорский Н.Н.* «История» Н.М. Карамзина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 31–63. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63>

Пушкинь, 1855–1857 — Сочинения Пушкина, съ приложеніемъ матеріаловъ для его біографіи портрета, снимковъ съ его почерка и съ его рисунковъ, и проч. Изданіе П.В. Анненкова: в 7 т. СПб., 1855–1857.

Русский вестник, 1868 — Русский вестник, издаваемый М. Катковым. 1868. Т. 75. Май.

Семёнова, 2004 — *Семёнова С.Г.* Философ будущего века: Николай Фёдоров. М.: Пашков дом, 2004. 584 с.

Смирнова, 2022 — *Смирнова Н.Н.* «Мировая поэма» Н.Ф. Федорова // Философ общего дела: Материалы международных научных чтений памяти

Н.Ф. Федорова / ред.-сост. А.Г. Гачева. М.: ГБУК г. Москвы «ЦБС ЮЗАО», 2022. С. 179–185.

Смоули, 2008 — *Смоули Р.* Гностики, катары, масоны, или Запретная вера / пер. с англ. Н.М. Забилоцкого. М.: АСТ, 2008. 318, [1] с.

Федоров, 1995 — *Федоров Н.Ф.* Музей, его смысл и назначение // *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: в 4 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Гачевой и С.Г. Семеновой. М.: Изд. группа «Прогресс», 1995. Т. 2. С. 370–437.

Фомичев, 2007 — *Фомичев С.А.* Рыцарь бедный в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Пушкинская перспектива. М.: Знак, 2007. С. 271–279.

Шеллинг, 1987 — *Шеллинг Ф.В.Й.* Система трансцендентального идеализма // *Шеллинг Ф.В.Й.* Собр. соч.: в 2 т. / под ред. А.В. Гулыги. М.: Мысль, 1987. Т. 1. С. 227–489.

**«Спавший был закрыт с головой белою простыней»:
«Дама с камелиями» А. Дюма-сына и «Мадам Бовари» Г. Флобера
Татьяна Магарил-Ильяева**

В разделе рассматриваются место и роль романов Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» (1848) и Гюстава Флобера «Мадам Бовари» (1856) в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» (1868). Демонстрируется, что через введение текста Дюма в свое произведение Достоевский разворачивает разговор о ложности и губительности для духовной жизни человека базовой идеи французского романа, заключающейся в уподоблении сострадания к падшим женщинам, к которому стремится призвать своим текстом французский романист, спасению грешников Христом. Кроме того, акцентируется тот факт, что Дюма полагал высшим проявлением гуманности *реабилитацию* таких женщин, то есть восстановление их социальных прав через женитьбу. В статье же показывается, что Достоевский в своем романе на символическом уровне раскрывает, что замужество в его земном секуляризованном виде не ведет не только к духовному восстановлению, как это предполагает Дюма, но даже и к действительному счастью.

В работе также рассматриваются философские и мировоззренческие идеи Флобера, легшие в основу романа «Мадам Бовари». Демонстрируется, что для Флобера образ захваченной своими фантазиями и страстями женщины был символом духовного состояния современного ему общества, которое утратило, по мнению писателя, высокие ориентиры и полностью сосредоточилось на себе и удовлетворении сиюминутных желаний, в то время как истинные потребности остались неудовлетворенными. В разделе показывается, что для корректной интерпретации роли «Мадам Бовари» необходимо верно учесть время ее чтения героиней Достоевского, так как читала она книгу не перед своей свадьбой, как это принято считать в исследовательской литературе, а в момент своего отъезда из Павловска, когда она «навсегда» оставляла князя ради его счастья с Аглаей. Таким образом, выдвигается предположение, что образ Эммы и мира, который она символизирует, связан в первую очередь с Аглаей Епанчиной, а не с Настасьей Филипповной. В конце раздела также проводится анализ

символического уровня сцен смертей двух героинь французских романов и показывается их коренное отличие от сцены, созданной Достоевским в финале его романа.

Мне хотелось бы выразить благодарность французскому филологу и философу Клеману Гуарнери за помощь в работе с французскими текстами.

В данном разделе речь пойдет о двух французских произведениях, присутствующих в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» и связанных в первую очередь с образом Настасьи Филипповны. Это роман Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» (1848), упоминаемый во время пети-жё Тоцким, и с главной героиней которого персонажи Достоевского несколько раз сравнивают Настасью Филипповну, называя ее камелией; и роман Гюстава Флобера «Мадам Бовари» (1856), который появляется в «Идиоте» один раз в виде реальной книги, читаемой Настасьей Филипповной в последние недели ее жизни.

В своей работе мы попробуем отталкиваться от идеи (введенной в качестве рабочей гипотезы), что при формировании исследовательской стратегии важно учитывать то, **каким образом** книги упоминаются, то есть какими художественными средствами они вводятся автором в пространство его произведения. Поясним это утверждение на примере. Впервые *прямая* отсылка к «Даме с камелиями» появляется в XII главе первой части, когда Настасью Филипповну несколько раз называют «камелией», указывая тем самым на сходство ее положения в обществе с положением героини Дюма куртизанкой Маргаритой Готье¹. Так ищущему средств попасть на праздничный вечер князю

¹ Примечательно, что с этой внешней оценкой героини солидаризуются именно мужчины-исследователи: «Разумеется, этот рассказ вызывает крайнее возмущение Настасьи Филипповны, которую в романе **небезосновательно** неоднократно называют “камелией”» [Кибальник, 2016, с. 45]; Настасья Филипповна «в основном как бы повторяет поведение “дамы с камелиями” Дюма, <...> потому, что и в самом деле **она подлинно такая** <...>» [Альтман, 1975, с. 61]. Справедливости ради следует отметить, что женщины-исследовательницы, насколько я могу судить, не ставят вопрос подобным образом, если речь и заходит о том, каким образом Настасья Филипповна соотносится с Маргаритой Готье, то их внимание сосредоточено не на внешней оценке, а на самосознании героини. Так, на-

характеризуют героиню генерал Иволгин, а затем и Коля, по очереди вызвавшиеся ему в проводники. Сам же роман вспоминает на вечере Тоцкий в связи с рассказываемым им на пети-жё «самым дурным поступком всей [его] жизни» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 127] и описывает это произведение как «поэму», которой «не суждено ни умереть, ни состариться» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 128]. Скажем несколько слов о рассказе Тоцкого, который не имея, казалось бы, прямого отношения к Настасье Филипповне и их истории, создан писателем таким образом, что через него роман Дюма, упоминаемый фоном, раскрывается как идейное высказывание о проблеме взаимоотношений мужчин и «падших» женщин, которому Достоевский противопоставляет свое видение этой проблемы и свою героиню, воплощающую это видение. Рассказ Тоцкого производит очень сложное впечатление, ведь самый дурной его поступок известен — растление собственной воспитанницы. Однако вместо него Афанасий Иванович рассказывает совсем другую историю, чем безусловно ранит Настасью Филипповну, которой еще ранее было сообщено о невозможности Тоцкого «раскатыться в первоначальном поступке» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 40]. Для Настасьи Филипповны же последствия «поступка» оказались катастрофичны — ее буквально превращают в героиню Дюма — не только генерал Иволгин, «отец семейства», в которое она предположительно может войти, прямо называет ее камелией, но и Епанчин, с одной стороны, ищет ее общества, а с другой — воспринимает, как

пример, О. Меерсон пишет о глубоком трагизме, заключающемся в том, что героиня Достоевского сама верит, что она и есть дама с камелиями. Французская исследовательница К. Хаддад Уотлинг, напротив, отмечает неприемлемость для Настасьи Филипповны навязываемого ей сравнения с Маргаритой Готье: «“Дама с камелиями” важный маркер в “Идиоте”: мы помним, что это одна из любимых книг Тоцкого, развратника, соблазнившего Настасью Филипповну, когда она была едва ли не ребенком. В каком-то смысле через этот роман пытаются прочесть образ Настасьи Филипповны окружающие ее люди: но изначальный отказ героини принести себя в жертву, чтобы Тоцкий смог бы устроить удобный ему брак, проявляется и как отказ играть роль Маргариты Готье — так как от жертвоприношения перешли сразу к торгам; Тоцкий не любовник, выбранный камелией, он ее соблазнитель, и то, что предлагается Настасье Филипповне, — это быть проданной другому, который женится на ней ради ее денег» [Haddad-Wotling, 2004]. Здесь и далее перевод иностранных источников мой, если не указано иное. — Т. Г.-М.

ту, которую нельзя ввести в дом, зато можно за жемчуг перекупить у предварительно навязанного ей мужа. Важно подчеркнуть, что это «превращение» героини происходит независимо и даже вопреки ее действительному поведению². При этом в истории Тоцкого, которая призвана в очередной раз подчеркнуть отказ рассказчика от раскаяния в содеянном с Настасьей Филипповной, камелии как символ женского лона, что с очевидностью представлено у Дюма³, все равно раскрывают на символическом уровне истинное злодеяние, совершенное растлителем: он режет обманом красные камелии — обагрить женское лоно мужчина может только, лишив ее невинности (сорвав цветок)⁴. Чуть позже Настасья Филипповна в негодовании назовет Тоцкого «бу-

² «К большому и (таково сердце человека!) к несколько неприятному своему изумлению, он [Тоцкий] вдруг, по одному случаю, убедился, что если бы даже он и сделал предложение, то его бы не приняли. Долгое время он не понимал этого. <...> На интерес тоже не поддавалась, даже на очень крупный, и хотя приняла предложенный ей комфорт, но жила очень скромно и почти ничего в эти пять лет не скопила. Афанасий Иванович рискнул было на очень хитрое средство, чтобы разбить свои цепи: неприметно и искусно он стал соблазнять ее, чрез ловкую помощь, разными идеальнейшими соблазнами; но олицетворенные идеалы: князья, гусары, секретари посольств, поэты, романисты, социалисты даже — ничто не произвело никакого впечатления на Настасью Филипповну, как будто у ней вместо сердца был камень, а чувства иссохли и вымерли раз навсегда. Жила она больше уединенно, читала, даже училась, любила музыку. Знакомств имела мало: она всё зналась с какими-то бедными и смешными чиновницами, знала двух каких-то актрис, каких-то старух, очень любила многочисленное семейство одного почтенного учителя, и в семействе этом и ее очень любили и с удовольствием принимали» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 39].

³ Собственно, такое название роман получил, так как его главная героиня, куртизанка Маргарита Готье, была известна тем, что двадцать пять дней в месяц появлялась в театре с белым букетом камелий и пять дней — с красным, тем самым давая понять, готова ли она к свиданиям (примечательно, что этот «шифр» остается якобы не понятым ни рассказчиком, ни любовником).

⁴ Т.А. Касаткина подробно проанализировала образ срываемых Тоцким камелий [Касаткина, 2023b] (см. также здесь подраздел «“Апокалипсисом стал отчитывать”: Образ Настасьи Филипповны Барашковой в свете “Откровения Иоанна Богослова”»), мы лишь кратко расставили важные для данной статьи акценты.

кетником» и «monsieur aux camélias», тем самым категорически отвергая навешенное на нее сравнение с героиней Дюма и указывая, что она вовсе не та, кто цветок предлагает, но та, чей цветок отнят⁵.

Таким образом, несколько упрощая и схематизируя, можно отметить, что в тексте присутствует линия «навешивания» героями ярлыка «дамы с камелиями» на Настасью Филипповну, что выражается и в прямых высказываниях персонажей, и в способе обращения с ней (важно помнить, что происходит это вследствие действий Тоцкого, поклонника этого французского романа). В то же время на символическом уровне Достоевский показывает, что навешенный ярлык — ошибка героев. Так, в рассказе Тоцкого о камелиях и реакции Настасьи Филипповны с апелляцией к тому же роману автором раскрывается принципиально иное взаимодействие символических образов в создаваемым им тексте, нежели это представлено у Дюма, — цветы находятся не в руках героини, а бесчестно срезаются и присваиваются соблазнителем. Писатель через прием смены обладателя букета демонстрирует коренное различие пониманий места и роли женщины во взаимосвязи с мужчиной. Кроме того, данная Тоцким характеристика романа как бессмертной поэмы, свидетельствует о том, что этот текст не сводится для него к пикантной истории о куртизанке, которая умеет любить, но представляет собой значительное художественное высказывание или даже некую философскую идею, с которой сам Афанасий Иванович солидаризуется и, судя по всему, является его последователем.

Можно заключить, что Достоевский, включая роман Дюма в свой текст именно таким образом, стремится вступить в *спор* и/или показать несостоятельность базовой идеи французского романа. Художественным средством ведения этого спора (не единственным, но скорее всего центральным)⁶, который предъявлен автором в сцене прямого

⁵ Иначе интерпретирует реакцию Настасьи Филипповны на рассказ Тоцкого О. Меерсон, подробнее о ее исследовании будет сказано ниже.

⁶ Здесь важно оговориться: мы, конечно, понимаем, что художественное творчество невозможно свести к схеме. Говоря о гипотезе, заключающейся в том, что способ введения текста в другой текст можно полагать как ориентир для определения маршрута читательского и исследовательского пути, мы имеем в виду лишь вектор, подсказку, служащую, с одной стороны, отправной точкой ис-

упоминания романа, является видимое сближение образов (вызов автоматической ассоциации, подготовленный высказываниями и поведением других героев — если «Дама с камелиями», то это про Настасью Филипповну) и полное противопоставление на символическом уровне ключевых деталей этих образов французского романа таким же деталям в русском. Стоит отметить, что в романе Достоевского немало сцен, которые как бы повторяют сюжеты «Дамы с камелиями», однако при анализе обнаруживается, что в них заключаются смыслы, противоположные заложенным Дюма. Примеры таких сцен приводит и анализирует Т.А. Касаткина в разделе «“Апокалипсисом стал отчитывать”: Образ Настасьи Филипповны Барашковой в свете “Откровения Иоанна Богослова”». Ниже мы также проанализируем сцены, в которых описываются мертвые героини (эти сцены присутствуют во всех трех романах, рассматриваемых нами), так как мы полагаем, что они могут быть соотнесены на тех же основаниях — при наличии некоего внешнего сходства радикальное противопоставление на символическом уровне. Однако в первую очередь мы сосредоточимся на выявлении и прояснении той идеи, в *спор* с которой вступает Достоевский.

Совсем иначе в роман введена «Мадам Бовари». Как справедливо отмечает Н.В. Чернова, «в случае с “последней книгой” Настасьи Филипповны — “Госпожа Бовари” Флобера — мотив хрупок, поле его действия ограничено⁷, и вместе с тем он способен провоцировать избыточно радикальные выводы⁸» [Чернова, 2010]. Если следовать предложенной выше *гипотезе*, то нам стоит отметить, что Достоевский считает нужным сообщить, лишь то, что этот роман читала Настасья Филипповна перед последним возвращением в Павловск (то есть мы знаем чтеца, героя через чье восприятие роман вводится в сюжет «Идиота», и временной промежуток, когда книга читалась). Таким образом, нам не остается ничего кроме как попытаться уяснить общую идею французского романа, понять, что в этой книге находит героиня Достоевского, и предположить (с учетом места этого сюжета с чтением

следования, а с другой — дополнительным верификатором того, что мы следуем авторскому замыслу, а не возводим некую надстройку над текстом.

⁷ В отличие, например, от мотива «дам с камелиями» в связи с Настасьей Филипповной.

⁸ Например, предположение, на какой странице была открыта книга Флобера у Настасьи Филипповны.

«Мадам Бовари» в композиции «Идиота»), каким образом это чтение могло на ней отразиться.

Мы описали цели и предполагаемые пути нашего анализа, однако прежде чем приступить к нему, кратко рассмотрим методы работы с включенными текстами, предложенные в ряде других исследований. Наверное, не будет преувеличением назвать компаративистский подход самым востребованным и часто применяемым методом, в рамках которого процесс исследования осуществляется через сопоставление сюжетных ходов и образов героев. Примечательно, что обнаруживаемые сходства или различия далеко не всегда служат основанием для выявления и интерпретации причин, побудивших Достоевского включить то или иное произведение в пространство своего романа — тогда как именно нахождение таких причин — обнаружение смыслов, идей, которые передаются автором с наибольшей очевидностью именно посредством привлечения внешнего текста, казалось бы, только и может быть целью подобных работ. Однако зачастую исследователи останавливаются лишь на констатации наличия неких сходств и различий в рассматриваемых текстах, что и обуславливает своеобразный характер, поставленных ими задач и сделанных выводов.

Так, М.С. Альтман целью своего исследования ««Идиот» Достоевского и «Дама с камелиями» Дюма» полагает «увязать оба произведения между собой» [Альтман, 1975, с. 65], для чего приводит внушительный ряд примеров схождения сюжетных коллизий двух романов. Исследователь стремится через максимальное число таких совпадений продемонстрировать, «что в сложном клубке образов и событий “Идиота” имеется нить и от “Дамы с камелиями”, нить, которую не следует терять из виду, так как она проходит сквозь весь лабиринт повествования Достоевского» [Альтман, 1975, с. 67]. По мнению Альтмана, Настасья Филипповна «в основном как бы повторяет поведение “дамы с камелиями” Дюма, <...> не потому, что она действует по писанному... Дюма, не потому, что она решила играть и играет роль Маргариты Готье, а потому, что и в самом деле она подлинно такая и хотя конечно, совершенно в русском духе и в стиле Достоевского, но в некоторой степени подобна несчастной французской героине. Сходство Настасьи Филипповны и Маргариты Готье есть лишь частность более общего факта, именно того, что при создании своего романа Достоевский в некоторой степени “отталкивался” от Дюма» [Альтман, 1975, с. 61]. Исследователь не ставит, а следовательно и не дает ответа на вопрос,

почему Достоевскому важно «оттолкнуться» именно от Дюма. Альтман декларирует, что наличие прямого упоминания книги обеспечивает неслучайность любых совпадений сюжетов двух романов, и чем больше таких совпадений, тем очевидней их неслучайность. Такая установка вынуждает исследователя остановиться на этапе *описания* внешних схожих признаков двух текстов, не только не доходя до их *интерпретации*, но и не переходя к *анализу*, призванному выявить причины появления этих признаков, для чего предварительно необходимо было бы выяснить, признаками чего они являются в базовом тексте и для чего введены автором в текст вторичный, то есть выражению каких авторских идей служат⁹.

С.А. Кибальник в статье ««Дама с камелиями» Александра Дюма-сына и творчество Достоевского (от круга чтения к стратегиям письма)» в целом соглашается с идеей Альтмана о том, что Настасья Филипповна представляет собой русскую Маргариту Готье, однако полагает необходимым выявить расхождения в сюжетах и образах двух историй: «<...> если Настасья Филипповна действительно русская «дама с камелиями», то есть **переложенный на русскую социокультурную почву 1860-х годов, а также на художественный темперамент и стиль Достоевского открытый французскими писателями сюжет** об искренно полюбившей содержанке, то, очевидно, именно этим объясняются многочисленные произведенные Достоевским трансформации. Остается только выяснить, каковы же они и каков образ сложившейся в результате них русской «дамы с камелиями»»¹⁰ [Кибальник, 2016, с. 46]. Несмотря на ряд интересных и точно описанных «переделок» Достоевского, заключение о роли французского романа

⁹ Т.А. Касаткина не раз напоминала в рамках разговоров о задачах, стоящих перед исследователями (а сейчас сформулировала в статье в связи с вопросом о возможной разнице интерпретаций Сони и Раскольникова фактов, представленных Льюсом в его «Физиологии»), о том, что «Достоевский всегда настаивал на том, что наука еще даже не начинается с констатации фактов, что наука состоит в умении факты объяснять. В «Преступлении и наказании» об этом говорит Разумихин: «Да ведь факты не всё; по крайней мере, половина дела в том, как с фактами обращаться умеешь!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 106]» [Касаткина, 2023с, с. 110–111].

¹⁰ Здесь и далее курсив в цитатах принадлежит автору цитируемого текста, полужирный, курсив+полужирный — выделено мной. — Т.М.-И.

в «Идиоте» исследователь делает еще до анализа самих текстов. Собственно формальный вывод в конце статьи не многим отличается от первичного утверждения о переложении Достоевским французской истории на русскую почву: «Так, сюжет о полюбившей куртизанке, из которого Дюма-сын сделал трогательную, но достаточно сентиментальную и не слишком правдоподобную историю, превратился под пером Достоевского в трагическое повествование о соблазненной и надломленной женщине, которая бросает вызов этому миру, в страстное обвинение современного ему русского общества и миропорядка вообще» [Кибальник, 2016, с. 58]¹¹.

Интересно, что к похожим выводам о том, что Достоевский «улучшает» текст другого автора, приходили исследователи его перевода романа О. де Бальзака «Евгении Гранде»¹². К таким заключениям

¹¹ В отношении «Мадам Бовари» исследователи зачастую придерживались схожей стратегии. Н.В. Чернова идет также путем поиска сюжетных сходжений и расхождений, но, как уже было сказано, придерживается идеи «не навреди», по ее собственному утверждению, «важно определить проблему, но не навязывать ее однозначное решение. Все же сам процесс поиска всегда бесполезен и порой закрывает лакуны» [Чернова, 2010]. В. Сычева утверждает, что «<...> Федор Михайлович недвусмысленно подтверждает параллелизм главных женских образов прямым упоминанием произведения Флобера» [Сычева, 2022, с. 107], и посвящает свою работу сопоставлению образов двух героинь. О некоторых других исследованиях роли романа Флобера в творчестве Достоевского будет сказано ниже.

¹² Если следовать логике исследователей, то Достоевский по какой-то причине выбрал для перевода очень «плоский» текст, в котором пришлось и углублять психологические портреты персонажей, и добавлять онтологический уровень повествования; хотя сам переводчик, как известно, прямо выражал восхищение гением и творческой мощью О. де Бальзака. Так, В.С. Нечаева пишет, что Достоевский «отталкивался от натуралистической бытовой живописи Бальзака и шел по пути углубления психологии персонажей, отдавая дань сентиментализму» [Нечаева, 1979, с. 126]. К.А. Степанян пришел к следующему выводу: «Мы видим в этом переводе первую попытку преобразить, если можно так выразиться, общепринятый в ту пору реализм (одним из значительнейших проявлений которого был реализм Бальзака) в реализм в высшем смысле» [Степанян, 2018, с. 341]. Это заключение тем удивительнее, что сам исследователь в своей работе уделил немало внимания важности мистицизма в творчестве и жизни Бальзака.

в первую очередь приходили ученые, опиравшиеся на ту же исследовательскую стратегию — выявление расхождений в тексте оригинала и перевода вне их соотношенности с целостной идеей рассматриваемых произведений¹³.

Если речь идет не о переводе (где понятно, что любые решения переводчика связаны с работой с переводимым текстом, вопрос заключается лишь в выборе подхода к исследованию переводческих решений), а о тексте, специально включенном в другой текст, нам необходимо каждый раз разбираться является ли обнаруженное расхождение (или напротив схождение) сюжетов действительной апелляцией к некому тексту или собственным *оригинальным* решением автора. Иначе мы рискуем вслед за постмодернизмом видеть связи всего со всем, которые, однако, не прибавляют понимания смыслов исследуемого текста. Например, в той же статье Кибальник с сожалением отмечает, что никто из предшественников не заметил в «Игроке» прямой отсылки к «Даме с камелиями»: «<...> имя сестры Армана Дюваля не иное как “Бланш”, и, таким образом, ее тезка в “Игроке” представляет собой

¹³ В качестве примера выводов, сделанных на основании «выдернутых» из контекста фраз без учета общей идеи произведения, можно привести рассуждения С.Н. Шкарлат: «Бальзак пишет: “Le spectacle de cette transformation accomplie par les souffrances qui consumaient les lambeaux de l'être humain dans cette femme...” (“Зрелище этого превращения, совершенного страданиями, которые поглощали лоскутки человеческого существа в этой женщине...” (Пер. авт.)). Достоевский переводит: “Зрелище этого видимого перехода из земной обители в лучшую...”, осуществляя тем самым перенос картины смерти физиологической в план окончания земного существования и перехода в новый, божественный план бытия. У Бальзака образ новой жизни за гробом в контексте отсутствует, есть образ окончания земных страданий. Достоевский вводит в подтекст христианскую идею воздаяния страждущим и обездоленным, обретения счастья и свободы в “царстве небесном”» [Шкарлат, 1998, с. 307]. Если мы не читали роман Бальзака целиком, то данный пример может выглядеть убедительным. Однако одна из центральных проблем, поставленных автором в романе, заключается в том, что люди в поисках рая на земле стали ставить блага насущной, проходящей жизни выше благ будущей. Писатель связывает эту идею со стариком Гранде и противопоставляет ее жизни матери и дочери, которые избрали путь вечной жизни. Достоевский лишь усиливает идею Бальзака и вовсе не противоречит ей — но увидеть это можно только после целостного анализа французского романа.

своего рода пародийную и саркастическую реплику на эту героиню Дюма-сына» [Кибальник, 2016, с. 53]. Исследователь, правда, отмечает, что эта отсылка может быть сделана и к другим произведениям эпохи, где это имя тоже встречается. Имя, подобное Бланш, настолько говорящее и распространенное, что установленная в данном случае связь не дает никакого приращения понимания образа героини, и, скорее всего, вообще отсутствует. Интересно в связи с этим привести рассуждения Флобера, периодически обнаруживавшего сцены, схожие с созданными им самим, в чужих произведениях: «<...> моя мать мне показала (она обнаружила это вчера) в “Сельском враче” Бальзака такую же сцену, как в моей “Бовари”: визит к кормилице (я никогда не читал этой книги <...>). Это те же детали, те же эффекты, та же задумка, можно было бы поверить, что я скопировал, если бы моя страница, без лишней скромности, не была бесконечно лучше написана. Если бы Дю Камп узнал все это, он сказал бы, что я сравниваю себя с Бальзаком, как и с Гете. Раньше на меня наводили скуку люди, которые находили, что я напоминаю месье такого-то или месье такого-то и т. д.; теперь хуже, это моя душа. Я нахожу ее повсюду, все ее отражает (“renvoie”). Почему так?» [Flaubert, 1974–1976, v. 2, p. 274].

О. Меерсон в статье «Скелетом наружу: система интертекстов как структура произведения вне его» уделяет серьезное внимание формулировке теоретических предпосылок и постановке задачи осуществляемого ею исследования. В ее работе предпринимается попытка прояснить некоторые неочевидные, как бы не укладывающиеся в общую логику фрагменты романа «Идиот». Исследовательница отмечает, что зачастую композиции произведений Достоевского производят впечатление «разваливающихся конструкций». Такое их восприятие возможно, когда нам не видно все сооружение, возводимое писателем, в целом. Частью невидимой конструкции могут являться тексты других авторов, в диалог с которыми вступает Достоевский. Чтобы восстановить целостное сооружение, необходимо установить с кем и о чем беседует писатель. Таким образом, исследовательница ставит вопрос о причинах ввода в текст других произведений и предлагает ответ — это выстраиваемый Достоевским диалог. Меерсон описывает предполагаемый ответ русского писателя Дюма-сыну и его роману «Дама с камелиями», который, по ее мнению, заключается в характере психологической реакции Настасьи Филипповны при упоминании этого французского произведения Тоцким во время пети-жэ, так как

в этой сцене, как полагает исследовательница, Достоевский «говорит по телефону» не сам, а предоставил это своей героине» [Меерсон, 2007, с. 89]. «Такое впечатление, — пишет О. Меерсон, — как будто Достоевский развивает дальнейший сюжет, руководствуясь законами болевой реакции своей героини: то, что она с тоской предчувствует, и станет определяющим моментом закономерного для автора развития ее характера» [Меерсон, 2007, с. 95], «то есть упоминание подтекста “Дамы с камелиями” — способ дать словесный портрет ее [Настасьи Филипповны] самосознания (она осознает Дамой с камелиями себя). <...> Важно в этом эпизоде и то, что речь идет <...> именно об этой героине, пожертвовавшей жизнью возлюбленному, для которого она почитала себя нравственной обузой. Здесь важно, что сюжет этот, на момент появления интертекста, в самом “Идиоте” еще только предвосхищается: Настасья Филипповна еще только что познакомилась с князем, тем, кому она впоследствии не захочет стать обузой. Сходство и сродство Настасьи Филипповны и Дамы с камелиями, предвосхищенное ее собственной интуицией, на тот момент осознается только автором, а не рассказчиком и уж тем более не героями» [Меерсон, 2007, с. 93–94]. Мы же полагаем, что диалог, ведомый Достоевским, выходит за пределы психологической реакции героини и что роль текста Дюма не сводится к некой подсказке, объясняющей дальнейшее развитие образа Настасьи Филипповны. Писатель, напротив, стремится показать принципиальное различие героинь как выразительниц фундаментально разных идей своих создателей, то есть авторский диалог (спор) осуществляется на уровне идей, а не психологии персонажей, что мы и попробуем показать далее.

Т.А. Касаткина, размышляя о взаимодействии Достоевского с вводимыми в пространство своих текстов произведениями других авторов, прежде всего отмечала, что «Достоевский — могучий интерпретатор, и часто очевидные для него смыслы цитируемых текстов оказываются неочевидными для читателей и исследователей». «Цитата у него всегда является отсылкой к иному универсуму, своеобразным “входом” в определенное художественное и идеологическое пространство — в пространство цитируемого текста. Причем смысловые “параметры” этого пространства интерпретируются Достоевским столь глубоко, что читатель слишком часто так и остается лишь при “входе”, не решаясь следовать за автором в бездонную глубину, открываемую в цитируемом тексте» [Касаткина, 2004, с. 103]. Предлагаемый же боль-

шинством исследователей путь сопоставления внешних схождений и расхождений текстов нельзя назвать даже остановкой при входе, но зачастую это возведение стены между автором и читателем, так как Достоевский ведет свой настоящий разговор на другом уровне.

Каким образом Достоевский читал и истолковывал тексты можно увидеть на примере статьи «Ответ Русскому вестнику» (1861), в которой он в том числе разъясняет «Египетские ночи» Пушкина и образ Клеопатры. Писатель цитирует мнение «Русского вестника» об этом произведении: «Надобно слишком много условий <...> чтобы, кроме прелести стихов и очарования образов, уловить в этой пиесе намеки *ее внутреннего смысла*, который раскрылся бы в ней для всех доступно, если б художник совершил свое произведение вполне» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 132]. Достоевский поражен неспособностью видеть целое «в этом самом полном, самом законченном произведении нашей поэзии!»: «<...> так ли вы понимаете “Египетские ночи”, то ли вы в них видите, что надо видеть и что поневоле видишь, если только хоть сколько-нибудь способен чувствовать поэзию и подчиняться обаянию искусства. Напротив, по-нашему тут впечатление страшного ужаса, а не впечатление “последнего выражения [страсти]”. Мы положительно уверены теперь, под этим “последним выражением” вы разумеете что-то маркиз-де-садовское и клубничное. Но ведь это не то, совсем не то. Это, значит, самому потерять настоящий, чистый взгляд на дело. Это последнее выражение, о котором вы так часто толкуете, по-вашему, действительно может быть соблазнительно, по-нашему же, в нем представляется только извращение природы человеческой, дошедшее до таких ужасных размеров и представленное с такой точки зрения поэтом (а точка зрения-то и главное), что производит вовсе не клубничное, а потрясающее впечатление» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 135]. Достоевский раскрывает «намек внутреннего смысла», неясные «Русскому вестнику», показывает, что поэтом перед нами развернута картина онтологического ужаса мира, отрезанного от Бога — люди, ощущая необходимость хоть чем-то заместить катастрофическую нехватку «высших духовных впечатлений», возбуждают чувствительность тела, в результате чего начинают пожирать друг друга, см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 135–136]¹⁴.

¹⁴ Для нашей статьи примечательно мнение Достоевского о Дюма-сыне, высказанное в связи с вопросом о том, нравственно ли

Включая в роман «Идиот» отсылку к этому тексту, писатель не воспроизводит сюжет, но дает Настасье Филипповне испытать именно тот онтологический ужас в момент, когда ее сравнивают с Клеопатрой. Поэтому она сбегает со свадьбы, не желая оказаться пойманной в мире «Египетских ночей» и стать паучихой, пожирающей самца¹⁵.

Важно отметить еще одно положение, касающееся исследований иностранных текстов. Достоевский читал произведения французских и немецких авторов в оригинале. Обращаясь в работе к переводам, тем более сделанным после смерти автора, мы оказываемся не перед теми текстами, которые читал и имел в виду писатель, упоминая их в своих произведениях. Меж тем, в приведенных выше исследованиях в списке используемой литературы значатся русские издания. Проблематичность замены оригинала на поздний перевод прекрасно видна на примере романа Дюма. Впервые он был опубликован в 1848 году [Dumas, 1848], однако, начиная как минимум с 1852 года [Dumas, 1852], [Dumas, 1858] и др., выходит издание, переработанное и дополненное предисловием Жюль Жанена (Jules Janin), посвященным мадмуазель Дюплесси (Mademoiselle Marie Duplessis), реальному прототипу Маргариты Готье. К сожалению, установить, какое издание читал Достоевский, на данном этапе исследования я не могу, поэтому в своей работе опираюсь на те фрагменты текста, которые присутствуют в обоих изданиях. Дело в том, что разница между двумя изданиями довольно велика: во втором варианте часть текста сокращена по сравнению с первым и во многие фрагменты внесены стилистические изменения. Однако в русском переводе текст сокращен еще больше: в нем пропали, например, те фрагменты, в которых рассказчик размышляет об образе Христа и понимании Его действий в мире, что является центральным положением его рассуждений о фундаментальной задаче, ради воплощения которой он и создавал свой роман. Этот перевод был сделан в 1912 году С.М. Антик, и, на-

чтение «Египетских ночей». Писатель резко противопоставил творение Пушкина «романам Дюма-фиса и французским водевилям», в которых «много сального, цинически-обнаженного, грубо извращенного», поэтому «читать и смотреть их несравненно опаснее, чем слушать “Египетские ночи”» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 126].

¹⁵ Подробно об этой сцене в «Идиоте» см.: [Касаткина, 2004, с. 152–158].

сколько мне известно, именно в нем выходят и все современные издания.

Вернемся к нашему исследованию, прежде всего мы ставили перед собой задачу попытаться выявить то, каким образом Дюма понимает и, соответственно, раскрывает в своем романе «взаимоотношения» мужчин и «камелий», то есть ту видимую на первый взгляд идею, с которой и вступает в диалог Достоевский. Примечательно, что французский автор, взявшись за написание «Дамы с камелиями», действительно ставил перед собой достаточно конкретные цели нравственного характера. «Конечно, должно показаться очень смелым с моей стороны желание извлечь такие великие результаты из такого небольшого сюжета, который я рассматриваю; но я из тех, кто верит, что все содержится в малом. Ребенок мал, но он заключает в себе человека; мозг тесен, но в нем обитают мысли; глаз — всего лишь точка, но он охватывает лье» [Dumas, 1858, p. 57], — этими словами Дюма заключает рассуждение (приведенное им в начале романа) о природе греха падших женщин и о возможных путях их спасения, главное же — о роли мужчин в этом процессе. Собственно, автор ставит целью призвать свое поколение отнестись к куртизанкам с состраданием и попытаться спасти их описанными в рассуждении средствами.

Напомним, что рассказчик попадает на аукцион, организованный после смерти знакомой ему когда-то Маргариты Готье, где он приобретает книгу — роман аббата Прево «Манон Леско», в которой обнаруживает посвящение: «Манон Маргарите. Смирение» и подпись дарителя — Арман Дюваль. Эта покупка наталкивает рассказчика на череду размышлений о судьбах таких девушек как Манон и Маргарита, к которым он всегда относился со снисхождением, а перелистав книгу с пометками Готье, даже почувствовал любовь и пустился в размышления:

«Бедные создания! Если любить их неправильно, то по крайней мере мы можем их жалеть. Вы жалеете слепого, который никогда не видел дневного света, глухого, который никогда не слышал аккордов природы, немного, который никогда не мог возвысить голос своей души, и под ложным предлогом скромности вы не хотите жалеть эту слепоту сердца, эту глухоту души, эту немоту сознания, которые сводят с ума несчастную страдальцу и которые, несмотря на это, делают ее неспособной видеть добро, слышать Господа и говорить на чистом языке любви и веры <...>

Я просто убежден в одном принципе, который заключается в следующем: для женщины, которую воспитание не научило добру, Бог почти всегда открывает два пути, которые ведут ее к нему [добру]; эти пути — боль и любовь. Они трудны; те, кто по ним идут, стирают свои ноги в кровь, раздирают себе руки, но в то же время они оставляют на обочинах своего пути атрибуты (украшения) порока и достигают цели в такой наготе, от которой не краснеют перед Господом.

Те, кто встречает этих отважных путешественников, должны под- держать их и рассказать всем, что они их встретили, потому что, де- лая это общественным достоянием, они указывают путь. Дело не в том, чтобы просто поставить у входа в жизнь два столба, на одном из которых написано: *Дорога добра*, на другом — предупреждение: *Дорога зла*, и сказать тем, кто появляется: “Выбирайте”; нужно, **как Христос** [это сравнение в русском переводе отсутствует — *Т. М.-И.*], **указывать пути**, ведущие назад со второй дороги на первую тем, кто позволил себе соблазниться окраинами; и, прежде всего, не следует, чтобы на- чало этих путей было слишком болезненным или казалось слишком непроходимым.

Христианство тут как тут с его прекрасной притчей о блудном сыне, чтобы нам посоветовать снисхождение и прощение. Иисус был полон любви к этим душам, израненным человеческими страстями, и чьи раны он любил залечивать, давая утешение, которое должно было исцелить их от самих ран. Таким образом, он говорил Магдалине: “Тебе многое будет прощено, потому что ты много любила”, возвышенное прощение, которое должно было пробудить возвышенную веру [этот абзац в русском переводе отсутствует — *Т. М.-И.*].

Почему мы должны быть более жесткими чем Христос [в русском переводе: «Зачем нам быть такими строгими?» — *Т. М.-И.*]? Почему, упрямо придерживаясь мнений мира, который изо всех сил старае- тся заставить нас поверить в свою силу, мы должны вместе с ним от- вергать души, часто кровоточащие ранами, через которые, как дурная кровь больного человека, изливается боль их прошлого, и они ждут только дружеской руки, которая перевяжет их и вернет их сердце к выздоровлению?

Я обращаюсь к моему поколению, к тем, для кого, к счастью, теория Вольтера больше не существует, к тем, которые, подобно мне, пони- мают, что человечество за последние пятнадцать лет сделало один из наиболее смелых скачков. Время апостолов вернулось. У нас есть мис-

сионеры в Индии, которые обучают, живут и умирают как спутники (ученики) Христа и как сам Христос¹⁶. Наука о добре и зле навсегда усвоена; вера восстанавливается, уважение к святыням возвращается к нам, и если мир не стал совершенно хорошим, он, по крайней мере, становится лучше. Усилия всех умных людей направлены к одной цели, и все великие желания сопряжены с одним принципом: будем хорошими, будем молодыми, будем правдивыми! Зло — это всего лишь тщеславие/суета (“vanité”), будем гордиться добром и, прежде всего, не будем отчаиваться. Не будем презирать женщину, которая не является ни матерью, ни сестрой, ни дочерью, ни женой. Не будем ограничивать проявление уважения рамками семьи, а снисходительность приписывать эгоизму. Поскольку небеса больше радуются покаянию одного грешника, чем ста праведников, которые никогда не грешили, попробуем порадовать небеса. Они могут вернуть нам с лихвой. Оставим на нашем пути милостыню нашего прощения тем, кого погубили земные желания, кого, возможно, спасет Божественная надежда, и, как говорят добрые старые женщины, когда советуют какое-нибудь свое лекарство, если оно и не приносит пользы, то по крайней мере оно не может причинить вреда» [Dumas, 1858, p. 53–57].

Дюма помещает образ Христа в центр своего рассуждения в качестве образца и примера обращения с падшими женщинами. Сам он «как Христос» берется указывать путь добра, рассказывая в своем романе об одной из куртизанок, которая благодаря своей способности любить оказалась исключением из множества таких же погрязших в грехе. Может показаться, что автор, взывая к своему поколению о необходимости возвращения к вере, возводит свои рассуждения, а тем самым весь роман, на онтологический уровень. Однако, несмотря на апелляцию к образу Спасителя, романист в действительности грубо искажает Писание, тем самым низводя сакральную евангельскую историю до профанной. Дюма обращается к истории о грешнице, которой были прощены грехи, так как она возлюбила много. Прежде всего важно отметить, что эта фраза вырвана автором из одного контекста и помещена в другой, в связи с чем ее смысл приобретает иное значение. Кроме того, в ней изменен адресат. Слова о любви («Тебе многое будет

¹⁶ Два предложения до знака сноски приведены из версии романа 1848 года. Во втором издании и переводе они отсутствуют, однако мы включили их в текст, чтобы точнее и глубже показать истинный пафос рассуждений Дюма.

прощено, потому что ты много любила» (Дюма), «прощаются грехи её многие за то, что она возлюбила много» (Лк. 7: 47)) Христос сказал не женщине, а фарисею Симону, в чей дом был приглашен на ужин; грешница же пришла лишь потому, что узнала, «что Он возлежит в доме фарисея» (Лк. 7: 37)¹⁷. Фраза была произнесена Спасителем в качестве ответа на внутренний протест хозяина дома, увидевшего, что Гость не гнушается грешницей. Вот как сам Христос разъясняет смысл Своих слов: «И, обратившись к женщине, сказал Симону: видишь ли ты эту женщину? Я пришел в дом твой, и ты воды Мне на ноги не дал, а она слезами облила Мне ноги и волосами головы своей отёрла; ты целования Мне не дал, а она, с тех пор как Я пришел, не перестает целовать у Меня ноги; ты головы Мне маслом не помазал, а она миром помазала Мне ноги. А потому сказываю тебе: прощаются грехи её многие за то, что она возлюбила много, а кому мало прощается, тот мало любит» (Лк. 7: 44–48). В евангельской цитате говорится о том, что многое прощается тому, кто *много возлюбил* Бога. Из текста Дюма следует, что прощение получает та, кто возлюбила много мужчин¹⁸.

¹⁷ Примечательно, что в «Преступлении и наказании» в речи Мармеладова эта фраза так же оказывается обращена к Соне, то есть к «грешнице», однако совершенно в ином контексте. См. толкование такой «переадресации», предложенное Б.Н. Тихомировым: [Тихомиров, 2016, с. 98].

¹⁸ На этом будет настаивать и Федор Павлович Карамазов: «— Слышите ли, слышите ли вы, монахи, отцеубийцу, — набросился Федор Павлович на отца Иосифа. — Вот ответ на ваше “стыдно”! Что стыдно? Эта “тварь”, эта “скверного поведения женщина”, может быть, святее вас самих, господа спасающиеся иеромонахи! Она, может быть, в юности пала, заеденная средой, но она “возлюбила много”, а возлюбившую много и Христос простил... — Христос не за такую любовь простил... — вырвалось в нетерпении у кроткого отца Иосифа. — Нет, за такую, за эту самую, монахи, за эту!» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 60].

В майском номере Дневника писателя 1876 года Достоевский писал: «Я заметил еще с детства моего, с юнкерства, что у очень многих подростков, у гимназистов (иных), у юнкеров (побольше), у прежних кадетов (всего больше) действительно вкореняется почему-то с самой школы понятие, что Христос именно за эту любовь и простил грешницу, то есть именно за клубничку или, лучше сказать, за усиленность клубнички, пожалел, так сказать, привлекательную эту немощь. Это убеждение встречается и теперь у чрезвычайно многих. Я помню, что раз-другой я даже задавал себе серьезно вопрос: отчего

Вывод, сделанный Дюма о том, что возвышенное прощение должно пробудить возвышенную веру, так же с точностью до наоборот переворачивает причинно-следственную связь, установленную Христом в этом эпизоде. Спаситель говорит женщине нечто прямо противоположное идее Дюма: «вера твоя спасла тебя, иди с миром» (Лк. 7: 50). Иисус указывает на то, каким образом происходит исцеление от греха — чтобы акт спасения стал возможен, важно первоначальное самостоятельное движение человека: желание исцелиться от греха, раскаяние, которые воплощаются в абсолютной вере в силу Христа и любви к Нему. Эта установка на изначальное наличие истинной веры у просящего как базового условия исполнения его моления повторяется практически во всех евангельских историях исцеления («по вере вашей да будет вам» (Мф. 9: 29)). Дюма же, с одной стороны, переносит всю ответственность/изначальное движение с грешника/просящего на страдающего/прощающего, а с другой стороны, целью, по Дюма, оказывается обретение веры, а не прощение греха, то есть исцеление. При этом он, конечно, говорит и о процессе исцеления ран, но из его слов следует, что раны грешников излечивались состраданием и утешением Христа, и это так же искажает природу действий Спасителя. В Евангелии от Матфея есть эпизод, в котором наглядно показано, что процесс прощения греха есть исцеление больного, а не сострадание ему; в этом же эпизоде раскрывается и другая важная тема — чтобы простить грех/исцелить необходимо вхождение Божественного плана бытия в земное пространство, так как земных, только человеческих сил (сострадания и утешения), недостаточно для сотворения чуда: «И вот принесли к Нему расслабленного, положенного на постели. И Иисус, **видя веру их**, сказал расслабленному: “Дерзай, чадо! Прощаются тебе грехи твои”. При сём некоторые из книжников сказали сами в себе: “Он богохульствует”. Иисус же, видя помышления их, сказал: “Почему вы мыслите худое в сердцах ваших? Ибо что легче — сказать:

эти мальчики так склонны толковать в эту сторону это место Евангелия? Небрежно ли их так учат Закону Божию? Но ведь остальные места Евангелия они понимают довольно правильно. Я заключил, наконец, что тут, вероятно, действуют причины более, так сказать, физиологические: при несомненном добродушии русского мальчика тут, вероятно, как-нибудь тоже действует в нем и тот особый избыток юнкерских сил, который вызывается в нем при взгляде на всякую женщину» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 19–20].

«Прощаются тебе грехи» или сказать: «Встань и ходи»? Но чтобы вы знали, что **Сын Человеческий имеет власть на земле прощать грехи**, — тогда говорит расслабленному: «Встань, возьми постель твою и иди в дом твой». И он встал, взял постель свою и пошел в дом свой» (Мф. 9: 2–7). Дюма игнорирует Божественную силу, весть о которой как о реальности, пришедшей в наш мир, и есть само Евангелие; он так же не замечает, что «действовать» она начинает в ответ на самую глубокую веру человека и его личное желание исцелиться и очиститься от греха.

Размышляя о книге Ренана «Жизнь Христа», упоминаемой Достоевским в черновиках к роману «Идиот», Т.А. Касаткина писала: «Если Провозгласивший достоинство человека и его Богосыновство, достоинство в Богосыновстве, не мог дать ничего, кроме сострадания, Новый Завет должен был походить на роман “Идиот”, а вовсе не на книгу Ренана. Вернее, не было бы никакого Нового Завета, ибо не из чего было бы возникнуть христианству. Видно, чем бы обернулись для Христа все исцеленные им больные, все прощенные грешницы (первых ему пришлось бы таскать на себе, а вторых — не прощать, тем воскрешая, но “реабилитировать” — словечко, постоянно встречающееся в черновиках к “Идиоту”, то есть оправдывать <...>), так вот, видно чем бы все это обернулись для Христа, *если бы он не был Богом*, то есть если бы он не внес в жизнь иных, *внеположных ей*, оснований. Жизнь *неисцелима* изнутри себя, если нет Бога. **Если нет Бога, то действительно, сострадание — все христианство, и это значит, что христианства нет**» [Касаткина, 2004, с. 165]. Это рассуждение вполне может служить ответом и на позицию Дюма. Тем более, что упомянутое здесь слово «реабилитировать» Достоевский взял именно из романа «Дама с камелиями», о чем исследовательница не знала во время написания своей работы, но с удивительной точностью указала его смысл и объяснила, причины принципиального его неприятия Достоевским.

Мы специально исключили один абзац из приведенной выше обширной цитаты Дюма, чтобы поместить его здесь и тем самым подчеркнуть заключающуюся в нем идею, так как именно с ней наиболее категорично был не согласен Достоевский как с итогом «богословских» рассуждений французского писателя. «Юго создал Марион Делорм, Мюссе создал Бернеретт, Александр Дюма создал Фернанду, мыслители и поэты всех времен приносили куртизанкам жертву своей милости, а иногда какой-нибудь великий человек **реабилитировал их**

своей любовью и даже своим именем» (“quelquefois un grand homme les a **réhabilitées** de son amour et même de son nom”) [Dumas, 1858, p. 54]. Дюма полагал, что выражением самого возвышенного сострадания (средством ее «исцелить»?) к падшей женщине является ее реабилитация, осуществляемая мужчиной посредством открытого проявления его любви к ней или даже официального возвращения ей социальных прав, то есть женитьбы.

Т.А. Касаткина отмечала, что в черновиках к «Идиоту» Достоевский многократно употребляет именно слово «**réhabilitées**» на французском языке. Исследовательнице пришлось доказывать в ответ на несогласие коллег, что использованное Достоевским слово означает «восстановление в правах», «оправдание», а не «духовный» термин, пришедший из «французского христианского социализма» и обозначающий восстановление поврежденной природы человека, как полагал С.Г. Бочаров¹⁹. При чтении романа Дюма на языке оригинала такая трактовка Касаткиной не вызывает сомнений. То, что Достоевский, используя это слово, имел в виду именно роман Дюма с наибольшей очевидностью обнаруживается в цитате, представляющий собой концентрированный пересказ истинной сути идеи французского романиста о спасении падшей женщины: «Н.Ф. говорит после обиды в исступлении Князю: “Если ты меня реабилитировал, говорил что я без греха, и то, и то (NB так что можно все реабилитирование и пропустить, ибо понятно), то и женись!”» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 257–258]. Эта фраза не вошла в окончательный текст романа, однако благодаря ей становится понятно очевидное для Достоевского имитационное, покрывающее, но не исправляющее действие реабилитации, выражающееся в замужестве.

Христианские грешницы, уверовавшие в Христа, выбирали Его своим женихом, отказываясь впредь от союзов земного порядка, что и было знаком/средством их излечения. Дюма так же предлагает женитьбу, но не с небесным Женихом в целомудрии, а с мужчиной, который скорее всего пренебрегать супружеским долгом не планирует.

Теперь становится понятно, с опорой на какую идею Тоцкий предлагает Настасье Филипповне замужество именно в качестве средства

¹⁹ См. раздел «О значении слова “реабилитировать”: “Возрождение личности” в творчестве Ф.М. Достоевского “восстановление в правах” и “восстановление в обязанностях”» в [Касаткина, 2004, с. 405–411].

спасения (воскресения), а не просто естественного хода вещей или даже выгодной сделки: «<...> если Настасья Филипповна захотела бы допустить в нем, в Тоцком, кроме эгоизма и желания устроить свою собственную участь, хотя несколько желания добра и ей, то поняла бы, что ему давно странно и даже тяжело смотреть на ее одиночество: **что тут один только неопределенный мрак, полное неверие в обновление жизни, которая так прекрасно могла бы воскреснуть в любви и в семействе** и принять таким образом новую цель <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 40–41]. Достоевский чутко прозревает лицемерный подтекст размышлений Дюма (возможно, не видимый даже для самого Дюма) и вкладывает предложение о воскресении в семействе в уста человека, из-за которого Настасья Филипповна теперь нуждается в излечении и воскресении. Искаженное понимание фразы о «возлюбила много» превращает соблазнителя («клиента») из того, кто грех на женщину накладывает, в того, благодаря кому могут быть прощены грехи. Таким образом, мужчины, подобные Дюма и Тоцкому, не просто отрицают или не признают, но и «искренне» не видят своей ответственности в грехе женщины²⁰.

Кажется, вполне уместным будет привести здесь слова князя, обращенные к Евгению Павловичу, поспорившему ранее с Ипполитом, о необходимом обоюдном движении покаяния и прощения с целью исцеления и примирения человеческих душ: «Так что же? — пробормотал князь. — Если вы не захотите ему простить, так он и без вас помрет... Теперь он для деревьев переехал. — О, с моей стороны я ему всё прощаю; можете ему это передать. — Это не так надо понимать, — тихо и как бы нехотя ответил князь, продолжая смотреть в одну точку на полу и не подымая глаз, — надо так, чтоб и вы согласились принять

²⁰ В уже упомянутой статье «Ответ “Русскому вестнику”» Достоевский прямо высказывает свою позицию относительно того, на ком лежит ответственность за подобного рода преступления: «Впрочем, уж не выводит ли “Русский вестник” нашего участия в эманципации из того, что <...> мы находим безнравственными свадьбы молодых девушек с сладострастными и богатенькими старичками; что мы находим эту продажу тела, совершаемую во имя нравственности и покорности, по крайней мере так же безнравственною и позорною, как и всякую другую продажу тела. Конечно, и в этом случае *часто виновата не бедная жертва, а ее палачи*» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 126].

от него прощение. — Я-то в чем тут? В чем я пред ним виноват? — Если не понимаете, так... но вы ведь понимаете; ему хотелось тогда... всех вас благословить и от вас благословение получить, вот и всё...». Примечательно, что после разъяснения князя о том, чего хочется умирающему, к Мышкину подходит князь Щ. и говорит следующее: «Милый князь, <...> рай на земле нелегко достается; а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай — вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу. Перестанемте лучше, а то мы все опять, пожалуй, сконфузимся, и тогда...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 281–282]. В словах Мышкина князь Щ. опознает попытку устроить рай, место, где обитают простившие и прощенные. Но даже Евгений Павлович, человек у которого «есть сердце» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 508], не понимает, почему его должен прощать Ипполит.

Непризнание мужчиной своей части (а в большинстве случаев — полной) ответственности в растлении женщины (которое в обществе называлось ее «падением») оказывается причиной невозможности для женщины этот грех исцелить — простить того, кто грех на нее возложил, так как в данном случае первичен чужой грех (по Достоевскому, это соблазнитель срывает цветы), а потом и самой покаяться, потому что даже чужой грех разъедает душу, что мы и видим на примере страданий Настасьи Филипповны.

Свой пассаж с предложением воскресения Тоцкий начинает с откровенного заявления, «что не может раскаяться в первоначальном поступке с нею, потому что он сластолюбец закоренелый и в себе не властен» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 40]. Этим Афанасий Иванович отрезает возможность для Настасьи Филипповны не только простить обидчика, но и признать сам факт греха, ведь для него этот «первоначальный поступок» грехом не ощущается. Интересно, что в статье «Некаяющаяся Магдалина или почему Князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну» Л.А. Левина, указывала как на коренную причину катастрофы, случившейся с героиней, на тот факт, что Мышкин, не признает греха за ней, тем самым лишая возможности покаяться: «Не обладая данной от Бога властью отпускать грехи, Мышкин предлагает оправдание от себя лично, от своего собственного имени, <...> строго говоря, даже не прощает, а просто отрицает сам факт греха. Именно к этому сводится все, что он говорит на именинах Настасьи Филипповне, воздвигая тем самым почти непреодолимую преграду

между нею и ее единственным шансом, единственным возможным выходом из всех духовных и нравственных проблем, единственным реальным исцелением внутренней боли — через покаяние. Ведь если нет греха, то и каяться вроде бы не в чем. <...> То есть, фактически Мышкин выдает индульгенцию на будущее, а следовательно, несет и свою долю ответственности за катастрофическое развитие дальнейших событий» [Левина, 1994, с. 114].

Мы уже отчасти показали, что идея замужества в «проекте» Дюма является для Достоевского важным пунктом несогласия и/или тем, через что русский писатель решает наиболее очевидным образом показать суть своего несогласия со взглядом Дюма на проблему греха и его исцеления. Попробуем хотя бы бегло рассмотреть замужество как целостный концепт, проводимый автором через весь роман, на примере того, каким образом он выстраивает «отношения» с замужеством у своих персонажей.

Прежде всего, отметим, что Мышкин сам никому никогда предложения не делает. На вечере у Настасьи Филипповны первый раз князя сватает Фердыщенко: «Фердыщенко, может быть, не возьмет, Настасья Филипповна, я человек откровенный, — перебил Фердыщенко, — зато князь возьмет!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 138]. На «последнюю» же свадьбу с Настасьей Филипповной Мышкин соглашается, но сам ее не предлагает: «<...> Настасья Филипповна действительно непременно пожелала скорей свадьбы и что она свадьбу выдумала, а вовсе не князь; но князь согласился свободно; даже как-то рассеянно и вроде того, как если бы попросили у него какую-нибудь довольно обыкновенную вещь» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 478]. В разговоре с Евгением Павловичем князь четко обозначает свое понимание женитьбы, как чего-то неважного и на суть вещей не влияющего: «— Пойдемте к Аглае Ивановне, пойдемте сейчас!.. — Да ведь ее же в Павловске нет, я говорил, и зачем идти? — Она поймет, она поймет! — бормотал князь, складывая в мольбе свои руки, — она поймет, что всё это не то, а совершенно, совершенно другое! — Как совершенно другое? Ведь вот вы все-таки женитесь? Стало быть, упорствуете... Женитесь вы или нет? — Ну, да... женюсь; да, женюсь! — Так как же не то? — О нет, не то, не то! **Это, это всё равно, что я женюсь, это ничего!** — Как всё равно и ничего? Не пустяки же ведь и это? Вы женитесь на любимой женщине, чтобы составить ее счастье, а Аглая Ивановна это видит

и знает, так как же всё равно? — *Счастье? О нет! Я так только просто женюсь; она хочет; да и что в том, что я женюсь: я... Ну, да это всё равно!*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 483]. Собственно, и Аглая Мышкин предложение не делает, а «просит руку»: «Позвольте наконец узнать от вас самого и лично: сватаетесь вы за меня или нет? <...> Князь вздрогнул и отшатнулся; <...> — *Я за вас не сватался*, Аглая Ивановна, — проговорил князь, вдруг оживляясь, — но... вы знаете сами, как я люблю вас и верю в вас... даже теперь... — Я вас спрашивала: просите вы моей руки или нет? — Прошу, — замирая ответил князь» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 426]. Князь регулярно оказывается женихом, так как его регулярно об этом просят, а он никому в просьбах старается не отказывать. При этом для него самого свадьба — «это всё равно», «это ничего», но главное — это не путь к счастью и уже тем более не путь к воскресению. В этой позиции заключается коренное отличие того, что предлагает Настасья Филипповна Тоцкий, пусть и лицемерно. Князь с самого начала четко разводит свою заинтересованность в *человеке*, которая выразилась в пристальном взглядывании в портрет Настасьи Филипповны, и идею брака, ответив на вопрос Гани: «Я не могу жениться ни на ком, я нездоров» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 32]. Примечательно, что и Настасья Филипповна говорит о замужестве, как о чем-то мерзком: «Я бы и замуж давно могла выйти, да и не то что за Ганечку, да ведь очень уж тоже мерзко» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 137]. Она «бросается» под венец от отчаяния, как в пропасть, но не с целью воскреснуть или хотя бы обрести счастье.

К замужеству в романе **призывают** только мужчины, не понимающие, что делать с женщинами, которые перестают вести себя привычным для них образом. Так, Тоцкий хочет на самом деле выдать замуж явившуюся ему *новую* Настасью Филипповну, так как не знает, как с ней сладить, а Епанчин на жалобы жены на странное поведение Александры находит единственное решение: «Мужа надо!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 273]. Даже его потворство нежеланию дочерей торопиться с замужеством — уловка, чтобы спокойнее и надежнее выдать их замуж.

Благополучно женятся те герои, которые описаны рассказчиком как «обыкновенные»: Варвара Ардалионова и Птицын. Также князь Щ., невзлюбивший князя и не верящий в рай, берет в жены Аделаиду. Ганя, человек «ординарный», ищет средств жениться, но это становится для него путем «подличать до конца». Вообще темы орди-

нарности и неординарности, которым посвящены два внушительных рассуждения рассказчика, оказываются тесно связана с мотивом замужества. Так, например, рассказчик отмечает: «Есть люди, о которых трудно сказать что-нибудь такое, что представило бы их разом и целиком, в их самом типическом и характерном виде; это те люди, которых обыкновенно называют людьми “обыкновенными”, “большинством” и которые, действительно, составляют огромное большинство всякого общества <...> что делать романисту с людьми ординарными, совершенно “обыкновенными”, и как выставить их перед читателем, чтобы сделать их сколько-нибудь интересными? Совершенно миновать их в рассказе никак нельзя, потому что ординарные люди поминутно и в большинстве необходимом звено в связи житейских событий; миновав их, стало быть, нарушим правдоподобие». Дело в том, что авторы обычно стремятся изображать типы, «чрезвычайно редко встречающиеся в действительности целиком и которые тем не менее почти действительнее самой действительности» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 383]. Талантливый автор умеет найти и, умеренно преувеличив некое глубинное свойство действительности, вывести его неразбавленным в концентрированном виде. В качестве примера рассказчик приводит Подколесина — героя пьесы Гоголя «Женитьба» и Жоржа Дандена из пьесы Мольера «Одураченный муж». Несложно заметить, что в обоих примерах удачного схватывания автором действительности, которая «действительнее самой действительности», речь идет о женитьбе, которую герой или стремится избежать, или о которой уже жалеет. Вот каким образом И. Виноградов в статье «Монолог Гоголя в многоголосье “Женитьбы”» описывает глубинную авторскую интенцию, реализованную в этой пьесе: «Гоголь всю жизнь относился к супружеству так же, как его герой, — так что в итоге и о самом авторе “Женитьбы” можно было бы сказать: “...оне-с выпрыгнули в окошко» [16, 364]. Но как бы мы ни относились к убеждениям писателя, нельзя сомневаться в его полной искренности, в том, что “настоящее его призвание было монашеское» [7, 270]. Такой окончательный вывод сделал в 1852 г., вскоре после кончины Гоголя, его близкий друг Василий Андреевич Жуковский» [Виноградов, 2018, с. 80]. Подколесин вслед за окружающими пытается убедить себя, что без женитьбы человек остается препустым и *обыкновенным*, то есть, что именно женитьба способна вывести его из слепоты обыденности. Однако какая-то часть его природы, неподвластная воле и убеждениям большинства, заставляет

пойти против приличий и выйти в открытое окошко²¹. Общепринятый путь становления, возрастания человека оказывается негодным как для автора, так и для его героя. Напомним, что и крестьянин Жорж Данден предпринял попытку перейти из одного сословия в другое, то есть подняться над привычными условиями (*s'élever au-dessus de leur condition*) через брак с дворянкой, который обернулся унижением и безысходностью для бедного мужа. То есть и в этом произведении брак представляется не тем, на что рассчитывал герой, выбирая его как средство для возвышения себя.

Рассказчик приводит — в качестве примера мастерского выявления и сгущения до типического проявления некоего как бы неочевидного, но присущего многим свойства — именно тех героев, на примере которых стало видно, что женитьба не есть средство возрастания

²¹ «В самом деле, что я был до сих пор? Понимал ли значение жизни? Не понимал, ничего не понимал. Ну, каков был мой холостой век? Что я значил, что я делал? Жил, жил, служил, ходил в департамент, обедал, спал, — словом, был в свете самый препустой и обыкновенный человек. Только теперь видишь, как глупы все, которые не женятся; а ведь если рассмотреть — какое множество людей находится в такой слепоте. Если бы я был где-нибудь государь, я бы дал повеление жениться всем, решительно всем, чтобы у меня в государстве не было ни одного холостого человека!.. Право, как подумаешь: чрез несколько минут — и уже будешь женат. Вдруг вкусишь блаженство, какое, точно, бывает только разве в сказках, которого просто даже не выразишь, да и слов не найдешь, чтобы выразить. (После некоторого молчания.) Однако ж что ни говори, а как-то даже делается страшно, как хорошенько подумаешь об этом. На всю жизнь, на весь век, как бы то ни было, связать себя, и уж после ни отговорки, ни раскаянья, ничего, ничего — все кончено, все сделано. Уж вот даже и теперь назад никак нельзя попятиться: чрез минуту и под венец; уйти даже нельзя — там уж и карета, и все стоит в готовности. А будто в самом деле нельзя уйти? Как же, натурально нельзя: там в дверях и везде стоят люди; ну, спросят: зачем? Нельзя, нет. А вот окно открыто; что, если бы в окно? Нет, нельзя; как же, и неприлично, да и высоко. (Подходит к окну.) Ну, еще не так высоко: только один фундамент, да и тот низенький. Ну нет, как же, со мной даже нет картуза. Как же без шляпы? неловко. А неужто, однако же, нельзя без шляпы? А что, если бы попробовать, а? Попробовать, что ли? *(Становится на окно и, сказавши: «Господи, благослови», — соскакивает на улицу; за сценой кричат и охает.)* Ох! однако ж высоко! Эй, извозчик!» [Гоголь, 1833].

человека, не способ выйти из ординарности, а скорее, напротив, путь удержаться в ней. Так, в начале третьей части, где речь идет о людях «оригинальных», Лизавета Прокофьевна в качестве тревожного признака того, что ее дочери вслед за ней будут «чудачками», отмечает «во-первых» то, что они замуж не выходят.

Примечательна также одна из метафор, используемых рассказчиком, для описания не ординарных людей — они поминутно «выпрыгивают из рельсов» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 269–270]. Возможно, это сравнение вовсе не случайно, а отсылает нас к другой значимой метафоре. Напомним, что сын Лебедева кратко так описывал основное положение толкования Апокалипсиса его отцом: «<...> “звезда Полюнь” в Апокалипсисе, павшая на землю на источники вод, есть, <...> сеть **железных дорог**, раскинувшаяся по Европе» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 254]. Дороги эти, по мысли Лебедева есть символ, выражающий тенденцию последних веков организовать мир вне его вертикальных связей, заменить «источники жизни» кредитами, банками, «телегами, подвозящими хлеб», которые потом исключат из подвозимого «значительную часть человечества», см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 309–312]. С учетом этой важнейшей для романа идеи выражение «выпрыгнуть из рельсов» можно трактовать как нежелание людей необыкновенных идти за миром, катящимся по проложенным колеем «закона самосохранения». Замужество в том виде, в котором его предлагает свет, в том числе и Дюма, выдавая его за путь «воскресения», выхода за пределы обыденности, на самом деле та же сделка, кредит, еще один шаг вглубь безбожного мира.

Метафорически замужество проявляется в романе как препятствие на пути к вырастанию человека, то есть — к выходу за границы, что можно вслед за символическим образом «выпрыгивания из рельс» интерпретировать как переход от «обыкновенного» к «оригинальному», то есть «подлинному» (латинское значение слова оригинальный) состоянию человека, что представлено в неожиданном осознании девиц Епанчиных того, что «за границу их оттого не хотят везти, что у родителей непрерывная забота выдать их замуж и искать им женихов» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 154].

Вспомним, что Достоевским глубоко осмыслялась и переживалась мысль о том, что единственное, что нам дано доподлинно знать о будущей жизни, это то, что «<...> в воскресении ни женятся, ни выходят замуж, но пребывают, как Ангелы Божии на небесах» (Мф. 19: 20).

В «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?» (1864) он писал: «Мы знаем только одну черту будущей природы будущего существа, которое вряд ли будет и называться человеком (след<овательно>, и понятия мы не имеем, какими будем мы существами). Эта черта предсказана и предугадана Христом, — великим и конечным идеалом развития всего человечества, — представшим нам, по закону нашей истории, во плоти; эта черта: „Не женятся и не посягают, а живут, как ангелы Божии“. Черта глубоко знаменательная.

1) *Не женятся и не посягают*, — ибо не для чего: развиваться, достигать цели посредством смены поколений уже не надо и

2) Женитьба и посягновение на женщину есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма, совершенное обособление пары от всех (мало остается для всех). Семейство, то есть закон природы, но все-таки ненормальное, эгоистическое в полном смысле состояние от человека. Семейство — это величайшая святость человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек достигает развития (то есть сменой поколений) цели [Христа]. Но в то же время человек по закону же природы, во имя окончательного идеала своей цели, должен беспрерывно отрицать его. (Двойственность.)» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 173].

Перейдем к вопросу о месте и роли романа Флобера «Мадам Бовари»²² в «Идиоте». (Кажется, что после проведенного анализа мотива замужества становится ясно, насколько неслучайно Достоевский в качестве последней книги своей героини выбирает текст, в котором автор выражает свою мысль именно через образ разрушающего жизни брака). Отметим, однако, что исследований, посвященных теме присутствия романа Г. Флобера в «Идиоте» Ф.М. Достоевского, удивительно мало. Большинство из имеющихся статей построено на сравнительном анализе образов Эммы Бовари и Настасьи Филипповны на

²² Примечательно, что Достоевский купил роман Флобера «Мадам Бовари» в 1867 году в книжном магазине Баден-Бадена вместе с книгой военного историка Ж.Б.А. Шарраса «История кампании 1815 года. Ватерлоо», которая также нашла отражение в романе «Идиот», над которым он и работал в то время за границей. О книге Шарраса в романе «Идиот» и о роли наполеоновского мифа в «Мадам Бовари» писал Н.Н. Подосокорский ([Подосокорский, 2023], см. также соответствующий раздел в этой книге).

основании того, что именно эта героиня Достоевского была читательницей французского романа (см., например: [Haddad-Wotling, 2004], [Чернова, 2010], [Сычева, 2022]). Кроме того, в некоторых работах, в том числе работах более широкой проблематики, включающих изучение интертекстуальных связей и других произведений Достоевского с творчеством Флобера, затрагиваются темы социокультурной направленности, задаваемые присутствующей в произведениях французского писателя критикой буржуазных ценностей. В аннотации к работе Е.К. Амдитис отмечено, что Достоевский, по мнению исследовательницы, в образе Эммы увидел не только проблему женского начала в «буржуазном» понимании (*bourgeois womanhood*), описанную Флобером, но и всех западноевропейских ценностей [Amditis, 2006]. Е.Д. Гальцова полагает, что «Достоевский, разочарованный в западной культуре, стремится как раз показать катастрофичность попыток перевести “французский характер в русские буквы”, то есть на русский лад. Роман Флобера, обнаруженный на столике Настасьи Филипповны, должен служить и символом, и предостережением...» [Гальцова, 2014].

Наше же исследование мы начнем с попытки уяснить авторский замысел и идеи, лежащие в основе этого французского романа (обоснование необходимости именно такого подхода было приведено в начале раздела). Начнем с того, что на «среднестатистическое» восприятие авторской интенции, реализовавшейся в этом произведении, зачастую оказывает влияние расхожая фраза, приписываемая романисту: «Эмма — это я». Однако стоит учитывать, что эта фраза была введена в читательский обиход Рене Дешармом (*René Descharmes*), автором книги «Флобер. Его жизнь, идеи и характер до 1857» (*Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*). Там он пишет: «Некто, кто знал очень близко мадмуазель Амели Боске, корреспондентку Флобера, мне рассказал, что мадмуазель Боске спросила у романиста, откуда он взял свой персонаж Мадам Бовари, он ответил очень четко и повторил несколько раз: “Мадам Бовари — это я! — по моему мнению”» (*Mme Bovary, c'est moi! — D'après moi*) [Descharmes, 1909, p. 103]. То есть эта фраза представляет собой «пересказ в пересказе». Я ни в коем случае не утверждаю, что Флобер ее никогда не произносил, но в каком контексте, при каких обстоятельствах и достоверно ли она была передана — мы не знаем. Эта фраза требует как минимум уточнения, так как интерпретировать ее можно по-разному.

Дело в том, что если обратиться к письмам, которые регулярно писал Флобер Луизе Коле на протяжении всего времени работы над романом, то может возникнуть ощущение, что метод работы романиста прямо противоположен декларируемому в известной фразе: «Работаю неплохо, то есть с достаточным воодушевлением; но трудно хорошо выразить то, чего сам не испытывал <...>», «Думаю, читатель впервые увидит книгу, где автор насмехается над героиней и героем», «Сама суди, я ежеминутно должен влезать в шкуру антипатичных мне людей. Вот уже полгода я занят платонической любовью, а в данную минуту впадаю в благочестивый экстаз и при звуке колоколов мне хочется пойти на исповедь!»²³ [Флобер, 1984, с. 218, 215, 262]. Таких примеров немало. Из них следует, что Флобер не наделял своих героев собственными (принадлежащими реальному человеку Флоберу) чертами, более того — их внутреннее устройство чуждо ему. Однако писатель стремился прочувствовать несродные ему явления жизни, чтобы описать их как можно точнее («Чтобы хоть сносно описать такое, необходимо это почувствовать, а мне так трудно *заставить себя чувствовать*» [Флобер, 1984, с. 243]). Эта установка автора очень важна для понимания его художественного метода и даже теории творчества. Флобер ставит перед собой задачу создать произведение, в котором автора не будет видно: «Насколько в других вещах я был распахнут, настолько в этой стараюсь быть застегнутым на все пуговицы и держаться геометрически прямой линии. Никакой лирики, никаких размышлений, личность автора отсутствует. Читать это будет грустно, там есть жестокие картины — много страданий и зловония» [Флобер, 1984, с. 163–164]. Сращение автора с одним из персонажей так же оказывается неприемлемо для Флобера в работе над этим романом, так как это означало бы на самом деле отсутствие персонажа, непроработанность его образа: «Стало быть, сей почтенный “Святой Антоний” тебя интересует? А знаешь ли, дорогая, ты меня портишь своими похвалами. Произведение это неудавшееся. Ты говоришь о жемчужинах. Но жемчужины — еще не ожерелье; необходима нить. В “Святом Антонии” я сам был святым Антонием и забыл об этом. Этот персонаж **еще нужно**

²³ Цитаты приводятся по русскому изданию писем [Флобер, 1984], все цитаты сверены с французским оригиналом [Flaubert, 1974–1976, v. 2], при необходимости в них добавлены отсутствующие в русском переводе фрагменты или уточнен перевод (выделено полужирным шрифтом).

создать (сложность немалая)». (J'ai été moi-même dans Saint Antoine le saint Antoine et je l'ai oublié. C'est un personnage à faire (difficulté qui n'est pas mince)) [Флобер, 1984, с. 164]²⁴.

Вот как Флобер описывает идеальное, с его точки зрения, произведение: «Что кажется мне прекрасным, что я хотел бы написать, — это книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама по себе, внутренней силой стиля, как земля держится в воздухе без всякой опоры, — книгу, где почти не было бы сюжета или, по крайности, сюжет был бы почти незаметен, коль это возможно. Всего прекрасней те произведения, где меньше всего материи; чем больше выражение приближается к мысли, чем больше слово, сливаясь с нею, исчезает, тем прекрасней. Думаю, что будущее Искусства — на этих путях» [Флобер, 1984, с. 161–162]. Флобер настаивает на том, что произведение должно держаться на внутренней силе стиля. Именно о мучениях на поприще оттачивания стиля он пишет своей корреспондентке с наибольшей частотой. В тех фрагментах, где он правит произведения Коле, которые та ему присылала, его правки очень точны и обоснованы. Зачастую они связаны с необходимостью достоверно передать факт, не прикрывая его красивой метафорой, уводящей на самом деле от правды. Гете, которого Флобер очень ценил, писал

²⁴ Действительно, Флобер считается одним из первых писателей, кто стремился уйти от навязчивого присутствия авторской позиции в произведении: «В <...> поколении, которое выступает в 50-е годы, происходит резкий сдвиг; у Флобера реализм становится бесстрастным, объективным, деловым» [Ауэрбах, 2021, с. 380]. Э. Ауэрбах сравнивает французского романиста с оператором, который следует за героем и снимает все как бы от его лица. Ю.В. Манн в работе «Автор и повествование», развивая мысль Ауэрбаха, делает предположение, что «Мадам Бовари» является одним из первых представителей так называемого персонального романа, в котором автор «в отличие от рассказчика в "Ich-Erziihlsituation" не является участником действия, не говорит о себе и о своих отношениях с другими лицами, <...> "Персональный роман — это роман, не имеющий рассказчика в том смысле, что читатель нигде не может обнаружить его личные черты и поэтому даже не выносит впечатления, что что-то рассказывается. Жизнь в персональном романе показывается, выводится, изображается" [Штанцель, с. 40]» [Манн, 1994, с. 462–463]. Однако автор не перестает быть тем, кто определяет, что и как показывать, точнее он стремится именно показать свою мысль, а не объяснить ее.

в статье «Простое подражание природе, манера, стиль»: «Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера — на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах» [Гете, 1980, с. 28]. Т.А. Касаткина подчеркивает: «Гете давно заметил, что истинный стиль рождается как проникновение автора в глубь предмета, как постижение автором внутреннего принципа вещи, как выражение мира, а не себя» [Касаткина, 2004, с. 24]. Флобер же называл величайшей слабостью в прозаическом произведении *разговор о себе* [Флобер, 1984, с. 242].

Что же это за существо вещей, которое через стиль хочет выразить Флобер? Французский романист вглядывается в насущное состояние человечества с предельной честностью без попыток его приукрасить: «Мы пляшем не на вулкане, а на доске нужника, которая, сдается, изрядно подгнила. **Общество скоро утонет в дерьме девятнадцатого века, и мы будем громко кричать.** Меня осаждаёт мысль *заняться этим предметом. Мне хочется сжать все это в руках, как лимон, чтобы сделать свой напиток терпким.* Слова уже вертятся у меня на языке, я ощущаю краски на кончиках пальцев» [Флобер, 1984, с. 136], — писал Флобер за несколько месяцев до начала работы над «Мадам Бовари». Эта метафора не покидала его писем и впоследствии: «Куда ни ступишь, угодишь в дерьмо. И мы еще долго будем спускаться в яму этого нужника» [Флобер, 1984, с. 242]. Вот как Флобер понимал причину столь плачевного состояния мира: «Я нахожу, что человек ныне больше фанатик, чем когда-либо, но фанатик себя самого. Только себя он воспекает, и в мысли своей, взлетающей выше солнц, пожирающей пространство и воющей в тоске по бесконечному, как сказал бы Монтень, он превыше всего ценит то самое убожество жизни сей, от которого его мысль все рвется освободиться. Так, Франция с 1830 года бредит идиотским реализмом; непогрешимость всеобщего голосования скоро станет догматом, сменив догмат непогрешимости папы. Сила кулака, право большинства, почтение к толпе пришли на смену авторитету имени, праву божественному, превосходству разума. В древности человеческое сознание не протестовало; Победа была священной, ее давали боги, она была справедлива; раб презирал себя так же, как презирал его хозяин. В средние века оно смирялось и терпело проклятие Адама (в которое я в глубине души верю). В течение 15 веков оно

разыгрывало Страсти, вечный Христос с каждым новым поколением взбирался на свой крест. Но вот, истомленное столькими трудами; теперь оно как будто готово забыться в чувственном отупении, подобно шлюхе, которая дремлет в фиакре после маскарада, до того пьяная, что сиденье кажется ей мягким, и радуется, видя на улице жандармов, охраняющих ее своими саблями от улюлюканья мальчишек. С республикой или с монархией, мы еще не скоро отсюда выберемся. <...> Что есть равенство, как не отрицание всякой свободы, всякого превосходства, даже самой природы? Равенство — это рабство» [Флобер, 1984, с. 181–182]. Сосредоточенность человека на себе сужает его кругозор до самых мелких насущных проблем обустройства сиюминутного комфорта, который есть лишь видимость истинной красоты и настоящей жизни, к которым на самом деле стремится мысль человека и которые в предыдущие века достигались посредством признания как ценностного ориентира Божественной воли. Отказ от ценностной иерархии не расширяет человеческие возможности, но, напротив, запирает человека в рамках доступной ему в отсутствие духовного уровня физической реальности. Материальный мир, как бы ни приукрашивал его человек, преходящ; утрачивая духовное наполнение, он постепенно начинает гнить, и этот смрад остро ощущал Флобер²⁵.

²⁵ В «Мадам Бовари» довольно очевидно отражен этот пессимистический пафос Флобера, романист всеми средствами показывает, что в мире не осталось места действительно прекрасному и возвышенному. У него нет не только положительных, но и просто вызывающих симпатию героев. Все перемешано и уравнено в своей пошлости. Например, пылкие речи Родольфа, которыми он начинает путь соблазнения Эммы на сельскохозяйственной ярмарке, писатель остроумно перемежает объявлениями о номинациях за успехи в животноводстве: «— Сто раз я хотел уйти, и я последовал за вами, я остался — “Навоз” — Как останусь сегодня, завтра, и во все остальные дни, на всю жизнь! — “Месье Карону из Аргейля, золотая медаль!” — Ибо никогда, я не находил ни в чьем обществе такого полного очарования — “Месье Бэну из Живри-Сен-Мартен!” — И я унесу воспоминание о вас — “За барана-мериноса...”» [Flaubert, 1974, p. 222]. В этой сцене сходятся не поэзия и проза, но проявляется лицемерие всего человечества: Родольф говорит о чувствах, которых никогда не испытывал, чиновники и хозяева — об уважении к труду работников и о важности животных, однако: «Заседание закончилось; толпа рассеялась; и теперь, когда речи были зачитаны, каждый занял свое место, и все вернулось к обычному: хозяева ру-

Итак, Флобер описывает человеческое общество, которое к XIX веку практически утратило связь с духовным планом бытия, но по-прежнему испытывает в нем острую нужду, которую едва ли сознает, так как удовлетворять оно стремится самые пошлые свои желания, а вовсе не *настоящие* потребности. Символом этого состояния мира становится женщина, не отличающая истинного от ложного, реальности от пьяных галлюцинаций, что неизбежно приводит ее к чувственному отупению, так как не будучи в состоянии испытать чувство высшего порядка, она подменяет его доступными ей ощущениями (в данном примере — телесным развратом и алкоголем), которые только больше затуманивают и притупляют чувствительность.

Действительно, в письмах периода написания «Мадам Бовари» Флобер очень зло и цинично отзывался о женщинах. Вот довольно резкое суждение, тем не менее напрямую связанное с глобальной идеей романа: «<...> их столько учат лгать, им рассказывают столько вранья! Никто никогда не решается сказать им правду, а когда, себе на беду,

гали слуг, те били животных, праздных триумфаторов, возвращающихся в стойло, с зеленой короной между рогами» [Flaubert, 1974, p. 225].

Погруженность в сиюминутные страсти, которые в итоге составляют суть жизни человечества, Флобер описывает как вечное пребывание в могиле. Так, Эмма отдается первый раз Леону в карете, которая, чтобы не прерывать любовный угар, все продлевает и продлевает свой маршрут: «И в порту, среди тележек и бочек, и на улицах, на углах киосков, горожане широко раскрывали изумленные глаза перед этим необычным для провинции явлением — постоянно появляющейся каретой с задернутыми шторами как склеп и раскачивающейся, как корабль» [Flaubert, 1974, p. 347]. Сравнение с кораблем также неслучайно, выйдя замуж и обнаружив огромный разрыв между своими мечтами юности и реальностью, Эмма создает новую мечту: «как матрос, потерпевший бедствие, видя одиночество своей жизни, она с безнадежностью во взгляде искала белый парус на горизонте. Она не знала, какой это будет случай, какой ветер приведет его к ней, к какому берегу его приведет, будет ли это шлюпка или корабль с тремя палубами, будет ли он наполнен тревогами или радостью. Но каждое утро, проснувшись, она не теряла надежды весь день, прислушивалась ко всем звукам, вставала в испуге, удивляясь, что он не пришел, потом на заходе солнца, всегда будучи более грустной, мечтала о завтрашнем дне» [Flaubert, 1974, p. 147]. Однако в реальности получить она смогла только корабль похожий на гроб, носящий ее по волнам бесконечной страсти.

бываешь искренен, они негодуют на подобное чудачество! Больше всего я их виню за потребность поэтизации. Мужчина будет любить свою прачку, зная, что она глупа, и его наслаждение от этого не умалится. Но если женщина любит хама, то он непременно непризнанный гений, избранная душа и т. п., так что из-за этой своей природной склонности к косоглазию они не видят ни истинного, когда его встречают, ни прекрасного там, где оно есть. Этот недостаток (который с точки зрения любви как таковой есть преимущество) — причина разочарований, на которые они столь сетуют! Общая их болезнь — требовать от яблони апельсинов.

Отдельные максимы: Они неискренни с самими собою; они не признаются себе в своих плотских чувствах; они принимают свой зад за сердце и думают, что луна создана для освещения их будуаров» [Флобер, 1984, с. 177].

Таким образом, можно заключить, что качества, которые Флобер выделял в женщинах как определяющие ее суть, оказались прекрасной метафорой для описания современного ему общества. Приведем еще одно суждение французского писателя, которое поможет разъяснить причины того, что такая метафора стала возможна: «Женщина — создание мужчины. Бог сотворил самку, а мужчина создал женщину; она — результат цивилизации, создание искусственное. В странах, где отсутствует духовная культура, женщины не существует (ибо она — произведение искусства в гуманистическом смысле; не потому ли все великие общие идеи обозначаются женским родом)» [Флобер, 1984, с. 182]. Упрощая, можно сказать, что женщина оказывается лакмусовой бумажкой состояния культуры.

Осмысляемые Флобером в письмах темы — стремления к «высокому», но незнание его, подмены не только высшей реальности, но и насущной действительности мнимыми картинками, подстраивание «оптики» под свои нужды и желания — становятся центральными мотивами «Мадам Бовари». Приведем несколько примеров описания мировосприятия его героини: «Она любила море только потому, что на нем бывают шторма, а траву — только когда она росла редкими пучками среди руин. Ей было необходимо, чтобы она могла извлекать из вещей какую-то личную пользу; и она отбрасывала как бесполезное все, что не согласовывалось с тем, что в данный момент было нужно ее сердцу...» [Flaubert, 1974, p. 75]; «Париж, более широкий чем Океан, блистал в глазах Эммы алым заревом. Многолюдная жизнь, которая

кипела в этом возбуждении, была, однако, разделена на части, распределена на отдельные картины. Эмма различала только две или три, которые ей заслоняли все остальные и представляли сами по себе для нее все человечество <...> Это было существование, находящееся над другими, между небом и землею, в грозовых облаках, что-то возвышенное. Что до остального мира, он был потерян, не имел определенного места, как бы не существовал вовсе. Чем ближе были к ней вещи, тем решительнее отворачивалась от них ее мысль. Все, что ее окружало, деревенская скука, мелкие глупые буржуа, обыденность существования, казалось ей исключением в мире, особой случайностью, в которой она была заточена, а за пределами этой случайности насколько хватало взгляда простиралась огромная страна радости и страсти. Она путала в своем желании сладострастие с радостями сердца, утонченность манер с тонкостью чувства» [Flaubert, 1974, p. 103–104].

В романе Флобера есть только две сцены, в которых героиня ощущает покой в своей запутавшейся душе. Это сцены, когда она как бы не до конца присутствует в настоящем мире, а пребывает между жизнью и смертью. В первой подобной сцене Эмма думает, что умирает, и призывает священника совершить таинство причастия, во второй сцене она действительно умирает, и священник провожает ее в последний путь.

Причастие: «Эмма чувствовала, как что-то сильное проходит через нее, что избавляет ее от боли, от всякого восприятия, от всех чувств. Ее облегченная плоть больше ничего не весила, началась другая жизнь; ей казалось, что ее существо, поднимающееся к Богу, вот-вот разрушится в этой любви как зажженный ладан, который развеивается в дымке. <...> она опустила голову, полагая, что слышит в пространстве пение серафических арф и видит в лазурном небе, на золотом троне, среди святых, держащих в руках зеленые пальмовые ветви, Бога-Отца, сияющего величием, и который знаком послал на землю ангелов с огненными крыльями, чтобы взять ее в свои объятия.

Это великолепное видение осталось в ее памяти как самое прекрасное, о чем только можно было мечтать <...>» [Flaubert, 1974, p. 304–305].

Предсмертное таинство: «Эмма медленно повернула лицо [у использованного здесь Флобером слова “figure” есть и значение «лик» — Т.М.-И.], показалось, что она была очень рада вдруг увидеть лиловую епитрахиль вместе с начавшимися видениями вечного блаженства, без

сомнения, вновь обрета в тот момент среди необычайного умиротворения утраченное наслаждение своих первых мистических порывов.

Священник встал, чтобы взять распятие; она вытянула шею, как человек, испытывающий жажду, припала губами к телу Богочеловека и со всей своей теряемой ею силой запечатлела на нем поцелуй самый большой любви, который она когда-либо дарила» [Flaubert, 1974, p. 447].

Важно отметить, что при описании юности Эммы Флобер подчеркивал, что образ Христа-Жениха и идея вечного замужества вызывали «в глубине ее души неожиданную усладу» [Flaubert, 1974, p. 74]. Однако все ее попытки воспроизвести это состояние богоприсутствия не в момент буквального нахождения между жизнью и смертью или принятия таинства, но в повседневной жизни через создаваемые ею симулякры заканчивались сокрушительным провалом. Эмма пыталась обрести любовь через мужчину, но ни один не давал той полноты, которую она искала. Она шла в поисках однажды узнанного чувства в церковь. Туда она приходила, чтобы укрепить решимость остаться верной мужу, но тот, кто должен был быть привратником и проводником к Богу, оказывался еще более погрязшим в суете мира сего, чем героиня, и она каждый раз оказывалась перед закрытой дверью. Можно сказать, что, по Флоберу, выходит, что там, где есть человек, все разрушается. Только в чистом соприкосновении с инобытием, которое, в случае Эммы, становится возможным на границе жизни и смерти, удастся уловить утраченное, но желанное чувство высшего порядка. Брак становится идеальным символом мира, пытающегося достичь благодати только собственными средствами, он становится ловушкой, в которую человек (запутавшаяся женщина) попадает, обманувшись и ища в нем восполняющего единения с другим, а не получая его, сжирается собственной похотью и страстями.

Если мы видим и учитываем эти смыслы, заложенные автором во французский роман, то выбор последней книги для Настасьи Филипповны, в которой рисуется картина брака, разрушившего судьбы героев, оказывается абсолютно логичным. Однако роль «Мадам Бовари» в «Идиоте» не ограничивается созданием «рифмы» к мотиву замужества.

Напомним, что Достоевский упоминает произведение Флобера один единственный раз в самом конце романа. Князь отправляется на

поиски Настасьи Филипповны, сбежавшей с их последней свадьбы. Вернувшись второй раз на квартиру «вдовы учительши» и узнав, что его невеста так и не появилась, Мышкин просит показать ему ее комнаты, в которых и обнаруживает раскрытую книгу «*Madame Bovary*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 499]. Кажется, что Достоевский не указывает ничего кроме названия романа, так как даже страницу, на которой тот был открыт, умалчивает. Однако на самом деле нам известен еще один факт — временной промежуток, когда героиня читала это произведение.

Примечательно, что исследователи полагают, что роман читался непосредственно перед смертью (или перед свадьбой) героини. А.Ю. Труммал пишет: «Настасья Филипповна, по-видимому, читала его **накануне** своей трагической гибели, ибо князь Мышкин нашел этот роман раскрытым на ее столе (откуда он и перекочевал в его карман)» [Труммал, 1975, с. 59]. В 35-томном Собрании сочинений отмечено: «Частью литературного контекста образа Настасьи Филипповны становится и Эмма Бовари, о судьбе которой героиня Достоевского читает **перед смертью**» [Достоевский, 2013–, т. 9, с. 604]. К. Хаддад Уотлинг в статье «“Une riche robe de soie blanche”: “Madame Bovary” dans “L’Idiot” de Dostoievski» задается вопросом: почему героиня «Идиота» за несколько дней до своей свадьбы (**quelques jours avant son mariage**) и смерти читает «Мадам Бовари»? [Haddad-Wotling, 2004]. Помимо того, что это убеждение является фактической ошибкой, оно влияет и на ход рассуждений при интерпретации роли французского текста.

После первого визита к Рогожину в поисках Настасьи Филипповны князь «спешил теперь в Измайловский полк, на бывшую недавно квартиру Настасьи Филипповны. Ему известно было, что она, переехав, по его просьбе, **три недели назад** из Павловска, поселилась в Измайловском полку у одной бывшей своей доброй знакомой, вдовы-учительши» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 496], где и был обнаружен роман.

Попробуем восстановить последовательность событий. Отъезд героини из Павловска упоминается в последних строках третьей части романа, когда она встречается на огибающей парк дороге с князем: «Она опустила пред ним на колена <...> — Ты счастлив? Счастлив? — спрашивала она. — **Мне только одно слово скажи, счастлив ты теперь? Сегодня, сейчас? У ней? Что она сказала?** Она не подымалась, она не слушала его; она спрашивала спеша и спешила говорить, как будто за ней была погоня. — Я еду завтра, как ты приказал. Я не

буду... **В последний ведь раз я тебя вижу, в последний! Теперь уж совсем ведь в последний раз!**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 381–382]. В этот момент Настасья Филипповна убеждена, что князь недавно был у Аглаи и просил ее руки. Таким образом, она уезжает с уверенностью, что оставляет его *навсегда* ради счастья с другой. Однако читателю известно, что это вовсе не так и никакого предложения не было. Важно отметить, что перед этой «последней» встречей князь успевает прочесть полные любви письма Настасьи Филипповны к Аглае.

Затем в первой же строке четвертой части сообщается, что прошла *неделя* с того дня [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 383], в начале которого князь встретился на зеленой скамейке с Аглаей, а в конце — попрощался с Настасьей Филипповной. Часть первых глав четвертой части, посвящена описанию того, что произошло за эту неделю — помимо некоторых событий упоминается и появление всеобщего ощущения, что князь становится женихом Аглаи, как будто фантастическим образом воля Настасьи Филипповны воплощается в реальности (или ее уход дает возможность развиться этой идее): «Как вышло, однако же, что у Епанчиных все вдруг разом задались одною и согласною мыслию о том, что с Аглаей произошло нечто капитальное и что решается судьба ее, — это очень трудно изложить в порядке. Но только что блеснула эта мысль, разом у всех, как тотчас же все разом и стали на том, что давно уже всё разглядели и всё это ясно предвидели; что всё ясно было еще с “бедного рыцаря”, даже и раньше, только тогда еще не хотели верить в такую нелепость» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 420]. В скором времени случается и странное «сватовство» князя: «Позвольте наконец узнать от вас самого и лично: сватаетесь вы за меня или нет? <...> Князь вздрогнул и отшатнулся; <...> — Я за вас не сватался, Аглая Ивановна, <...>. — Я вас спрашивала: просите вы моей руки или нет? — Прошу, — замирая ответил князь» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 483].

В «настоящее» время читатель возвращается в день приема у Епанчиных, на следующее сутки после которого происходит встреча соперниц, «для чего Настасья Филипповна и выписана из Петербурга нарочно» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 465], то есть в Павловск она возвращается спустя неделю, проведенную на квартире учительши. В следующей после встречи двух героинь главе в первых строках сообщается, что с последних событий, то есть с их встречи, до окончательной развязки прошло две недели. Таким образом, можно заключить,

что роман Настасья Филипповна читала не перед своей свадьбой с князем, так как о ее возможности на тот момент даже не подозревала, а перед предполагаемой ею свадьбой князя с Аглаей, следовательно, и не накануне своей смерти, а за две или три недели до нее.

Примечательно, что за эту неделю в отношении Настасьи Филипповны к Аглае произошла видимая перемена: «...Настасья Филипповна, отправляясь в Павловск, еще мечтала о чем-то, хотя, конечно, предполагала скорее дурное, чем хорошее...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 472]; «Какое-то зловещее ощущение прошло наконец по лицу Настасьи Филипповны; взгляд ее становился упорен, тверд и почти ненавистен, ни на одну минуту не отрывался он от гостыи» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 468] и т. д. От благоговения, выраженного в письмах, она перешла к сомнению, а, увидев Аглаю, к ненависти.

Можем ли мы предположить, что по идее Достоевского за образом молодой Епанчиной начинает мерцать образ Эммы, который плотно связан с тем миром полной безысходности и обмана, который показывает в своем тексте французский писатель? Могло ли прийти на ум Настасье Филипповне, что такой мир может *выпасть и на долю*²⁶ князю, если тот свяжет свою жизнь с Аглаей?

Как уже было отмечено, образ мадам Бовари, женщины ставшей жертвой своих страстей, в абсолютном большинстве работ сопоставляется с Настасьей Филипповной, что приводит исследователей к примечательным выводам. Так, В. Сычева обнаруживает их полное несходство и констатирует, что героини «становятся воплощением поллярных представлений о страданиях женщины» [Сычева, 2022, с. 114]. Н.В. Чернова с опорой на значение имени героини Достоевского и образ огня, сопровождающий ее, делает предположение, что все земное в Настасье Филипповне было сожжено, осталась только внеземная часть, и это полностью противопоставляет ее Эмме, символизирующей плотское начало. Чтобы объяснить причины появления текста Флобера на страницах «Идиота» исследовательница делает аккуратное предположение: «И в этом смысле, быть может, книга Флобера в руках героини Достоевского — тоска по невозможной для нее обычной

²⁶ «Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 256].

женской судьбе с земными страстями» [Чернова, 2010, с. 198]. Хотя довольно сложно поверить, что можно мечтать о подобной судьбе. Хаддад-Уотлинг находит нечто общее между героинями, а именно их неготовность подменять истинное чувство социальными играми (торгом, продажной любовью камелии, неудачным браком) [Haddad-Wotling, 2004]. Однако если в отношении героини Достоевского с этим утверждением нельзя не согласиться, то к Эмме его отнести трудно. Из приведенных примеров видно, что оснований для сопоставления героинь довольно мало, да и убедительных причин упоминания «Мадам Бовари» в «Идиоте» этот путь исследования не предложил.

Попробуем посмотреть на фигуры Аглаи и Эммы, однако будем исходить в первую очередь не из их внешних характеристик или сюжетов, связанных с ними, а из авторского замысла, который воплощается посредством этих художественных образов. Одной из характерных черт Аглаи является стремление подменить, сознательно или нет, одно явление другим, придуманным и/или желанным ею. Так, назначив князю встречу на зеленой скамейке, она посвящает его в *свой* план: «... я долго думала и наконец вас выбрала. <...> Я хочу... я хочу... ну, я хочу бежать из дому, а вас выбрала, чтобы вы мне способствовали. Мы вместе будем пользу приносить; я не хочу быть генеральскою дочкою... **Скажите, вы очень ученый человек? — О, совсем нет. — Это жаль, а я думала... как же я это думала? Вы все-таки меня будете руководить, потому что я вас выбрала**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 358]. Аглаю совершенно не волнуют ни сам князь, ни его желания, ни его возможности, ей нужно как можно скорее воплотить, придуманную ею картину будущей жизни. При встрече с Настасьей Филипповной она так же совершенно превратно описывает мотивы князя, якобы привлечшие ее в нем: «Выслушайте же мой ответ на все ваши письма: мне стало жаль князя Льва Николаевича в первый раз в тот самый день, когда я с ним познакомилась и когда потом узнала обо всем, что произошло на вашем вечере. Мне потому его стало жаль, что он такой простодушный человек и по простоте своей поверил, что может быть счастлив... с женщиной... такого характера»²⁷ [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 471].

²⁷ Напомним, что князь никогда не собирался «быть счастлив» с Настасьей Филипповной, он настаивает на своей жалости к ней и на необходимости ходить за ней как за больным или за ребенком. Напомним уже приводимую цитату: «**Это, это всё равно, что я женюсь, это ничего!** — Как всё равно и ничего? Не пустяки же ведь и

Аглая описывает саму себя как ту, что «всё дома сидела, закупоренная как в бутылке, и из бутылки прямо замуж» пойдет [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 358]. Однако, бунтуя против этого установленного порядка, она тем не менее выходит замуж, так как другого способа «вырваться на свободу» не видит. Причем брак, организованный согласно ее желаниям, оказывается сплошным обманом, которого она сама не хочет или не может видеть: «Оказалось, что этот граф даже и не граф, а если и эмигрант действительно, то с какою-то темною и двусмысленною историей. Пленил он Аглаю необычайным благородством своей истерзавшейся страданиями по отчизне души, <...> Колоссальное состояние графа, о котором он представлял Лизавете Прокофьевне и князю Ш. почти неопровержимые сведения, оказалось совершенно небывалым» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 509].

Как и Эмма, Аглая делает все, чтобы отвоевать себе кусок реальности, который будет соответствовать ее лекалам, однако такое «выкраивание» требует буквального удаления из сознания большей части действительной жизни, которая, в случае мадам Бовари, будучи когда-то исторгнутой, все же проявляется и «предъявляет счет»²⁸. В романе Флобера нет ни намека на возможность иного жизненного пути, все персонажи, как отмечал сам автор, низкие и мелкие люди. В художественном же мире Достоевского *слепота* Аглаи составляет удивительный контраст с пронизательностью Настасьи Филипповны и князя, которые смотрят в сердца и души тех, с кем встречаются, угадывают самую суть по лицам, а, увидев впервые друг друга, сразу узнают²⁹.

это? Вы женитесь на любимой женщине, чтобы составить ее счастье, а Аглая Ивановна это видит и знает, так как же всё равно? — **Счастье? О нет! Я так только просто женюсь; она хочет; да и что в том, что я женюсь:** я... Ну, да это всё равно!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 483].

²⁸ Столкновение с тем, что придуманные «любови» не могут спасти от реальных долгов, которые вдруг стало невозможно больше игнорировать (Лере потребовал оплатить все счета), становится причиной самоубийства Эммы.

²⁹ Примечательно описание того, как по-разному князь видит двух героинь, когда они неожиданно сталкиваются все вместе в воксале: «Иногда вдруг он начинал приглядываться к Аглае и по пяти минут не отрывался взглядом от ее лица; но взгляд его был слишком странен: казалось, он глядел на нее как на предмет, находящийся от него за две версты, или как бы на портрет ее, а не на нее самоё»;

У человека, стремящегося не замечать ряд не устраивающих его фактов, вынужденное столкновение с ними вызывает чувство острой неприязни и толкает на самые необдуманные поступки (вплоть до самоубийства). Примечательно, что Аглая с наибольшей категоричностью отказывается принимать и понимать письма Настасьи Филипповны и колебания князя на встрече «соперниц», то есть то, в чем она вынуждена прямо столкнуться с идеей союза между людьми, осуществляемого на принципиально иных основаниях, нежели желаемый ею.

Для разъяснения этого утверждения приведем цитату из работы Т.А. Касаткиной о высшей и низшей природе человека в романе «Идиот»: «В записи “Маша лежит на столе...” писатель определяет сверхприродную, иную природу человека следующим образом: “Мы будем лица, не переставая сливаться со всем, *не посягая и не женясь*” [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174], — что значит: мы входим в целое, сохраняя свое лицо, сохраняя уникальный способ восприятия — то есть личностный центр, но не свои границы, которые только и позволяют “скрывать свои чувства”, и значит — лгать, только и позволяют что-либо *присваивать* (в том числе — свой собственный чувственный опыт) — и тем самым разрушать, потому что присвоение — это вырывание вещи или лица из единого мира и его сплошных связей, из общего кровотока вселенной. <...> конкретизируя этот тезис для романа “Идиот”, можно сказать, что в истинной природе все — я, и никто не “мой” в объективирующем смысле, в смысле исключительной принадлежности, побуждающей меня захватить его в свои изолирующие объятия, отгонять от него других. Каждый “мой” — в том смысле, что я готов все ему отдать и отдаю непрерывно (как позже скажет об этом в “Подростке” Макар Долгорукий), я готов принять его видение и восприятие, но не в том смысле, что я готов хоть как-то его присвоить (именно этой неготовности к присвоению, отказа от присвоения не понимают окружающие в отношении Мышкина не только к Настасье Филипповне, но и к Аглае). Достоевский пишет об

«Князь, однако же, слышал, как его называли идиотом, и вздрогнул, но не оттого, что его называли идиотом. “Идиота” он тотчас забыл. Но в толпе, недалеко от того места, где он сидел, откуда-то сбоку — он бы никак не указал, в каком именно месте и в какой точке, — мелькнуло одно лицо, бледное лицо, с курчавыми темными волосами, с знакомыми, очень знакомыми улыбкой и взглядом...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 287]

этом, подходя к своей окончательной формуле иной природы человека: “<...> женитьба и посягновение на женщину есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма — совершенное обособление пары от **всех** (мало остается для **всех**). Семейство, то есть закон природы, но все таки **ненормальное, эгоистическое в полном смысле** состояние от человека. Семейство — это величайшая святыня человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек достигает развития (то есть сменой поколений) цели. Но в то же время человек по закону же природы, во имя окончательного идеала своей цели должен непрерывно отрицать его (двойственность)” [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 173]. Итак, пара — это еще более радикальная отделенность, обособленность, чем единица, потому что в результате уединения пары человек способен ощутить свою “достроенность” и завершенность, чего почти никогда не удастся отъединенному **я**. Пара — это максимально устойчивая структура природной природы, которая наиболее успешно способна отстаивать свою отдельность. Аглая отчаянно желает встретиться с Настасьей Филипповной, чтобы сказать ей: “Зачем вы к нам мешаетесь?” Зачем вы пытаетесь вмешиваться в наши отношения? Уйдите, освободите пространство и дайте состояться земной здешней паре <...> Получается, что любовная история, рассказанная нам в романе “Идиот”, — это история о одолевшей земной природе, самой разрушающейся от своей победы, и о природе иноприродной, попытавшейся жить здесь так, как здесь жить почти невозможно» [Касаткина, 2023а, с. 370–371].

«Став женихом» Аглаи, князь начинает «слепнуть», ошибаться в людях — он жестоко обманывается в приглашенных представителях *света* на приеме у Епанчиных. Раньше его искренность и благодушие были честным прозрением в другого как в самого себя, а не попыткой его приукрасить³⁰, на приеме же ему вдруг стали видаться те качества, которых вовсе не было.

³⁰ «Может быть, денег хотели занять? — подсказал князь очень серьезно и просто, даже как бы несколько робко. Келлера так и дернуло; он быстро, с прежним удивлением, взглянул князю прямо в глаза и крепко стукнул кулаком об стол. — Ну, вот этим-то вы и сбиваете человека с последнего панталыку! Да помилуйте, князь: то уж такое простодушие, такая невинность, каких и в золотом веке не слыхано, и вдруг в то же время насквозь человека пронзаете, как стрела, такую глубочайшую психологией наблюдения» [Достоев-

Т.А. Касаткина не раз отмечала, что на протяжении всего романа мы наблюдаем на символическом уровне постепенное «обмирщение»/«нисхождение» князя, приехавшего в начале из-за *границы* «здешнего» мира. Если в первой части он является в своем странном плаще как посланник Бога³¹ и «мысль имеет поучать» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51], и думает, что «умнее всех проживет» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 53], то в начале второй части он уже одет по моде, а по собственным ощущениям «как бы с неба упал» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 115]; в конце же части — князю «ужасно вдруг захотелось оставить всё это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше, в глушь, уехать сейчас же и даже ни с кем не простившись. Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно **втянется в этот мир безвозвратно**, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 256].

Примечательна в связи с затронутой темой сцена на вечере у Настасьи Филипповны, которую можно рассматривать как первый шаг не только на пути «нисхождения» князя, но и какого-то принципиального слома героини. Напомним, что в ответ на фразу Настасьи Филипповны, что ее без денег не только Ганя, но Фердыщенко не возьмет, сам Фердыщенко заявляет, что он «может быть, не возьмет, <...> зато князь возьмет!», с чем Мышкин немедленно соглашается. После недолго объяснения о своей готовности стать верным защитником Наста-

ский, 1972–1990, т. 8, с. 258]; «...вы не подозреваете, что я просто пришел вас надуть и мимоходом от вас что-нибудь выпытать, а? — Что вы пришли выпытать, в этом и сомнения нет, — засмеялся наконец и князь, — и даже, может быть, вы решили меня немножко и обмануть. Но ведь что ж, я вас не боюсь; притом же мне теперь как-то всё равно, поверите ли? И... и... и так как я прежде всего убежден, что вы человек все-таки превосходный, то ведь мы, пожалуй, и в самом деле кончим тем, что дружески сойдемся» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 308].

³¹ «Ему хоть один этот день и, главное, сегодняшний вечер хотелось выиграть без неприятностей. И вдруг так кстати пришлось князь. “Точно Бог послал!” — подумал генерал про себя, входя к своей супруге» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 44]; «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» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 70].

сьи Филипповны, князь упоминает, что и жизнь их скорее всего обеспечить сможет, так как у него, возможно, есть наследство, законность которого тут же подтверждает Птицын. Это известие приводит гостей в восторг, однако с самой Настасьей Филипповной оно делает нечто странное: «Все утверждали потом, что **с этого-то мгновения Настасья Филипповна и помешалась**. Она продолжала сидеть и некоторое время оглядывала всех странным, удивленным каким-то взглядом, как бы не понимая и силясь сообразить. Потом она вдруг обратилась к князю и, грозно нахмурив брови, пристально его разглядывала; но это было на мгновение...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 140]. После чего она насмехается над гостями и отказывает князю. Л.А. Левина в статье «Некающаяся Магдалина...» утверждает, что слом произошел в результате самого предложения Мышкина [Левина, 1994, с. 105]. Однако в качестве свидетельства того, что радикальная перемена в отношении Настасьи Филипповны к этому браку происходит именно после появления наследства, может служить ее фраза: «Князь! тебе теперь надо Аглаю Епанчину, а не Настасью Филипповну» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 143]. Внутреннее одобрение и согласие генерала, отца Аглаи [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 148], с предложением героини показывает, что это вовсе не ее очередная «фантазия». Как будто бы факт того, что этот брак может нести реальную материальную выгоду делает его невозможным для Настасьи Филипповны, более того — сводит ее с ума и открывает череду мучительных метаний главных героев. Для появления же Аглаи в качестве потенциальной невесты наличие этих материальных выгод становится необходимым условием. Можно рассмотреть и символическое значение завещания как того, через что князь получает подтверждение своей связи с *этим* миром, в котором он будет вязнуть все больше и больше.

Данные примеры и размышления призваны показать, как ненавязчиво за образом Аглаи встает идея присваивающей, объективирующей, знающей выгоду «любви». В приведенных выше рассуждениях Касаткиной показано, как стремление захватить кого-то в свое личное «пользование», как бы вырезать его из общей ткани мироздания (Аглая князя) есть то же «расчленение» действительности (фрагментарное ее восприятие) согласно своим сиюминутным нуждам (Эмма) и тот же отказ человечества от признания реальности иного плана бытия, как единственно возможного ориентира/основания для выбора жизненного пути.

Ждала ли князя судьба Шарля Бовари, в котором Эмма не смогла разглядеть имеющихся достоинств, а тех, о которых ей мечталось, в нем не нашлось, женись он на Аглае, мы не знаем. Однако мы можем заметить, что после знакомства с этой книгой Настасья Филипповна, которая весь роман пыталась свести князя с Аглаей, на встрече соперниц буквально вырывает его у молодой Епанчиной. Однако занять место Аглаи Настасья Филипповна не смогла, ее путь оказался принципиально иным. И здесь есть смысл сказать несколько слов об эпизодах смертей героинь Флобера и Достоевского.

В исследовательской литературе при работе с этими эпизодами наблюдается одно примечательное искажение. Так, в большинстве работ утверждается, что обе мертвые героини — невесты. Действительно, Шарль после смерти своей жены пишет очень странную записку, в которой просит одеть ее в подвенечное платье [Flaubert, 1974, p. 452]. Таким образом мертвая Эмма оказывается облачена в белое платье невесты. Однако Настасья Филипповна свой брачный наряд снимает, и он оказывается раскидан по комнате, что почему-то игнорируются исследователями. Так, Н.В. Чернова пишет: «В описаниях мертвых героинь вряд ли могут быть случайными настойчивые детальны́е внешние переключки: обе — спящие “невесты”, богатое белое шелковое платье, кружева, цветы, ленты у Настасьи Филипповны, у Эммы — атласное белое подвенечное платье, вуаль, венки…» [Чернова, 2010, с. 199]. Эту же ошибку допускает и Хаддад-Уотлинг.

Если роман Настасьей Филипповной был дочитан почти до самого конца, то она могла знать и его трагическую развязку. Тогда мы можем предположить, что снятое героиней платье представляет собой некий символический ответный жест / обратное действие одеванию на Эмму свадебного наряда. И здесь встает вопрос: каким образом мы можем трактовать решение Шарля одеть Эмму в подвенечное платье? Наиболее логичным кажется предположить, что он наряжает свою жену для ее *нового* вечного Жениха, для Того, Кому она перед смертью подарила «поцелуй самой большой любви, которую она когда-либо испытывала» [Flaubert, 1974, p. 447] и с Кем она наконец сможет обрести покой. Однако можно предположить и иную интерпретацию. С момента, когда Эмма приняла яд, она описывается как человек, выполнивший свой долг и успокоенный этим. Она ждет прекращения измучивших ее страстей. Шарль же всеми средствами стремится не дать ей уйти из жизни. Даже прочитав записку с ее волей, он продолжает попытки

спасти ее. После кончины Эммы он отказывается ее хоронить. Шарля с трудом уговаривают, что похороны необходимы, после чего он и пишет эту записку. Складывается впечатление, что месть Бовари стремится навсегда оставить ее *своей* невестой, запереть в этом мире брака в той точке, когда они как будто были счастливы. Как настоящий символ образ мертвой невесты способен совместить в себе обе полярные интерпретации: для Эммы — это путь к истинному Жениху, для Шарля — присвоение той, кто, как оказалось, никогда не была его.

Отметим еще одну значимую деталь для понимания сути принятого Эммой решения, а именно игру слов, используемую Флобером, для обозначения места хранения мышьяка в аптеке Омэ. Там висит табличка с надписью «Sapharnäüm», что означает «бардак», «склад», но это же и название библейского города³². И опять перед нами открывается веер возможных интерпретаций. Это город, в котором Христос исцелял больных и бесноватых и это город, про который было сказано:

³² На данном примере хорошо видна важность чтения текстов на том языке, на котором читал их Достоевский — в современных переводах «Мадам Бовари» на табличке написано слов «склад», в то время как во французском тексте слово «Sapharnäüm» выделено курсивом, что подчеркивает его неслучайность. Интересно, что Гальцова предполагала, что в «Идиоте» речь может идти не о французском оригинале, а о первом его переводе 1858 года, изданном в серии «Библиотека для чтения» № 8, так как в тексте упоминается что книга была из библиотеки для чтения: «Правда, выражение “библиотека для чтения”, — отмечает исследовательница, — у Достоевского не закавычено и написано со строчной буквы, при этом упоминается еще и библиотека — то есть “библиотека для чтения” — это не обозначение места, где Настасья Филипповна взяла эту книгу. Но что представляется здесь странным, так это французское название книги: издание 1858 года было популярным изданием, на нем не обозначалось название на французском языке» [Гальцова, 2014]. Однако, даже если мы допускаем, что в «Идиоте» речь идет о переводе романа, то первые его переводчики оказались очень проницательны и внимательны к авторским идеям и стремились их максимально сохранить для читателя. Так, слово «Sapharnäüm» ими специально не переводится, что дополнительно свидетельствует о необходимости обратить на него внимание (см.: [Флобер, 1858, с. 195]). Также ими были узнаны и сохранены и другие важные авторские отсылки к библейским образам, которые оказались утрачены в более поздних переводах, что безусловно отразилось на восприятии творчества Флобера русскими читателями.

«И ты, Капернаум, до неба вознесшийся, до ада низвергнешься» (Мф. 11: 23). Как и склад, где хранятся вещества, которые могут быть ядом или лекарством, Капернаум может быть местом как исцеления, так и окончательного падения Эммы.

Настасья Филипповна своим жестом, если мы предполагаем наличие связи с образом мертвой Эммы, показывает, что в этом мире она больше не невеста, которую торгуют, она наконец свободна.

Однако нам кажется, бессмысленным, а возможно даже более продуктивным обратиться и к сцене появления мертвой Маргариты Готье в романе «Дама с камелиями», так как если говорить о внешнем сходстве описываемых в этих сценах героинях, то там оно прослеживается, на наш взгляд, с гораздо большей очевидностью. Начнем с того, что вся первая четверть «Дамы с камелиями» посвящена описанию не просто смерти героини, но планомерному погружению читателя от внешнего отстраненного осознания исчезновения человека из пространства живых через размышления о значении тех или иных обстоятельств смерти до погружения в самую глубину материального тления — в могилу героини. Так, рассказчик сначала просто приходит по объявлению о распродаже имущества в дом умершей от чахотки Маргариты Готье и осматривает некогда подаренные ее любовниками вещи. На самом аукционе он приобретает книгу «Манон Леско». Начав перечитывать этот роман, рассказчик в первую очередь задумывается о разнице смертей Манон и Маргариты. Примечательно, что он полагает, что смерть героини Прево, которая застала ее в пустыне, но в объятиях любящего мужчины, несоизмеримо выше, нежели одинокая смерть Готье в «пустыне» ее сердца пусть и посреди роскоши. Только узнав историю Маргариты, рассказчик, признает, что ее одиночество было оправдано ее жертвой. После же знакомства с Арманом Дювалем, пришедшем к рассказчику выкупить книгу, он решает сопроводить нового товарища на эксгумацию тела куртизанки, которую подробно описывает читателям. Это то, с чего начинается и что занимает значительную часть романа — читатель в полной мере ощущает, что героиня мертва и что бы ни происходило дальше, этого факта не изменить.

Путь Мышкина в конце романа в поисках сбегавшей невесты действительно внешне напоминает путь рассказчика Дамы с камелиями — князь заходит в квартиру Настасьи Филипповны в Измайловском полку, осматривает ее вещи и забирает оставленную книгу «Маддам Бовари», известную своей трагической развязкой. Однако князь

идет совершенно по иной траектории, не в глубь смерти, ведь ищет он живую Настасью Филипповну, хоть затем все же оказывается у того, что можно назвать ее телом.

Примечательно, что описание тела мертвой Настасьи Филипповны сопоставлялось исследователями с очень разными образами мировой литературы, от «Мадам Бовари», о чем уже было сказано выше, до «Неведомого шедевра» Бальзака, где на картине после долгой работы художника угадывается только кончик ноги модели [Достоевский, 2013–, т. 9, с. 829]. А.Е. Кунильский один из немногих, если не единственный, кто сопоставляет этот образ с образом мертвой Маргариты Готье, что видится наиболее адекватным и просто близким к тексту. Однако трактует образ мертвой героини Достоевского как уподобление мертвой героине Дюма, не замечая их коренного различия [Кунильский, 2006, с. 275].

Сравним описания мертвой Маргариты Готье и Настасьи Филипповны:

«Белый саван покрывал **труп**, обрисовывая его силуэт. Саван был практически полностью съеден с одного из концов, из-за чего оказалась видна нога **умершей** [в издании 1848 года были ноги — *Т.М.-И.*]. Мне едва не стало плохо. И сейчас, когда я пишу эти строки, воспоминания вновь погружают меня в неизбежную реальность той сцены. “Поторопимся”, — сказал комиссар. Тогда один из двух мужчин протянул руку и начал разрывать саван и взяв его за край, резко открыл лицо Маргариты. Увидеть это было чудовищно, рассказывать об этом ужасно. Глаза превратились в две дыры, губы исчезли, а белые зубы были сжаты. Черные сухие волосы прилипли к вискам и немного скрывали зеленые впадины щек. И тем не менее я узнал в этом лице другое — белое с румянцем, радостное, которое я так часто видел» [Dumas, 1858, р. 93]. Перед нами покрытый белым покрывалом труп, от которого сначала видна только нога. Присутствующие не останавливаются на этом зрелище и разрывают саван, чтобы увидеть гниющее лицо, которое не дает возможности ошибиться в судьбе Маргариты Готье. Арман страшным зрелищем разлагающегося трупа надеялся заменить безнадежность своих воспоминаний.

Описывая очевидно сходный силуэт, покрытый белым покрывалом, с виднеющейся ногой, Достоевский не употребляет ни одного слова, свидетельствующего о том, что перед нами труп, более того нет ни одного слова, свидетельствующего, что перед нами та самая Наста-

ся Филипповна. Чтобы различить очертания тела, князю приходится долго всматриваться и привыкать к мраку. Кроме того, Рогожин и Мышкин останавливаются ровно тогда, когда, казалось бы, можно было бы «разорвать саван» и посмотреть в лицо: «...он уже пригляделся, так что мог различать всю постель; на ней **кто-то спал**, совершенно неподвижным сном; не слышно было ни малейшего шелеста, ни малейшего дыхания. **Спавший** был закрыт с головой белою простыней, но члены как-то неясно обозначались; видно только было, по возвышению, что **лежит протянувшись человек**. <...> выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги; он казался как бы выточенным из мрамора и ужасно был неподвижен. Князь глядел и чувствовал, что, чем больше он глядит, тем еще мертвее и тише становится в комнате. Вдруг зажужжала проснувшаяся муха, пронеслась над кроватью и затихла у изголовья. Князь вздрогнул. — Выйдем, — тронул его за руку Рогожин» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 503].

Достоевский через то же, но абсолютно иное описание ушедшего человека подсвечивает ужас предлагаемого Дюма пути. Сознательно или нет французский автор сам показал исход, ожидающий тех, кто пошел по пути предлагаемого им «спасения». Погибает и Манон Леско, реабилитированная любовью мужчины, и Маргарита, пошедшая на добровольное страдание ради любимого. Там, где Дюма открывает могилу, Достоевский открывает путь настоящего восстановления утраченной целостности, излечения и очищения³³, показывает, что смерть — это не ужасающий приговор и остановка, но точка коренной перемены и начало новой жизни, про которую мы «еще всего не знаем теперь» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 505]. В финальной сцене нет соперников, нет женихов, стремящихся завладеть избранницей, нет оплакивающих ее, двое сходятся и соединяются в одной цели, чтобы дух той, что томила так долго в скудных пределах естества наконец *пошел*.

33 См. раздел Т.А. Касаткиной «Апокалипсисом стал отчитывать»: Образ Настасьи Филипповны Барашковой в свете «Откровения Иоанна Богослова».

Литература

Альтман, 1875 — *Альтман М.С.* «Идиот» Достоевского и «Дама с камелиями» Дюма // Достоевский. По вехам имен. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1975. С. 58–67.

Ауэрбах, 2021 — *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 408 с.

Виноградов, 2018 — *Виноградов И.А.* Монолог Гоголя в многоголосье «Женитьбы» // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16, №1. С.66–98.

Гальцова, 2014 — *Гальцова Е.Д.* О переводе «французского характера в русские буквы»: флюберовские мотивы в творчестве Ф.М. Достоевского // Романский коллегийум. 2014. Вып. 6. С. 98–109. URL: https://vuzdoc.org/206632/-/perevode_frantsuzskogo_haraktera_russkie_bukvy_floberovskie_motivy_tvorchestve_dostoevskogo?ysclid=ls2uqj9mts868344619 (дата обращения: 15.01.2024).

Гете, 1980 — *Гете И.В.* Простое подражание природе, манера, стиль // *Гете И.В.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 10. С. 26–31.

Гоголь, 1833 — *Гоголь Н.В.* Женитьба. 1833. URL: <https://ilibrary.ru/text/1234/p.1/index.html?ysclid=m1gokejby759111880> (дата обращения: 15.01.2024).

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

Достоевский, 2013– — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: в 35 т. СПб.: Наука, 2013– (издание продолжается).

Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

Касаткина, 2023a — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.

Касаткина, 2023b — *Касаткина Т.А.* «Откровение Иоанна Богослова» в романе Достоевского «Идиот»: Жена-город // Новый мир. 2023. № 9. С. 179–190.

Касаткина, 2023c — *Касаткина Т.А.* Кир Персидский и «Физиология» Льюиса в «Преступлении и наказании» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-93-128>

Корбелла, 2023 — *Корбелла К.* Концепт «книга» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 30–54. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-30-54>

Кибальник, 2016 — *Кибальник С.А.* «Дама с камелиями» Александра Дюма-сына и творчество Достоевского (от круга чтения к стратегиям письма) // Культура и текст. 2016. № 3 (26). С. 44–59.

Кунильский, 2006 — *Кунильский А.Е.* «Лик земной и вечная истина»: о восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф.М. Достоевского. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. 302 с.

Левина, 1994 — *Левина Л.А.* Некающаяся Магдалина, или Почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // *Достоевский и мировая культура. Альманах.* 1994. № 2. С. 97–118.

Манн, 1994 — *Манн Ю.В.* Автор и повествование // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / ИМЛИ РАН.* М.: На-следие, 1994. С. 431–480.

Меерсон, 2007 — *Меерсон О.А.* Скелетом наружу: система интертекстов как структура произведения вне его (Мотив трагедии «падшей» женщины в Идиоте) // *Достоевский и мировая культура. Альманах.* 2007. № 23. С. 85–106.

Нечаева, 1979 — *Нечаева В.С.* Ранний Достоевский. 1821–1849. М.: Наука, 1979. 288 с.

Подосокорский, 2023 — *Подосокорский Н.Н.* Книга Ж.Б.А. Шарраса о Ватерлооской кампании в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Литературный факт.* 2023. № 4 (30). С. 128–147. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-128-147>

Степанян, 2018 — *Степанян К.А.* Достоевский — переводчик Бальзака. Начало формирования «реализма в высшем смысле» // *Вопросы литературы.* 2018 № 3. С. 317–345. <https://doi.org/10.31425/0042-8795-2018-3-317-345>

Сычева, 2022 — *Сычева В.* Достоевский и Флобер: образ страдающей женщины (по романам «Идиот» и «Мадам Бовари») // *Актуальная классика. Материалы Шестых студенческих научных чтений.* М.: Литера, 2022. С. 107–114.

Тихомиров, 2016 — *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Серебряный век, 2016. 560 с.

Трумал, 1975 — *Трумал А.Ю.* Флобер и Достоевский в сопоставлении зарубежной критики // *Учен. зап. Тартус. ун-та.* 1975. Вып. 357. С. 58–65.

Флобер, 1984 — *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде: в 2 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 1. 519 с.

Чернова, 2010 — *Чернова Н.В.* последняя книга Настасьи Филипповны: случайность или знак? («Героиня с книгой» как сквозной мотив в творчестве Достоевского) // *Достоевский: Материалы и исследования.* 2010. № 19. С. 192–202.

Шкарлат, 1998 — *Шкарлат С.Н.* О переводе Ф.М. Достоевским романа «Евгения Гранде» О. Де Бальзака // *Проблемы исторической поэтики.* 1998. № 5. С. 303–310.

Amditis, 2006 — *Amditis E.K.* Women, Conformity, Society, and Power in Dostoevsky's «The Idiot» and Flaubert's «Madame Bovary»: PhD dissertation. University of Kansas, 2006. URL: <https://www.globethesis.com/?t=1455390005980152> (дата обращения: 15.01.2024).

Descharmes, 1909 — *Descharmes R.* Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857. Paris: Librairie des Amateurs, 1909. 616 p.

Dumas, 1848 — *Dumas fils A.* La dame aux camélias. Paris: Alexandre Cadot, 1848. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851253k/f353.item.r> (дата обращения: 02.11.2023).

Dumas, 1852 — *Dumas fils A.* La dame aux camélias. Paris: Michel Lévy, 1852. 369 p. URL: <https://archive.org/details/bnf-bpt6k6572546p/page/n407/mode/2up> (дата обращения: 02.11.2023).

Dumas, 1858 — *Dumas fils A.* La dame aux camélias. Paris: G. Havard, 1858. 396 p. URL: <https://archive.org/details/ladameauxcamlias00duma/page/n13/mode/2up> (дата обращения: 02.11.2023).

Flaubert, 1974 — *Flaubert G.* Madame Bovary. М.: Прогресс, 1974. 504 с.

Flaubert, 1974–1976 — *Flaubert G.* Correspondance. Oeuvres complètes de Gustave Flaubert: 5 vol. Paris: Club de l'honnête homme. 1974–1976.

Haddad-Wotling, 2004 — *Haddad-Wotling K.* «Une riche robe de soie blanche»: «Madame Bovary» dans «L'Idiot» de Dostoïevski // Revue de littérature comparée. 2004/3. № 311. Pp. 301–310. URL: <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-3-page-301.htm?ref=doi> (дата обращения: 15.01.2024).

СВЯЩЕННЫЕ КНИГИ

Татьяна Касаткина

**«Апокалипсисом стал отчитывать»:
Образ Настасьи Филипповны Барашковой
в свете «Откровения Иоанна Богослова»**

В этом разделе исследуется присутствие «Откровения Иоанна Богослова» в тексте и сюжете романа в связи с образом Настасьи Филипповны и во взаимодействии с другими опорными текстами, светскими и священными, в романе присутствующими. Обозначена смена базового /стержневого священного текста при переходе от «Преступления и наказания» к «Идиоту»: Евангелие от Иоанна сменяется Апокалипсисом. Описано отличие пути героя, вступающего в интенсивное взаимодействие со священным текстом и подвергающегося его воздействию, от пути героя, воспринимающего этот текст эстетически или познавательнo отстраненно. Прослежено влияние апокалиптического сращения «жена-город» на способ изображения героини в романе «Идиот». Показано присутствие в тексте романа книги, проясняющей образы романа через сближение, и книги, проясняющей образы романа через отталкивание (на примере «Дамы с камелиями»). Показано, как Достоевский ведет читателя к восприятию глубины и глубинной цели героя, переплетая в его образе отсылки к разным образам и разным Личностям священных текстов. Высказывается обоснованное предположение, что Достоевский в период написания романа видит Апокалипсис как путь не столько мира, сколько человека, в своем движении по жизни способного пройти и прожить все ключевые апокалиптические образы — или выбравшего остановится (и потому обреченного застрять) в одном из них.

В статье «Поэтика барокко: завершение риторической эпохи» Александр Викторович Михайлов, описывая тип знания — и идеальный тип книги — в эпоху барокко, говорит о свойственном барокко типу знания, предполагающем наличие в мире *тайны*: не секрета, который может быть раскрыт и будет раскрыт, а тайны как существенного свойства мира. Такой тип знания, соответственно, неустранимо включает тайну в саму структуру знания, сообщая о

ее наличии¹. И дальше Михайлов говорит, что книги, которые мы назвали бы художественными, в такую эпоху отличаются от любых других книг тем, что «*не просто запечатляют* известный способ истолкования знания, но и *воспроизводят его своим бытием*» [Михайлов, 1997, с. 118], в результате чего возникает книга, в которую эта тайна входит *без упоминания о ней*, без сообщения читателю о том, что она тут есть (во всяком случае — без прямого упоминания и явного сообщения). Это тайна, пишет Михайлов, «которая просто будет наличествовать в книге как некая *неявность*, о какой читатель, берущий в руки книгу, может даже и не подозревать» [Михайлов, 1997, с. 119].

Мне всегда казалось, что этими словами предельно точно описывается способ существования произведений Достоевского, наиболее очевидно проявившийся в советскую эпоху, но всегда имеющий место, как только его книгу берет в руки человек, для которого тайна не входит *неустранимо* в структуру знания. В книгах Достоевского всегда есть что-то неявленное, о котором не сказано — хотя на него активно указано всеми доступными писателю способами — но если читатель не подозревает об этой неустранимой из мира тайне, все указания остаются втуне, и произведения Достоевского начинают восприни-

¹ Конечно же, такой тип знания свойственен далеко не только барокко. По этому принципу построена, например, 10 глава Апокалипсиса: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные, в руке у него была книжка раскрытая. И поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю, и воскликнул громким голосом, как рыкает лев; и когда он воскликнул, тогда семь громов проговорили голосами своими. И когда семь громов проговорили голосами своими, я хотел было писать; но услышал голос с неба, говорящий мне: *скрой, что говорили семь громов, и не пиши сего*. И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет; но в те дни, когда возгласит седьмой Ангел, когда он вострубит, совершится тайна Божия, как Он благовествовал рабам Своим пророкам» (Отк. 10: 1–7).

В цитатах здесь и далее: выделено полужирным — подчеркнуто цитируемым автором; выделено курсивом или полужирным курсивом — подчеркнуто мной — Т.К.

маться как плохо структурированные перегруженные тексты «плохого стилиста». Как, кстати, воспринимаются многими и тексты эпохи барокко — но о них хотя бы рассказали обращающимся к ним читателям, что они насквозь «символичны, аллегоричны и эмблематичны» (вернее было бы сказать — построены на *значимой* детали) — а про Достоевского все еще продолжают в большинстве случаев рассказывать нечто противоположное, упорно пытаясь читать его из позиции психологического реализма², из которого он — без учета пронизывающей его текст символичности, аллегоричности и эмблематичности — неизбежно выглядит странновато. Заметим, что без символичности, аллегоричности и эмблематичности и вообще совершенно невозможно написать роман духа (который и создает Достоевский), поскольку дух возможно *описать* для нас только посредством аналогий с материальным миром.

Сказанное в максимальной степени относится к роману «Идиот». А внутри романа присутствие *неявленного* в максимальной степени относится к Настасье Филипповне, чьи характеристики с самого начала скрыты за повторяющимися «неопределенными» определениями «такая — не такая», а описания внешности — за тоже повторяющимися в разных вариантах «заслоняющими» эпитетами: «невыносимая», «ослепляющая», «остолбняющая», наводящая «онемение» и т.д. («Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 68] и подобное (см. далее в статье); «Князь воротился и глядел на нее как истукан; когда она засмеялась — усмехнулся и он, но языком всё еще не мог пошевелить. В первое мгновение, когда он отворил ей дверь, он был бледен, теперь вдруг краска залила его лицо» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 86]; «Тут был и еще наблюдатель, который тоже еще не избавился от своего чуть не онемения при виде Настасьи Филипповны» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 88]; «И позвольте вас спросить, почему вы давеча

² Не будем говорить о плохих работах — скажем о хороших. Например, Александр Ткаченко пишет для «Фомы» хорошую статью [Ткаченко, 2011], на весь размах, который только можно увидеть при психологическом прочтении без учета глубочайшего символизма, пронизывающего текст — но насколько же это меньше и мельче — и безнадежнее, чем роман Достоевского.

остолбенели на месте? Что во мне такого остолбняющего?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 89]).

Неявленное, как видно и из приведенной в примечании главы Апокалипсиса, указывает на то, что решение можно найти, а понимание обрести лишь на другой глубине бытия, что тайна Божия может совершиться только за пределами времени — а за пределы времени, на другой уровень бытия в художественном тексте выводят детали, не значимые в сюжете (который и есть разворачиваемое в тексте время), детали, в непосредственном действии не участвующие, присутствующие в рассказе о происходящей истории «непонятно зачем» и потому уводящие наше внимание с непосредственного действия на то, что в действии не дано и в рассказе прямо не описано. Одной из чрезвычайно значимых и в высшей степени способных разворачивать дополнительную историю или вскрывать глубинный смысл происходящего деталей является книга, в том или ином виде присутствующая в книге.

Особую роль в произведениях Достоевского вообще и в романе «Идиот» в частности играют названные и — что существенно — предьявленные в определенных ситуациях священные книги. В предшествующем «Идиоту» романе — «Преступлении и наказании» — в центре романа находится Евангелие, в том числе — и как материальный предмет, с которым совершаются определенные манипуляции и у которого есть владелец (безусловно важно, что в эпилоге в руках Раскольникова оказывается Евангелие, принадлежавшее убитой им Лизавете). Евангелие присутствует там и как текст, встроенный в текст романа, прочитанный героиней и услышанный двумя героями, находящимися в разных внутренних и внешних положениях по отношению к читаемому. Если Раскольников слушает Евангелие, которое сам попросил прочесть, то Свидри-

³ Несколько забегая вперед (и подготавливая дальнейшее), скажем о двунаправленности этого странного слова: наиболее памятным читателю, скорее всего, окажется образ «остолбняющего» Содома, города греха, бежав из которого, нельзя оборачиваться назад, чтобы не превратиться в соляной столб, подобно Лотовой жене. Но образ, который открывается в Апокалипсисе, совсем другой: «Побеждающего сделаю **столпом** в храме Бога Моего, и он уже не выйдет вон; и напишу на нем имя Бога Моего и имя града Бога Моего, нового Иерусалима, нисходящего с неба от Бога Моего, и имя Мое новое» (Отк. 3: 12).

гайлов воспринимает чтение Евангелия лишь как один из эпизодов признания Раскольникова⁴.

То есть — для Раскольникова текст Евангелия актуализирован и резонансен — и за счет его собственной истории, и за счет прямого взаимодействия с Соней, раскрывающей для него дополнительное измерение бытия, новый уровень его связности: «Всё у Сони становилось для него как-то *страннее* и *чуждее*, с каждой минутой» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 249].

Для Свидригайлова же текст, напротив, оказывается дополнительно «упакован» внутрь истории Раскольникова (то есть оказывается дважды «чужой» историей) — и потому не входит с ним в резонанс, бездействен для него. Очевидно, что это еще одна точка, обеспечивающая расхождение путей первого и второго главных героев романа⁵ и различие их финалов. И, что важно, теоретически объясняющая разное воздействие литературы на людей, ее пребывание в рабочем, «подключенном» — или нерабочем, изолированном состоянии для читателей или слушателей, воспринимающих ее из одних и тех же уст в одно и то же время.

⁴ На Свидригайлова как на прототип невовлеченного читателя обратил внимание И.А. Есаулов. См: [Есаулов, 1998, с. 361–362].

⁵ См. мою аудио-лекцию, в которой я описываю категорию второго главного героя, а также цель и смысл ее появления у Лермонтова и Достоевского: [Касаткина, 2010]. Если сформулировать основное предельно кратко и обобщенно, можно сказать, что второй главный герой появляется для того, чтобы активировать нашу способность различения, чтобы мы не перепутали тот тип личности, с которым в нашем сознании уже связаны определенные черты или идеи, с тем, который предлагает нам автор. Очень обобщая, можно сказать, что в случае Лермонтова: чтобы мы не перепутали ироника Печорина с романтиком, в случае Достоевского: чтобы мы не перепутали трагического героя Раскольникова с циником или ироником (о типологии героев на основании их эмоционально-ценностных ориентаций см.: [Касаткина, 1996]). Отсюда видно, что столь распространившаяся ныне уже в школьном преподавании идея бесконечных «двойников» главного героя гасит активированные автором различия и совсем не помогает пониманию произведений как Достоевского, так и Лермонтова. Двойник (как, впрочем, только с другим функционалом, и второй главный герой) — это очень сильный — и при этом довольно редкий — авторский прием, и не стоило бы лишать его силы и уникальности автоматическим распространением на что угодно.

Текст, читаемый Соней, *проникает* в Раскольникова — и это нужно понять буквально: Раскольников видит физическое, энергетическое воздействие, оказываемое чтением на Соню — и раскрывается под воздействием увиденного. «Раскольников обернулся к ней и с волнением смотрел на нее: да, так и есть! Она уже вся дрожала в действительной, настоящей лихорадке. Он ожидал этого. Она приближалась к слову о величайшем и неслыханном чуде, и чувство великого торжества охватило ее. Голос ее стал звонок, как металл; торжество и радость звучали в нем и крепили его. Строчки мешались перед ней, потому что в глазах темнело, но она знала наизусть, что читала. При последнем стихе: “не мог ли Сей, отверзший очи слепому...” — она, понизив голос, горячо и страстно передала сомнение, укор и хулу неверующих, слепых иудеев, которые сейчас, через минуту, как громом пораженные, падут, зарыдают и уверуют... “И он, он — тоже ослепленный и неверующий, — он тоже сейчас услышит, он тоже уверует, да, да! сейчас же, теперь же”, — мечталось ей, и она дрожала от радостного ожидания» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 251]. Заметим здесь также и дважды повторенное слово «дрожала», совсем в ином виде представляющее оппозицию Раскольникова («тварь дрожащая — право имею»). Дрожь возникает в этой сцене как симптом *высшего состояния человека*, вступающего в непосредственное взаимодействие с тем, что неизмеримо выше, больше и совершеннее, но, тем не менее, может быть в нем отражено и через него передано. Это, если угодно, дрожь электрического провода под самым высоким напряжением: дрожь поэта, которого коснулся Божественный глагол («душа поэта *встрепенется*»), дрожь ученого, постигшего Божественный закон. Дрожь верующей, соединившей «ослепленного неверующего» со сценой, произошедшей девятнадцать веков назад, как с происходящей здесь и сейчас.

Евангельский текст, однако, не может затронуть Свидригайлова, что дополнительно подчеркнуто художественной деталью: он слушает его, стоя *у двери*, «*всегда* запертой *наглухо*» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 241]. Это, конечно, создает в тексте дополнительную аллюзию на знаменитые строки Апокалипсиса: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Отк. 3: 20). Этой деталью автор указывает на то, что Спасителю не удастся Своим прямым словом достучаться до Свидригайлова, но Он до самой смерти героя будет искать иные пути⁶.

⁶ См. об этом: [Касаткина, 2015, с. 213–216].

Достоевский действительно подчеркивает, что *нерабочее* состояние литературы (как и человеческих историй, если нам удастся при созерцании их расположиться за *наглухо запертой* дверью, воспринимая историю не соединяющим сердцем, а разделяющим разумом, видя в ней не повод для со-чувствия, но материал для манипуляции) возникает при акцентировании ее *занимательности* и *удовольствия* при восприятии (которые оказываются маркерами отстраненности, «чисто эстетического», невовлеченного восприятия): «Разговор показался ему занимательным и знаменательным, и *очень, очень понравился*, — до того понравился, что он и стул перенес, чтобы на будущее время, хоть завтра например, не подвергаться опять неприятности простоять целый час на ногах, а устроиться покомфортнее, чтоб уж во всех отношениях получить полное удовольствие» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 253]⁷.

Этот отработанный в «Преступлении и наказании» ход оказывается важен для «Идиота», поскольку все его герои знают, обсуждают и цитируют «Апокалипсис» — но только Настасье Филипповне его не просто читают, ее им «отчитывают» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 167] — действие, которое, в сущности, осуществляет и Соня над Раскольниковым — только ее действие нам прямо показывают, а совершаемое над Настасьей Филипповной назовут в тексте этим чрезвычайно значимым словом⁸.

⁷ В силу сказанного неудивительно, что наиболее отвергают или не считают важным сущностное и существенное воздействие литературы на растущего человека те педагоги, которые настаивают на позиционировании литературы как вида удовольствия, развлечения и отдыха, желая сохранить ее в обиходе воспитуемых хотя бы в этом качестве.

⁸ Еще одному персонажу, упоминаемому только в одной сцене романа, Апокалипсис *толкуют*, и за этим следует его скорая смерть: «<...> и спросили наедине: “Правда ли, что ты профессор антихриста?” И не потаил: “Аз есмь, говорю”, и изложил, и представил, и страха не смягчил, но еще мысленно, развернув аллегорический свиток, усилил и цифры подвел. И усмехались, но на цифрах и на подобиях стали дрожать, и книгу просили закрыть, и уйти, и награждение мне к Святой назначили, а на Фоминой Богу душу отдали» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 168]. Эта смерть, казалось бы, совсем лишнего и не нужного для сюжета героя — важная пара (или смысловая рифма) к смерти мадам Дюбарри, вымаливающей у палача «еще минуточку», цепляющейся за время, за его кратчайший сег-

На всякий случай, поясню, что Лебедевым слово употребляется в смысле религиозной отчитки, когда чтением религиозных текстов человека исцеляют, извлекают из духовного повреждения, из духовного обморока, так же как «отливают» того, кто находится в обмороке физическом. *Отчитка* — в отличие от своего западного аналога (*экзорцизм*) значит, в соответствии с внутренней формой слова, не работу с демоном, которого связывают (ѣѣѣѣѣѣ — обязывать, связывать клятвой), а работу с человеком, с возвращением ему представления о том, кто он есть, возвращением его в сознание, во **владение** своим сознанием. (То есть в этих двух словах говорится об одном и том же — но акценты ставятся совсем разные.) Поскольку акцент в слове «отчитка» ставится на возвращении человеку знания о себе и владения собой — то истории для «отчитки» в двух романах Достоевского подбираются именно с этой целью — по крайней мере, это очевидно в случае Раскольникова и воскрешения Лазаря. Совершив убийство, он, как он сам говорит, убил себя (оставив тело во власть демону) — поэтому ему рассказывают о том, что не только умерший, но и уже растлевшийся может быть вновь воззван творческим Словом Господним и воскрешен к новому бытию; более того, поскольку самый приход Христа и есть это уже состоявшееся и непрекращающееся с тех пор воззвание к

мент, что приравнивается Лебедевым к максимальному умалению души человеческой. Оба эти безумных испуга перед смертью **противопоставлены** неотрывному смотрению в смерть Настасьи Филипповны, не дрожащей на апокалиптических цифрах и подобиях и в конце концов своей волей идущей навстречу своему палачу-воскресителю, хотя и ей случалось своей же волей отодвигать неизбежное («Скажите только, где теперь она? У него? — О нет! Ни-ни! Еще сама по себе. Я, говорит, **свободна**, и, знаете, князь, **сильно стоит на том**, я, говорит, **еще совершенно свободна!**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 167]). Я полагаю, что образ насильно и уничительно влекомой на гильотину мадам Дюбарри: «он ее за шею под нож нагибает и пинками подталкивает» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 164] противопоставляется здесь ситуации вольно и свободно выбирающей очищающую смерть Настасьи Филипповны, чтобы усилить в читателе ощущение ее сходства с Тем, Кто вольно пошел на смерть, очистившую все человечество.

О сцене воскрешения Настасьи Филипповны и вообще о романе «Идиот» как о романе воскрешения см. главу «Роман Ф.М. Достоевского “Идиот”: о высшей и низшей природе человека» в [Касаткина, 2023].

человечеству, то все зависит лишь от его личного отклика на это звание. От чего же и к чему «отчитывают» Настасью Филипповну, мы увидим к концу исследования.

Заметим, что если для Раскольникова доступ к Евангелию до самого конца романа открывается только Соней как единственным проводником (получив на последних страницах, наконец, Евангелие из ее рук, он его все еще не открыл — а лишь принял, поскольку соединившись с ней сметающей все границы любовью, не мог уже отделиться от нее мыслью⁹), то Настасья Филипповна быстро меняет свой статус отчитываемой и становится со-толкователем Апокалипсиса — за счет игры слов, предпринимаемой Достоевским: «Согласилась со мной, что мы при третьем коне, вороном, и при всаднике, имеющем меру в руке своей¹⁰, так как всё в нынешний век на мере и на договоре, и все люди

⁹ «Под подушкой его лежало Евангелие. Он взял его машинально. Эта книга принадлежала ей, была та самая, из которой она читала ему о воскресении Лазаря. В начале каторги он думал, что она замучит его религией, будет заговаривать о Евангелии и навязывать ему книги. Но, к величайшему его удивлению, она ни разу не заговаривала об этом, ни разу даже не предложила ему Евангелия. Он сам попросил его у ней незадолго до своей болезни, и она молча принесла ему книгу. До сих пор он ее и не раскрывал. Он не раскрыл ее и теперь, но одна мысль промелькнула в нем: «Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 422].

¹⁰ Подробное толкование настоящего времени как торгового и промышленного, основанного на мере и договоре дает Лебедев далее, на дне рождения князя Мышкина: «Собственно одни железные дороги не замутят источников жизни, а всё это в целом-с проклято, всё это настроение наших последних веков, в его общем целом, научном и практическом, может быть, и действительно проклято-с. <...> я вас всех вызываю теперь, всех атеистов: чем вы спасете мир и нормальную дорогу ему в чем отыскали, — вы, люди науки, промышленности, ассоциаций, платы заработной и прочего? Чем? Кредитом? Что такое кредит? К чему приведет вас кредит? <...> Необходимость пить и есть, то есть одно только чувство самосохранения... <...> Закон саморазрушения и закон самосохранения одинаково сильны в человечестве! Дьявол одинаково властвует человечеством до предела времен, еще нам неизвестного. Вы смеетесь? Вы не верите в дьявола? Неверие в дьявола есть французская мысль, есть легкая мысль. Вы знаете ли, кто есть дьявол? Знаете ли, как ему имя? И не зная даже имени его, вы смеетесь над формой его, по примеру

своего только права и ищут: “мера пшеницы за динарий и три меры ячменя за динарий”... да еще дух свободный, и сердце чистое, и тело здоровое, и все дары Божии при этом хотят сохранить. Но на едином праве не сохраняют, и за сим последует конь бледный и тот, коему имя Смерть, а за ним уже ад... Об этом, сходясь, и *толкуем*, и — сильно подействовало» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 167–168]. Слово употреблено здесь на поверхностном слое в своем первом значении «говорим, разговариваем», но на фоне неоднократного употребления его Лебедевым на ближайших страницах в значении «истолковываю, объясняю, интерпретирую» посредством этого описания возникает картина уединенных встреч *двух* серьезных толкователей Апокалипсиса, противопоставленная массовым сходкам «праздных светских болтунов».

Заметим, что Аглая (антипод или, вернее, «негатив» — во всех смыслах, включая значение *недопроявленности* — Настасьи Филипповны; словно отражение неба в земной природе) в Апокалипсисе «ничего не понимает» и просит Лебедева *«растолковать»* его ей: «— Послушайте, господин Лебедев, правду про вас говорят, что вы Апокалипсис толкуете? — спросила Аглая. — Истинная правда... пятнадцатый год. — Я о вас слышала. О вас и в газетах печатали, кажется? — Нет, это о другом толкователе, о другом-с, и тот помер, а я за него остался, — вне себя от радости проговорил Лебедев. — Сделайте одолжение, растолкуйте мне когда-нибудь на днях, по соседству. Я ничего не понимаю в Апокалипсисе» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 202]. На этом фоне слова «отчитывать» и тем более «толковать» еще более акцентируются — как и восприятие Евангелия Раскольниковым на фоне Свидригайлова. Заметим, однако, здесь, при сходстве, и разницу: интерес Аглаи не эстетический, как у Свидригайлова, а *когнитивный*, познавательный — но он при этом не менее отстраненно-захватнический, чем у него. Жела-

Вольтерову, над копытами, хвостом и рогами его, вами же изобретенными; ибо нечистый дух есть великий и грозный дух, а не с копытами и с рогами, вами ему изобретенными» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 310–311]. Настасья же Филипповна знает, что живет при третьем коне потому, что сама постоянно становится объектом торговли: «Спасибо, князь, со мной так никто не говорил до сих пор, — проговорила Настасья Филипповна, — меня всё торговали, а замуж никто еще не сватал из порядочных людей» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 142].

ние *познать* отгораживает человека от познаваемого не менее надежно, чем желание полюбоваться: и то, и другое в европейской культуре последних веков позволяет и даже предполагает максимальную личную невовлеченность. Настасья Филипповна и Раскольников, распавшие остро ощущаемой ими греховностью¹¹, напротив, проживают священные книги в собственной жизни.

Итак, в «Идиоте» Евангелие как бы уходит в фон (оно *почти* прямо упоминается при сопоставлении с романной реальностью дважды, причем, оба раза — с подчеркиванием, что здесь не то, что там: Настасья Филипповна скажет: «Христа пишут живописцы всё по евангельским сказаниям; я бы написала *иначе*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 379–380]; Евгений Павлович скажет: «<...> во храме прощена была женщина, такая же женщина, *но ведь не сказано же ей было*, что она хорошо делает, достойна всяких почестей и уважения?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 482]).

В «Идиоте» на первый план / в базовую подкладку выходит Апокалипсис — он становится осью, собирающей вокруг себя разнородные аллюзии, проясняющие глубинную суть главных героев.

Причем базовым текстом автором назначается не просто Апокалипсис, а Апокалипсис с совокупностью его толкований (и это — неопределенное множество) — поскольку впервые прямо упоминается Апокалипсис в руках и устах его *толкователя*, Лебедева.

Полагаю, что именно Апокалипсис как базовый священный текст порождает такое (даже для Достоевского уникальное) обилие присутствия исторических аллюзий и собственно Историй как книг и собраний книг в романе, поскольку он есть внутреннее откровение истинного бытия, прозреваемое *во внешних исторических событиях*,

¹¹ Тут при сходстве заметим и тем более вопиющую разницу: Раскольников распавшись совершенным им грехом, а Настасья Филипповна — совершенным *над* ней и переложенным на нее грехом. Однако и тут сразу потребуются уточнения: поскольку совершенный грех в норме не распаивает, а капсулирует человека (собственно, делает его «гробом повапленным»), то Достоевский показывает совершение греха Раскольниковым *над* собой («я себя убил, а не старушонку»): его человеческим расчетом над образом Божиим в нем — и, может быть, именно в силу этой, столь художественно убедительно представленной, богословской мысли «Преступление и наказание» — величайший роман христианской культуры.

или, как пишет епископ Серафим (Сигрист), «Литургия в Откровении [а он всячески подчеркивает внутреннюю литургичность Апокалипсиса, что ведь означает и принципиальную апокалиптичность литургии как таковой — Т.К.] показывает истинный смысл истории, противопоставленный ложному, который кажется господствующим в ее видимом развитии. Переход из одного периода мира (ложной истории) в другой период (внутренней истины) представлен чрезвычайно болезненным процессом» [Серафим (Сигрист), епископ]. Ну и нельзя не отметить, что в самом Апокалипсисе слова «книга» и «книжка» упоминаются 29 раз (а во всех остальных текстах Нового завета вместе взятых — 18 раз), и книги Апокалипсиса — это именно значимые, действенные *предметы* (ощутимые именно как предметы — их даже едят, и они оказываются сладки и горьки), определяющие собой и возможными манипуляциями с собой глубинный ход человеческой истории и метаистории.

Назван впервые, как уже было сказано, Апокалипсис в начале второй части романа — но выступает как формирующий текст «Идиота» он уже в первой части, и прежде всего — как формирующий образ Настасьи Филипповны, в связи с в высшей степени странной характеристикой которой он и появится во второй части. Напомню момент первого появления Апокалипсиса в романе: «— Скажите мне, как вы ее оставили? — *И-искательна... — Искательна? — Как бы всё ищет чего-то, как бы потеряла что-то.* О предстоящем же браке даже мысль омерзела и за обидное принимает. О нем же самом как об апельсиновой корке помышляет, не более, то есть и более, со страхом и ужасом, даже говорить запрещает, а видятся разве только что по необходимости... и он это слишком чувствует! А не миновать-с!.. Беспокойна, насмешлива, двуязычна, вскидчива... — Двуязычна и вскидчива? — Вскидчива; ибо в мале не вцепилась мне прошлый раз в волосы за один разговор. Апокалипсисом стал отчитывать. — Как так? — переспросил князь, думая, что ослышался. — Чтением Апокалипсиса. Дама с воображением беспокойным, хе-хе! И к тому же вывел наблюдение, что к темам серьезным, хотя бы и посторонним, слишком склонна. Любит, любит и даже за особое уважение к себе принимает. Да-с» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 167].

К первой части я в первую очередь и обращусь, попытавшись показать, как кажущиеся нелепыми фразы и другие странности текста Достоевского обретают смысл, если рассматриваются в перспективе еще не названного прямо «Откровения...».

Первая очевидная отсылка к Апокалипсису в первой части романа — это упоминание города «как Неаполь» (буквально — «новый город»), который виделся князю Мышкину за линией, на которой *небо встречается с землею*. О важности для романа и о характере этой отсылки я уже подробно писала¹².

Однако Новый Иерусалим Апокалипсиса — это не только город, но и женщина¹³: «И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего. <...> И пришел ко мне один из семи Ангелов, у которых было семь чаш, наполненных семью последними язвами, и сказал мне: пойдя, я покажу тебе *жену, невесту Агнца*. И вознес меня в духе на великую и высокую гору, и показал мне *великий город*, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога» (Отк. 21: 2–10).

И это не единственный город-женщина Апокалипсиса, ибо великая блудница, жена, сидящая на звере багряном — тоже «великий город» (Иерусалим в Апокалипсисе так называется один раз, а Вавилон — четырежды), «Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным» (Отк. 17: 5).

Причем мы их видим как бы в противоположной перспективе: город Новый Иерусалим нам является как город, а потом сообщается, что он — жена, невеста Агнца; в другом случае мы видим сначала жену на звере багряном, о которой потом сообщается, что она — город. При этом в Откровении эти два как бы противостоящих друг другу города занимают одно и то же пространство — и это свойство пространства уже было воспроизведено Достоевским в «Преступлении и наказании», где Раскольников и Свидригайлов в одно и то же время ходят один по сжигаемому солнцем, другой — по мрачному и влажному Петербургу; один идет в Иерусалим, а другой — в языческую Элию Капитолину («что-то вроде Адрианополя» — так называется гостиница,

¹² См. главу «Смерть, новая земля и новая природа в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» в [Касаткина, 2023].

¹³ Город-женщина (как и народ-женщина) — практически общее место библейских пророческих и эсхатологических текстов (см. об этом, например, главу «Женщина-город в библейской эсхатологии» в: [Франк-Каменецкий, 2004]). Но здесь нас интересует прежде всего и главным образом «Откровение Иоанна Богослова» — как книга, присутствующая в романе Достоевского и тем самым прямо предложенная им читателю в качестве прецедентного текста.

в которой останавливается Свидригайлов на свою последнюю ночь), которая расположена в том же пространстве, что и Иерусалим¹⁴, в которой над местом Гроба Господня выстроен храм Афродиты.

В Откровении это пространство явно показывается как единое в 11 главе, где великий город, «который духовно называется Содом и Египет, где и Господь наш распят» (Отк. 11: 8), одновременно «святый город», временно попираемый язычниками (Отк. 11: 2). То есть, можно сказать, что перед нами единый город (жена-город-город-жена = жена-город-жена), при котором жена выполняет операцию спецификации (блудница или невеста). Если же мы обратимся к ветхозаветным книгам пророков, то дополнительно уверимся в этом единстве, ибо и блудница, и невеста Бога у них — не только город, но и народ: дочь Израилева.

В пространстве романа мы видим «мечтающийся» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51] Мышкину город «вроде Неаполя», очевидно узнаваемый им в Настасье Филипповне («<...> потому, что *такую* вас именно и воображал... Я вас тоже будто видел где-то. — Где? Где? — Я ваши глаза точно где-то видел... да этого быть не может! Это я так... Я здесь никогда и не был. Может быть, во сне...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 90]¹⁵): ее, как и город, он видел за пределами ведомой

¹⁴ Вот эта история, как она была неоднократно рассказана в житиях святых: «По разрушении Иерусалима Титом, сыном Веспасиана, — рассказывается, например, в «Житии св. великомученика Прокопия» (день памяти 8/21 июля) — когда прошло довольно много лет, римский император Адриан, которому при рождении было дано имя Элий, пожелав снова воздвигнуть город на месте разрушенного Иерусалима, наименовал его своим именем — Элия и воспретил эту Элию называть Иерусалимом. Он был весьма враждебен христианству и покушался не только истребить с земли пресвятое имя Христово, но хотел, чтобы предано было совершенному забвению и то самое место, где пострадал Христос. Поэтому он и назвал Иерусалим Элией» [Жития святых, 2002, с. 409]. См. об этом подробнее в моей книге: [Касаткина, 2023], раздел «“Преступление и наказание”: “что-то вроде Адрианополя”» в главе «Что есть реалья? Проблемы реального комментария».

¹⁵ Мышкин увидит ее во сне в дальнейшем ходе романа — и в этом сне будет подчеркнута обнаруженная им, изначально им не признаваемая, двойственность ее образа: «Ему приснилось очень много снов, и всё тревожных, от которых он поминутно вздрагивал. Наконец пришла к нему женщина; он знал ее, знал до страдания; он

и доступной реальности; а Настасья Филипповна даже предварит это его признание: «Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 89], а после, в ответ уже на его предложение руки, скажет: «Разве я сама о тебе не мечтала?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 144].

Интересно, что это *неопределенное* «такая/не такая» будет в дальнейшем главным *определением* Настасьи Филипповны, и двойственность «блудница/девственная невеста» будет зависеть от того жениха, рядом с которым она оказывается, от его взгляда на нее, от его самоопределения: она блудница рядом с торгующим и покупающим ее *купцом*, девственная невеста, ужасающаяся мерзости блуда, рядом с *князем*.

Рогожин говорит Мышкину: «Мало она меня срамила... — Как срамила? Что ты? — Точно не знает! Да ведь вот с тобою же от меня бежала “из-под венца”, сам сейчас выговорил. — Ведь ты же сам не веришь, что... — Разве она с офицером, с Земтюжниковым, в Москве меня не срамила? Наверно знаю, что срамила, и уж после того, как венцу сама назначила срок. — Быть не может! — вскричал князь. — Верно знаю, — с убеждением подтвердил Рогожин. — Что, не такая, что ли? Это, брат, нечего и говорить, что не такая. Один это только вздор. С тобой она будет не такая, и сама, пожалуй, этакому делу ужаснется, а со мной вот именно такая. Ведь уж так. Как на последнюю самую шваль на меня смотрит. С Келлером, вот с этим офицером, что боксом дрался, так наверно знаю, для одного смеху надо мной сочинила... Да ты не знаешь еще, что она надо мной в Москве выделявала! А денег-то, денег сколько я перевел...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 174].

Заметим, что Келлер — значимая фамилия, означающая (нем.) «подвал», «погреб», «подполье» — и мы видим, как фамилиями тех, в связях с кем Рогожин подозревает Настасью Филипповну, тоже созда-

всегда мог назвать ее и указать, — но странно, — у ней было теперь как будто совсем не такое лицо, какое он всегда знал, и ему мучительно не хотелось признать ее за ту женщину. В этом лице было столько раскаяния и ужасу, что казалось — это была страшная преступница и только что сделала ужасное преступление. Слеза дрожала на ее бледной щеке; она поманила его рукой и приложила палец к губам, как бы предупреждая его идти за ней тише. Сердце его замерло; он ни за что, ни за что не хотел признать ее за преступницу; но он чувствовал, что тотчас же произойдет что-то ужасное, на всю его жизнь» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 352].

ется одновременно двунаправленность и размах образа: от Земтюжникова — Жемчужникова (а жемчуг входит и в словосочетание «жемчуг небес», и это не только звезды: как мы вспомним дальше, врата Небесного Иерусалима — жемчужины) — до подпола и подвала. Настасья Филипповна — та, что сочетается с верхом и низом мира, восходит на небеса и спускается в бездны.

Нечто подобное, но уже более внятно и отчетливо (хотя это все равно не будет понято большинством читателей — и обозначенные здесь противоречия будут истолкованы ими как свойства «разных типов» красоты¹⁶), о свойстве красоты скажет в последнем романе Достоевского Дмитрий Карамазов: «Красота это *страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут*. Я, брат, очень необразован, но я много об этом думал. Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека. Разгадывай как знаешь и вылезай сух из воды. Красота! Перенести я при том не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В Содоме ли красота? Верь, что в Содоме-то она и *сидит* для огромного большинства людей, — знал ты эту тайну или нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей. А впрочем, что у кого болит, тот о том и говорит» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 100]. Красота — это оселок (пробный камень), которым проверяется человеческое сердце, это место и момент встречи неба с землей (и именно поэтому она страшна и ужасна, как (мы увидим это далее) и новая природа человека в романе «Идиот»). Красота — это миг откровения неба земле, что очевидно в случае «идеала Мадонны», побеждающего в сердце человека, но не менее очевидно и в случае побеждающего там «идеала содомского»: напомним, что в Содом пришли *ангелы*, которых и собира-

¹⁶ См. об этом подробнее раздел «Мир спасет красота...» в: [Касаткина, 2015].

лись коллективно растлить и насиловать жители города. Красота одна (и это очень важная мысль для Достоевского) — различаются способы на нее смотреть и с ней взаимодействовать. И для Свидригайлова, и для Федора Павловича Карамазова именно лик Мадонны становится тем, что максимально возбуждает в них содомские чувства¹⁷. Красоту можно стремиться захватить себе в обладание (посадить в Содом), путем захвата, покупки «в личное пользование» того, кто явил ее в себе (это «купеческий» путь, путь человека, который видит красоту только вовне и никак не может обнаружить ее в себе); а можно раскрыться навстречу красоте, встречно явить в себе красоту, увидеть ее не как недостижимую вне внешнего присвоения вещь — но как образец, как зеркало, как зов, обращенный к твоим глубинам. И это путь княжеский (на всякий случай напомним, что не только Мышкин — князь, «а Настасья Филипповна есть Барашкова, так сказать даже знатная барыня, и тоже в своем роде княжна» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 11], и здесь же: «Это, говорит, не тебе чета, это, говорит, княгиня, а зовут ее Настасьей Филипповной, фамилией Барашкова» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 11]).

Далекая и неведомая Настасья Филипповна предстанет перед князем как самая близкая и знакомая, мгновенно узнаваемая реальность, при этом характерно, что когда Мышкин будет мечтать об Аглае — он будет видеть удаленный природный пейзаж: и он будет мечтать в присутствии Аглаи о том, чтобы оказаться за тысячу верст и чтобы она и «все это» было только мечтой [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 287] — более того, если на портрет Настасьи Филипповны князь смотрит как на живую женщину, то на Аглаю он смотрит «как на *предмет*, находящийся от него за две версты, или как бы на *портрет* ее, а не на нее самоё» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 287]).

Говоря о единстве в романе — как и в Апокалипсисе — города и жены, заметим, что, кроме прочего, о Настасье Филипповне мы, прямо перед разговором о *новом городе*, узнаем как о *новой женщине*, которой затем предлагается принять *новую цель* — любовь и семейство; причем эпитет «новая» многократно повторяется на очень небольшом пространстве текста: «Эта *новая* женщина, оказалось, во-первых, необыкновенно много знала и понимала» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 36]; «Эта *новая* женщина объявляла, что ей в полном смысле всё ра-

¹⁷ См. подробнее: [Касаткина, 2023, с. 60–63].

но будет, если он сейчас же и на ком угодно женится, но что она приехала не позволить ему этот брак» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 37]; «Но покамест **новая** Настасья Филипповна хохотала и всё это излагала» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 37]; «трудно было вообразить себе, до какой степени не походила эта **новая** Настасья Филипповна на прежнюю лицом» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 38]; «полное неверие в **обновление жизни**, которая так прекрасно могла бы воскреснуть в любви и в семействе и принять таким образом **новую** цель» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 41]; «она желала бы воскреснуть, хоть не в любви, так в семействе, сознав **новую** цель» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 41]. И в следующий раз эпитет «новая» появляется уже в рассказе о мечте князя о новом городе и новой жизни, связанной с ним; и именно в этом рассказе определяется концептуальное значение слова «новый»: *новое — это то, что происходит после встречи неба с землею — и вследствие этой встречи*¹⁸: «мне всё казалось, что если пойти всё прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же **новую жизнь** увидишь, в тысячу раз сильней и шумней, чем у нас; такой большой город мне всё мечтался, как **Неаполь**, в нем всё дворцы, шум, гром, жизнь...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51]. Заметим, что описание большого города, **как** Неаполь, в который стремится князь, дано достаточно нейтрально, чтобы за ним можно было вообразить как Вавилон, так и Новый Иерусалим, что сродни неопределенным определениям Настасьи Филипповны. Заметим также, что определенное здесь концептуальное значение слова «новый» поддерживается его следующим появлением в описании последних минут приговоренного к смерти: «Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его **новая природа**, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними... Неизвестность и отвращение от этого **нового**, которое будет и сейчас наступит, были **ужасны**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 52]. Однако здесь в концепт «новый» в романе входит важное дополнительное значение: оказывается, новое вызывает ощущение ужаса и отвращения, возникающее от неизвестности; новое, будучи неведомым, от которого невозможно уклониться, не влечет, но отталкивает,

¹⁸ См. об этом подробнее в главе «Смерть, новая земля и новая природа в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» в [Касаткина, 2023].

земля совсем не стремится к соединению с небом — и князь Мышкин, по мере своего спуска в долину земной жизни, будет все больше пугаться Настасьи Филипповны, как испугался ее, после ее явления *новой*, и Тоцкий¹⁹.

Сама же Настасья Филипповна впервые является в романе «живую» как «великая блудница» (из сказанного выше мы уже понимаем, что это не ее определение, а определение того взгляда, которым на нее смотрят), вокруг которой, где бы она не появилась, собираются «торгующие ее» и торгующие ее судьбой, намеревающиеся «воспользоваться» ей или обогатиться от нее (в Апокалипсисе: «Торговавшие всем сим, обогатившиеся от нее, станут вдали от страха мучений ее, плача и рыдая и говоря: горе, горе тебе, великий город, одетый в виссон и порфиру и багряницу, украшенный золотом и камнями драгоценными и жемчугом, ибо в один час погибло такое богатство!» (Отк. 18: 15–17)). Заметим, что речь Афанасия Ивановича в конце первой части — по сути, прямая аллюзия на этот плач о Вавилоне: «Но согласитесь, однако ж, и с тем, что в этой женщине присутствовали капитальные достоинства... блестящие черты. Я давеча ей крикнуть даже хотел, если бы мог только себе это позволить при этом *содоме*, что она сама есть самое лучшее мое оправдание на все ее обвинения. Ну кто не пленился бы иногда этою женщиной до забвения рассудка и... всего? Смотрите, этот мужик, Рогожин, сто тысяч ей приволок! Положим, это всё, что случилось там теперь, — эфемерно, романтично, неприлично, но зато колоритно, зато оригинально, согласитесь сами. Боже, что бы могло быть из такого характера и при такой красоте! Но, несмотря на все усилия, на образование даже, — всё погибло!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 149].

Особенно важным в свете Апокалипсиса становится подарок, приготовленный Настасье Филипповне генералом, многократно поминаемый жемчуг, который одновременно представляет собой неременную деталь одеяния блудницы: «И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотою блудодействия ее» (Отк. 17: 4) — и он же становится глав-

¹⁹ «Положение Афанасия Ивановича было неутешительное; всего хуже было то, что он, струсив раз, уже никак потом не мог успокоиться. Он боялся — и даже сам не знал чего, — просто боялся Настасьи Филипповны» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 39].

ным украшением Нового Иерусалима, его ожерельем, ибо все 12 ворот его — жемчужины. Эта деталь также соединяет в образе Настасьи Филипповны оба города-жены — причем от жемчуга — украшения блудницы Настасья Филипповна откажется, возвратив генералу Епанчину его подарок (за который он хочет купить Настасью Филипповну у будущего ее законного мужа; и уже здесь мы видим, что Настасью Филипповну не может «очистить» — то есть оградить от нечистого взгляда — приобретение статуса замужней женщины) и посоветовав подарить его жене [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 131].

Чашу, наполненную мерзостью блудодействия, поднимает Настасья Филипповна, когда берет в руки пачку денег²⁰, принесенную ей Рогожиным в качестве платы за ночь, завернутую к тому же в «*Биржевые ведомости*»: «Это в этой-то пачке сто тысяч? Фу, какая мерзость!» — но поднимает ее с тем, чтобы на «душу <Гани> последний раз посмотреть» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 144]. И становится окончательно

²⁰ «Блудодействие» в Откровении — и это вполне очевидно на фоне пророческих глав Ветхого Завета — это прежде всего уклонение от Бога единого и поклонение идолам, сделанным руками человеческими. Здесь таким идолом с очевидностью становятся деньги, которые не даром характеризует Ганя Иволгин, как способные изменить самое существо человека и дающие человеку даже те дары, что даруются только Божеством: таланты (см. притчу о талантах (Мф. 25: 14–30) и от Луки (Лк. 19: 11–28)). «<...> чрез пятнадцать лет скажут: “Вот Иволгин, король иудейский”. Вы мне говорите, что я человек не оригинальный. Заметьте себе, милый князь, что нет ничего обиднее человеку нашего времени и племени, как сказать ему, что он не оригинален, слаб характером, без особенных талантов и человек обыкновенный. Вы меня даже хорошим подлецом не удостоили счесть, и, знаете, я вас давеча съесть за это хотел! Вы меня пуще Епанчина оскорбили, который меня считает (и без разговоров, без соблазнов, в простоте души, заметьте это) способным ему жену продать! Это, батюшка, меня давно уже бесит, и я денег хочу. Нажив деньги, знайте, — я буду человек в высшей степени оригинальный. Деньги тем всего подлее и ненавистнее, что они даже таланты дают. И будут давать до скончания мира» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 105]. Таким образом, Настасья Филипповна не бросает в огонь камин по непонятной причине крупную сумму, а повергает в очистительный огонь рукотворное божество новой эпохи, отказываясь от навязываемой ей роли апокалиптической блудницы, принимая образ последнего испытателя душ и милосердного судии, до самого последнего момента предоставляющего человеку *выбор*.

но ясно, что Достоевский (а я полагаю — и автор Откровения) видит в вавилонской блуднице последний оселок, обнажающий человеческую душу накануне явления великого города — невесты Агнца (не забудем, что в этой сцене «Идиота» Настасья Филипповна **Барашкова** одновременно — невеста князя-«овцы» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 99]).

Заметим, что уже в значении имени Настасьи Филипповны сразу при самом первом ее упоминании [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 11] звучит «воскресший Агнец» (ἀνάστασις — воскресение, и она не, допустим, «Баранова», а именно «Барашкова»; если же учесть отчество, переводящееся с греческого как «любящий лошадей», и учесть хотя бы скопческую компоненту романа (а скопцы прямо называли плоть *конем*, укрощаемым и постепенно *убеяемым* под всадником путем кастрации), то имя героини будет звучать как «воскресение возлюбившего плоть Агнца», где «возлюбившего плоть» значит одновременно и «принявшего ее, воплотившегося» и «отдавшего Себя за спасение плотского человека») — то есть ее имя прямо указывает на Христа Апокалипсиса, вошедшего в полноту Своего воскресшего состояния и сильно отличающегося в описании от Христа Евангелий. Кроме того, Христос как Агнец **зримо** является только в Апокалипсисе (и это явление тоже связано с книгой): «И видел я в деснице у Сидящего на престоле книгу, написанную внутри и отвне, запечатанную семью печатами. И видел я Ангела сильного, провозглашающего громким голосом: кто достоин раскрыть сию книгу и снять печати ее? И никто не мог, ни на небе, ни на земле, ни под землею, раскрыть сию книгу, ни посмотреть в нее. И я много плакал о том, что никого не нашлось достойного раскрыть и читать сию книгу, и даже посмотреть в нее. И один из старцев сказал мне: не плачь; вот, лев от колена Иудина, корень Давидов, победил, **и может** раскрыть сию книгу и снять семь печатей ее. И я взглянул, и вот, посреди престола и четырех животных и посреди старцев стоял **Агнец как бы закланный**, имеющий семь рогов и семь очей, которые суть семь духов Божиих, посланных во всю землю. И Он пришел и взял книгу из десницы Сидящего на престоле» (Отк. 5: 1–7). Отметим также, что в конце романа Настасья Филипповна оказывается именно закланным (ножом Рогожина) Агнцем. То, что Агнец Апокалипсиса одновременно лев (и то, что нож Рогожина направлялся и на Льва) — еще раз указывает на то, что Достоевский в «Идиоте» «собирает» Христа из нескольких персонажей, и князь оказывается *евангельским* Христом, Христом до и в процессе Распятия,

Христом, уходящим в долину жизни с каждым человеком, проживающим свою жизнь, Христом, входящим в его жизнь, чтобы помочь, послужить, показать ему и окружающим его ценность и избавить от одиночества. А Настасья Филипповна оказывается Христом, несущим на Себе чужой грех, вольно идущим на смерть; Христом, *самое присутствие Которого есть суд для каждого*; суд, проявляющий его истинную сущность: его взгляд на другого и его отношение к другому или как к ресурсу, который надо захватить и использовать, или как к образу Божию. Заметим также, что на 11 странице полные имя отчество фамилия Настасьи Филипповны будут повторены дважды, привлекая внимание читателя — но больше в таком сочетании не возникнут на протяжении всего романа, и фамилия применительно к самой Настасье Филипповне больше вообще ни разу не прозвучит — предоставляя читателю возможность совсем забыть о слишком очевидно говорящем имени. Многие читатели и забывают. Также нельзя не отметить того обстоятельства, что запись «Князь Христос», столь известная теперь не только исследователям, но и читателям романа, повторяемая в предисловиях и комментариях к нему как относящаяся к князю Мышкину — это запись *из черновиков*, не присутствующая в основном тексте романа. А вот имя Настасьи Филипповны Барашковой — Воскресшего Агнца, возлюбившего и принявшего плоть — можно сказать, большими буквами написано автором в начале романа при первом заочном представлении героини. Но его почти никто даже из исследователей не принимает во внимание.

В свете указанного апокалиптического сращения жены-города Вавилона и города-жены Нового Иерусалима²¹ становятся понятны некоторые странные выражения героев и рассказчика, говорящих о Настасье Филипповне.

Генерал Иволгин: «<...> я именно звал вас, чтобы пригласить в товарищи на поход к Настасье Филипповне или, лучше сказать, на *поход на Настасью Филипповну!*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 106] — выражение, уместное более по отношению к городу, чем к женщине. Повествователь: «Но другие, и преимущественно кулачный господин, хотя и не вслух, но в сердце своем относились к Настасье Филипповне

²¹ Выше уже было сказано, что в таком сопоставлении: жена-город — город-жена, — видно, что город — единое внутреннее пространство, получающее свою спецификацию, уклоняющееся «влево» или «вправо» через образ жены.

с глубочайшим презрением и даже с ненавистью и шли к ней как *на осаду*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 134].

Как я уже отметила во введении, полагаю, это может быть объективным способом верификации ценности исследований данного типа: когда в результате их становятся ясны и глубоки представлявшиеся до исследования странными, нелепыми и неуместными фразы.

Заметим здесь и выражение «в сердце своем», для Достоевского очень не проходное и по крайней мере во втором периоде творчества не употребляемое всуе. Оно как прямая и очевидная отсылка на первую строку 13-го псалма присутствует и в «Преступлении и наказании» [Касаткина, 2015, с. 163], и в «Братьях Карамазовых» [Касаткина, 2023, с. 275]: «Рече безумен в сердце своем: несть Бог». В первой части романа оно появится дважды, оба раза применительно к Настасье Филипповне, второй раз мы уже упомянули, а первый раз — в устах Гани Иволгина: «все-таки в сердце своем поставил ей эту надменность на счет» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 87]. Если в случае второго употребления сквозь мотив градоборчества становится очевиден мотив богоборчества по отношению к Настасье Филипповне, то в случае с Ганей все гораздо сложнее и плотнее завязано на псалом — и если мы видим эти отсылки, то обнаруживается как неслучайное довольно неожиданное высказывание Настасьи Филипповны «нетерпеливый нищий» в этой характеристике ситуации и состояния Гани: «Самолюбивый и тщеславный до мнительности, до ипохондрии; искавший во все эти два месяца хоть какой-нибудь точки, на которую мог бы опереться приличнее и выставить себя благороднее; чувствовавший, что еще новичок на избранной дороге и, пожалуй, не выдержит; с отчаяния решившийся наконец у себя дома, где был деспотом, на полную наглость, но не смеявший решиться на это перед Настасьей Филипповной, сбивавшей его до последней минуты с толку и безжалостно державшей над ним верх; “нетерпеливый нищий”, по выражению самой Настасьи Филипповны, о чем ему уже было донесено; поклявшийся всеми клятвами больно наверстать ей всё это впоследствии и в то же время ребячески мечтавший иногда про себя свести концы и примирить все противоположности, — он должен теперь испить еще эту ужасную чашу, и, главное, в такую минуту! Еще одно непредвиденное, но самое страшное истязание для тщеславного человека — мука краски за своих родных, у себя же в доме, выпала ему на долю» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 90]. «Там убоятся они страха, где нет страха» (Пс. 13: 5),

сказано в псалме, — и это — пугаться того, что высокими характерами было бы истолковано в его пользу при его минимальной твердости и способности признать и принять свои обстоятельства — ключевая характеристика Гани сквозь весь роман, о чем ему скажет, уже внутри отношений его с Аглаей, Варвара Ардалионовна: «Ничего-то не понимаешь, точно школьник. Ты думаешь, всё это могло повредить тебе в глазах Аглаи? Не знаешь ты ее характера; она от первейшего жениха отвернется, а к студенту какому-нибудь умирать с голоду, на чердак, с удовольствием бы побежала, — вот ее мечта! Ты никогда и понять не мог, как бы ты в ее глазах интересен стал, если бы с твердостью и гордостью умел переносить нашу обстановку» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 391]. Нищий же в псалме надеется на Бога: «Вы посмеялись над мыслью нищего, что Господь упование его» (Пс. 13: 6) — и как будет рассказывать Ганя князю — его упование, его надежда выбраться из того, что он воспринимает как позор, нищету и ничтожество (хотя он достаточно хорошо устроен и имеет перспективы) — Настасья Филипповна. Только Гане не нужна она, а нужно то, что у нее есть: ее деньги. И история Гани — это еще одна последовательная богословская линия романа: обыкновенные или «ординарные» люди, внезапному и, казалось бы, немотивированному рассуждению о которых посвящено начало четвертой части «Идиота», не нуждаются в Боге — они нуждаются лишь в том, что у Него есть, в Его дарах, которые делают Его заместителями. Именно и только это — малость, даже ничтожность притязания — и делает их ординарными и никогда не дает выступить из этого состояния.

Таким образом, за отсылками к образам жены-города в Апокалипсисе в случае Настасьи Филипповны все время мерцает менее очевидная чем они, но неизменная отсылка к образу Божества, Которому противятся и противостоят, одновременно вымаливая у Него замещающих Его житейских благ — наиболее очевидно и массово это происходит перед камином, в котором горят деньги, что прямо видно из восклицаний и именований Настасьи Филипповны обступившими камин: «— *Господи, Господи!* [обратим внимание — это звательный падеж, то есть перед нами первое **обращение** в этой череде взываний и именований — Т.К.] — раздавалось кругом. Все затеснились вокруг камина, все лезли смотреть, все восклицали... <...> — Матушка! Королева! **Всемогущая!** — вопил Лебедев, ползая на коленках перед Настасьей Филипповной и простирая руки к камину. — Сто тысяч! Сто

тысяч! Сам видел, при мне упаковывали! Матушка! *Милостивая!* Повели мне в камин: весь влезу, всю голову свою седую в огонь вложу!...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 145].

Есть и еще одна отсылка, которая в максимальной степени проявится при рассмотрении третьего женского образа Апокалипсиса, и которую мы отчетливо видим и в приведенной выше цитате. Именования: и «Матушка! Милостивая!» — это ведь очевидная отсылка и к образу Богоматери. А в акафисте Пресвятой Богородице пред иконой Казанская²² поется: «Радуйся, *граде одушевленный*, присно царствующий» (Икос 5), чем образ Богоматери, с одной стороны, связывается с образами жены-города Апокалипсиса, а с другой стороны, как город-жена открывается и сам град Петербург, в сердце которого поставлен и одушевлением которого стал чудотворный образ Богоматери Казанский, о чем как раз и идет речь в 5-ом кондаке и иконе.

В ключевых сценах романа эти отсылки неизменно будут сочетаться — полагаю, Достоевский, слишком привыкший к читательскому непониманию, но не смирившийся с ним, упорно надеялся, что хотя бы одна последовательная линия отсылок будет замечена читателем и откроет для него иной, глубинный пласт романа, слишком для многих оказавшийся надежно скрытым «сумасшедшей» «страстной» историей.

Скажем о том, что в Настасье Филипповне является и третья жена Апокалипсиса — жена, облеченная в солнце. Этот образ проявляется в героине через самую настойчивую характеристику ее красоты — ослепляющая. «Эта *ослепляющая* красота была даже невыносима» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 68]; «Князь, может быть, ответил бы что-нибудь на ее любезные слова, но был *ослеплен* и поражен до того, что не мог даже выговорить слова» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 118].

²² Мы помним, что перед иконой Богоматери Казанской молится и Дуня в «Преступлении и наказании» — и в комментарии к роману стоило бы включать цитаты из акафиста Ей — поскольку из них было бы ясно, о чем молились именно пред этой иконой. Вот, например, имеющее прямое отношение к ситуации как Дуни, так и неизвестной ей еще, но прямо во время ее моления происходящей ситуации Раскольникова: «радуйся, омраченных смыслом просвещение <...> радуйся, тихое пристанище ищущих спасения. Радуйся, Мати целомудрия; радуйся, покрове и ограждение девства» (Икос 3).

Коля Иволгин: «А хороша Настасья Филипповна, как вы думаете? Я ведь ее никогда еще до сих пор не видывал, а ужасно старался. Просто *ослепила*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 100]. Именно Настасья Филипповна определяет князя в сцене его сватовства как младенца²³ (а единственный младенец Апокалипсиса — это младенец, рожденный женой, облеченной в солнце — он же тот, «которому надлежит пасти все народы жезлом железным» (Отк. 12: 5) — то есть супруг города Нового Иерусалима).

Здесь нужно сделать отступление, чтобы показать, как сочетаются в этом случае отсылка к Апокалипсису и отсылка к образу Богоматери. На самых первых страницах, вместе с образами родных для Рогожина женщин, в роман входят две книги, связанные с годовым богослужебным кругом: святцы и Четьи-Минеи: «Про матушку нечего сказать, женщина старая, Четьи-Минеи читает, со старухами сидит» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 10], «Ну, а я этой порой, по матушкину благословению, у Сережки Протушина двадцать рублей достал да во Псков по машине и отправился, да приехал-то в лихо-радке; меня там святцами зачитывать старухи принялись» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 13]. Причем упоминанием первой книги, по сути, открывается первоначальный рассказ Рогожина о Настасье Филипповне, а упоминанием второй — завершается. И ту, и другую книги можно назвать более пространным или более кратким церковным календарем, включающим в себя упоминания праздников дня и жития соответствующих святых. А внимание к календарному дню, в который происходит действие первой части и Настасья Филипповна празднует свой день рождения, подчеркнуто в романе — и именно в связи с появлением перед разными действующими лицами *портрета* Настасьи Филипповны: «— Вы женитесь? спрашиваю я, если вы только лучше любите такое выражение? — Н-нет... я... н-нет, — солгал Гаврила Ардалионович, и краска стыда залила ему лицо. <...> — Нет? Вы сказали “нет”? — настойчиво допрашивала неумолимая Лизавета Прокофьевна. — Довольно, я буду помнить, что вы сегодня, в среду утром, на мой вопрос сказали мне “нет”. Что у нас сегодня, среда? — Кажется, среда, тамап, — ответила Аделаида. — Никог-

²³ Причем сразу — как младенца, которому угрожает гибель: «— А ты и впрямь думала? — хохоча вскочила с дивана Настасья Филипповна. — Этакого-то младенца сгубить?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 142].

да дней не знают. Которое число? — Двадцать седьмое, — ответил Ганя. — *Двадцать седьмое? Это хорошо по некоторому расчету.* Прощайте, у вас, кажется, много занятий, а мне пора одеваться и ехать; возьмите ваш *портрет*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 70]. Таким образом, читателю настойчиво напоминают, что день рождения Настасьи Филипповны — 27 ноября (старого стиля), а главный праздник этого дня — Празднование Пресвятей Владычице нашей Богородице и Приснодеве Марии ради Знамения Ея, бывшего в Великом Новеграде, почитание *иконы* Ее Знамение. Про день этот Настасья Филипповна скажет: «Сегодня мой день, мой табельный день, мой высокосный день, я его давно поджидала»²⁴ [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 137], а богослужебная Минея этого дня начинается со стихир: «Ныне наста день радостен/ и веселия исполнен днесь,/ от скорбей бо пременение, <...> праздник светел, <...> время благоприятно, <...> день спасения, <...> чудное одоление,/ и знамение страшно» [Минея. Ноябрь. В 27-й день]. Икона же Знамения изображает Богоматерь, имеющую во чреве Христа, что практически воспроизводит образ апокалиптической жены, облеченной в солнце, имеющей во чреве и кричащей от болей и мук рождения (Отк. 12: 1–2).

Перед женой, облеченной в солнце, стоит, ожидая ее родов, чтобы пожрать младенца «большой красный дракон с семью головами и де-

²⁴ Заметим, что табельный день — это ведь, прежде всего, день коронации (а коронации в Российский Империи проходили в Успенском соборе московского Кремля, о котором еще будет сказано ниже в связи с Богородичной линией романа), а высокосный происходит от лат. *bissexstus* (дважды шестой), что коррелирует и с отсылкой к тому же «числу зверя, числу человеческому», связанной уже с князем, в начале второй части, когда Лебедев отвечает на вопрос князя: «— Вы меня за маленького принимаете, Лебедев. Скажите, серьезно она оставила его теперь-то, в Москве-то? — Серьезно, серьезно, опять из-под самого венца. Тот уже минуты считал, а она сюда в Петербург и прямо ко мне: “Спаси, сохрани, Лукьян, и князю не говори...” Она, князь, вас еще более его боится, и здесь — премудрость! И Лебедев лукаво приложил палец ко лбу» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 166]. Эти отсылки к тексту Апокалипсиса: «Здесь мудрость. Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое; число его шестьсот шестьдесят шесть» (Отк. 13: 18) еще нуждаются в разъяснении.

сятью рогами, и на головах его семь диадим» (Отк. 12: 3) — то есть тот же багряный зверь, на котором сидит блудница. Заметим — на то, чтобы «пожрать» князя, нацелилось, после объявления о его миллионах, все «приличное» общество, торговавшее до этого Настасью Филипповну. Но дитя будет восхищено к Богу и престолу Его до времени — а жене, облеченной в солнце, будут даны «два крыла большого орла» (Отк. 12: 14) — и аллюзия на это место Апокалипсиса давно замечена мной (вне общей системы отсылок к Апокалипсису в романе — ибо она очень бросается в глаза) в стремлении бежавшей от князя из-под венца Настасьи Филипповны, спасаясь от него, уехать в Орел: «а потом в Орел куда-то хотела. И ложилась, всё говорила, что в Орел поедем...»²⁵ [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 504].

Итак, кто же багряный зверь, на котором сидит блудница и от которого бежит жена, облеченная в солнце? Очевидно, что он не идентифицируется однозначно ни с одним из героев-«женихов», поскольку героиня бежит из-под венца как от Рогожина, так и от князя. Багряный зверь, по Достоевскому, это объективирующая, исключительная, присваивающая, торгующая, пожирающая или «закупоривающая как в бутылку» (по выражению Аглаи) для сохранности объекта «любовь», которой растерзана (как блудница Апокалипсиса: «И десять рогов, которые ты видел на звере, сии возненавидят блудницу, и разорят ее, и обнажат, и плоть ее съедят, и сожгут ее в огне» (Отк. 17: 16)) и от которой спасается бегством (как жена, облеченная в солнце) Настасья Филипповна — и от которой спасает и князя, увидев ту же присваивающую, сравнивающую, «торгующую» любовь в Аглае; любовь, не возвращающую человека в общечеловеческое единство, но вырывающую его в пару для уединения

²⁵ Отмечу здесь еще место из пророка Даниила, приводимое как параллельное к 13 главе Апокалипсиса — и, на мой взгляд, как бы описывающее сюжет романа в обратной (или в закольцованной) перспективе соединения-разъединения героев в единое целое: «и четыре больших зверя вышли из моря, непохожие один на другого. Первый — как лев, но у него крылья орлиные; я смотрел, доколе не вырваны были у него крылья, и он поднят был от земли, и стал на ноги, как человек, и сердце человеческое дано ему» (Дан. 7: 3–4). Это единственный из зверей обретающий человеческую суть в процессе разделяющей трансформации — и соотносимый с «как бы Сыном человеческим», принимающим вечное царство от Ветхого днями (Дан. 7: 13–14).

от всех²⁶. Объективирующая, захватническая любовь, которая делает людей друг для друга пожирающими драконами²⁷ — и которую осуществляет все общество, собравшееся на дне рождения Настасьи Филипповны (рога зверя — это в Апокалипсисе сообщество царей и торговцев), но главной фигурой которой, конечно, является Тоцкий, пожравший внутреннего младенца Настасьи Филипповны, растлив ее. Она скажет об этом так, отказываясь от брака с князем: «— А ты и впрямь думала? — хохоча вскочила с дивана Настасья Филипповна. — Этакого-то младенца сгубить? Да это Афанасию Иванычу в ту ж пору: это он младенцев любит!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 142–243].

И здесь мы видим, как однажды упомянутая одним героем книга (присутствующая в романе только как текст, вернее даже — как аллю-

²⁶ Напомню суждение Достоевского о сущности семейства в черновой записи «Маша лежит на столе...»: «<...> женитьба и посягновение на женщину есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма — совершенное обособление пары от **всех** (мало остается для всех). Семейство, то есть закон природы, но все таки ненормальное, эгоистическое в полном смысле состояние от человека. Семейство — это величайшая святость человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек достигает развития (то есть сменой поколений) цели. Но в то же время человек по закону же природы, во имя окончательного идеала своей цели должен беспрерывно отрицать его (двойственность)» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 173].

²⁷ Поэтому Настасья Филипповна боится князя, когда он пытается на ней жениться, даже больше Рогожина (а лукавое подмигивание толкователя Апокалипсиса Лебедева начинает указывать на князя-жениха как на антихриста), оттого пугается и себя накануне свадьбы, на пороге церкви: она все время чувствует, что это не тот способ, каким они должны быть связаны, но социум ей предлагает только его. Тут надо заметить, что Мышкина в романе дважды называют младенцем: один раз — Настасья Филипповна, когда князь впервые к ней сватается, а она ему отказывает, чтобы «не сгубить», второй раз — Лебедев, когда от князя последний раз бежала из-под венца Настасья Филипповна, причем он произносит пространный текст, требующий дополнительного исследовательского внимания: «Лебедев, который был довольно “готов”, вздохнул и произнес: “Утаил от премудрых и разумных и открыл младенцам, я это говорю еще и прежде про него, но теперь прибавляю, что и самого младенца Бог сохранил, спас от бездны, Он и все святые Его!”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 494].

зии героя к тексту) становится помогающей раскрыть образ, создаваемый на фоне базового для романа священного текста²⁸.

В силу апокалиптических аллюзий первой части романа особую роль начинает играть пети-жё, предложенное Фердыщенко: «<...> чтобы каждый из нас, не вставая из-за стола, рассказал что-нибудь про себя вслух, но такое, что сам он, по искренней совести, считает самым дурным из всех своих дурных поступков в продолжение всей своей жизни; но с тем, чтоб искренно, главное, чтоб было искренно, не лгать!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 120], — что вполне соответствует представлениям о Последнем суде, на котором дела всех обнажатся. Но вот как реагирует на предложение Тоцкий: «— Смешная мысль, — сказал Тоцкий, — а впрочем, понятная: *хвастовство особаго рода*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 120]. Кроме Фердыщенко, свои поступки рассказывают только генерал Епанчин и Тоцкий, они переворачивают смысл игры — и, рассказывают совсем другие истории, причем, рассказывают их прямо в лицо женщине, которой один искалечил судьбу, сделав в самой ранней юности своей любовницей, а второй собирается купить ее в любовницы у будущего законного мужа. Тоцкий рассказывает, как он, по сути, спас брак своего друга от прелюбодеяния, перехватив букет красных камелий у добивающегося его жены потенциального любовника, их общего приятеля. Но, благодаря книге, которую он кладет в основу своего повествования («прелестный роман Дюма-фиса “*La dame aux camélias*”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 128]), его действительно худший поступок начинает мерцать в глубине «милого рассказа». Единственная «очаровательная подробность», которую упоминает Тоцкий из всего романа, — это обстоятельство употребления букетов красных и белых камелий по очереди. Рассказчик у Дюма-сына заявляет свое решительное недоумение по тому поводу, что 25 дней месяца Маргарита приезжала в театр с белыми камелиями, а 5 дней — с красными. Равно и Арман Дюваль

²⁸ Дальнейшие мысли возникли и прорабатывались в процессе обсуждения ее доклада с Т.Г. Магарил-Ильевой. Доклад, посвященный двум французским романам, появляющимся в начале и конце романа «Идиот» в связи с Настасьей Филипповной: «*La dame aux camélias*» и «*Madame Bovary*», был сделан на XXXVIII Международных Старорусских чтениях «Достоевский и современность», проводившихся филиалом Новгородского музея-заповедника «Музеи Ф.М. Достоевского в Старой Руссе» 23–26 мая 2023 года.

не очень понимает, что происходит, когда Маргарита, уже согласившаяся стать его любовницей, откладывает их первое свидание до тех пор, пока красные камелии не сменятся белыми. Тоцкий, конечно, не был так наивен и прекрасно понимал смысл «очаровательной подробности». Однако в его рассказе она несколько меняет смысл — и этот смысл так же ускользает от нового рассказчика, как предыдущий ускользнул от рассказчиков Дюма-сына. Достать самому, вместо приятеля, букет красных камелий для Тоцкого оказывается так непреодолимо соблазнительно именно потому, что он «любит младенцев», потому что кровь, означаемая красными камелиями, это для Тоцкого не менструальная кровь, а девственная кровь. Потом Настасья Филипповна назовет Тоцкого в одном предложении «букетником» и «*monsieur aux camelias*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 137], выявив и подчеркнув это новое значение камелий красного цвета — на мужских гениталиях кровь может появиться только в результате лишения девы девственности.

Так Тоцкий, пожиратель младенцев (в высшей степени почтенный член общества — в отличие от исключенной из общества Настасьи Филипповны), обретает красный драконий цвет, так апокалипсический образ допроявляется за счет другого упомянутого в романе однажды текста, так в хитроумно-уклончивой попытке самовосхваления и «хвастовства особого рода» все равно проступает «самый дурной поступок в продолжение всей жизни» героя: поступок, в котором он отказывается раскаяться²⁹, что и делает его самым страшным существом Апокалипсиса, крайним противостоянием, «противником», иным по отношению к Спасителю полюсом проявляющего свое существо мира.

Обратим внимание и еще на одну функцию книги, упомянутой Тоцким: аллюзии на нее, появляющиеся прежде ее упоминания, если мы смотрим внимательно, отчетливо показывают, что создаваемый внеш-

²⁹ Решивший жениться и приехавший для объяснения к Настасье Филипповне «<...> Тоцкий прямехонько начал с того, что объяснил ей о невыносимом ужасе своего положения; обвинил он себя во всем; откровенно сказал, что не может раскаяться в первоначальном поступке с нею, потому что он сластолюбец закоренелый и в себе не властен, но что теперь он хочет жениться и что вся судьба этого в высшей степени приличного и светского брака в ее руках; одним словом, что он ждет всего от ее благородного сердца» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 40].

ним взглядом образ блудницы, куртизанки, камелии совсем не адекватен внутреннему образу героини. Во введении уже было сказано, что присутствующие в книге книги вводятся в текст автором не только для того, чтобы читателю можно было опереться на них в понимании глубинного слоя текста Достоевского — очень часто они вводятся как раз для того, чтобы от них можно было оттолкнуться. И вот почему-то это **«можно оттолкнуться»** учитывается гораздо меньшим количеством исследователей, которые слишком часто склонны удовлетворяться поверхностным сходством для констатации идентичности (даже если в их представлении эта идентичность сильно усложняется в романе русского писателя) — и для которых сходство слишком редко становится импульсом к поиску различий. Однако в отношении Настасьи Филипповны «Дама с камелиями» присутствует в тексте именно для того, чтобы настойчиво показать, что «здесь не то, что там».

Для того чтобы продемонстрировать ошибочность приравнивания рассказываемых в этих книгах историй и героинь этих историй (а возможность такого приравнивания звучит в именовании Настасьи Филипповны «камелией» генералом Иволгиным³⁰ и Колей³¹), Достоевский еще **до прямого упоминания** книги (как это же будет сделано им и с Апокалипсисом, только с противоположным знаком), вводит детали, прямо повторяющие **выразительные** детали «Дамы с камелиями», меняя при этом их знак на противоположный.

Наиболее очевидная деталь — это пребывание обеих героинь в ложе театра как константа их образа жизни до встречи с героями.

И Маргарита, и Настасья Филипповна занимают ложу театра — и Лебедев упоминает об этом применительно к Настасье Филипповне как о том, что может поставить ее в связь с Маргаритой и ее образом жизни: «Тут один Тоцкий. Да вечером в Большом али во Французском театре в своей собственной ложе сидит» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 11]. Хотя тут же и оговаривается: «Офицеры там мало ли что промеж себя говорят, а и те ничего не могут доказать: “вот, дескать, это есть та самая Настасья Филипповна”, да и только; а насчет дальней-

³⁰ «<...> увидим, посмотрим: заслуженный ли старый воин одолеет интригу, или бесстыдная камелия войдет в благороднейшее семейство» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 107].

³¹ «<...> мне главное то, что вы там не просто напрашиваетесь на вечер, в очаровательное общество камелий, генералов и ростовчиков» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 112].

шего — ничего! Потому что и нет ничего» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 11], — что прямо противоречит сообщаемому о Маргарите: «Я знал, конечно, как и все, кто вращается в известных кругах Парижа, что Маргарита была любовницей самых изящных молодых людей, что она открыто об этом говорила и что они сами этим хвастались. Это доказывало, что и любовники и любовница были довольны друг другом» (перевод С.М. Антик сверен по французскому изданию 1858 года [Dumas, 1858]).

Но сама Настасья Филипповна подчеркивает другое: «Что я в театре-то Французском, в ложе, как *непрístupная добродетель бельэтажная* сидела, да всех, кто за мною гонялись пять лет, как дикая бегала, и как гордая невинность смотрела...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 136]. Ложа Маргариты располагается в бенуаре — а в оригинале здесь использовано слово *rez-de-chaussée* — то есть — «цокольный этаж», место расположения, максимально облегчающее взаимодействие с желающими общаться кавалерами — и прямо связывающее ложу бенуара с местом, где традиционно располагаются торговые точки. И присутствие на самом видном месте белых (25 дней в месяц) или красных (5 дней в месяц) камелий завершает образ ложи *rez-de-chaussée* как торговой точки: прекрасные и оригинальные цветы Маргариты, так опоэтизированные Тоцким — это, на самом деле, буквально — переворачивающаяся табличка на двери: «открыто-закрыто».

Бельэтаж же (*étage noble* — благородный этаж) — это второй этаж, максимально *ограждающий* присутствующих там от желающих общаться.

Интересно при этом, что Залежев *внушает* Рогожину, что Настасья Филипповна сидит в ложе бенуара: «Тут он мне и внушил, что сегодня же можешь Настасью Филипповну в Большом театре видеть, в балете, в ложе своей, в бенуаре, будет сидеть» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 12], так сказать, придвигая ее (как и прочие высказывания о ней незнакомых с нею героев) к Маргарите, от которой она своим высказыванием о бельэтаже максимально дистанцируется. (Те, кто скажет здесь, что, может, во Французском театре у нее была ложа бельэтажа, а в Большом — бенуара, во-первых, забывают о том, что значат *слова* в художественном тексте, соотносенном волей автора с другим художественным текстом; во-вторых, насколько мне пока удалось обнаружить сведения о структуре зала Большого театра в Петербурге — там вообще ничего не сказано о ложах бенуара, а только о ложах бельэта-

жа³²; если это так и было — то высказывание Залежева еще дополнительно акцентируется).

Вторая деталь, акцентируемая Достоевским, — это серьги в виде двух цельных бриллиантов, присутствующие в первом описании облика Маргариты: «Волосы, черные как смоль, были уложены так, что оставляли открытыми кончики ушей, в которых сверкали два бриллианта, каждый ценою в четыре-*пять тысяч* франков».

Достоевский, как мы помним, делает из этих бриллиантов историю первой встречи Рогожина с Настасьей Филипповной, Рогожин покупает ей серьги: *два* бриллианта — за *десять* тысяч рублей (и еще должен остается). Что характерно — эти бриллианты так и не появляются в ушах Настасьи Филипповны — их *вымаливает* («земно ей кланялся, умолял и плакал» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 12]) назад Рогожин-отец — и по-настоящему дороги они становятся Настасье Филипповне именно когда она их возвращает, потому что в этот момент становится очевидно, что за эти бриллианты Рогожин должен был расплатиться не деньгами, а жизнью.

Таким образом, все «заимствованные» из «Дамы с камелиями» детали должны были, по замыслу Достоевского, работать не на сближение — а на дистанцирование от нее истории Настасьи Филипповны, на объяснение того, что перед нами совсем другая история. И прежде всего — это не история о том, что проститутка / соблазненная женщина / вообще женщина может найти исход из унижения и осуществление для своей человечности в области страстной любви к одному мужчине и брака с ним. Полагаю, с такой точки зрения Татьяна Магарил-Ильяева прекрасно показывает в написанных ею разделах, почему последнее, что читает Настасья Филипповна — это «Мадам Бовари»: эта книга окончательно объясняет героине, что в пределах «насущного видимо-текущего» *человеком* ей не стать. Меж тем, ее главное устремление именно это: как увидев в другом красоту, единственно верным путем будет раскрыть красоту в себе, так увидев истинную (Христову) человечность (а увидеть ее можно в любом человеке, являющем образ Христов), единственно верным путем будет не захватить человека в свою собственность (он, кстати, там немедленно теряет свою ценность — см. историю Аглаи и князя, в которой князь стремительно теряет свои прекрасные достоинства

³² См.: [Черная].

в ее глазах³³: общим местом в литературе были истории о женщинах, которые стали не нужны, как только ими «овладели»³⁴, Достоевский показывает, что и с мужчинами — то же самое) — а раскрыть эту человечность в себе. Что и делает Настасья Филипповна.

Вопреки идеям исследователей, решивших, что если роман «Идиот» публиковался в журнале по мере написания, да еще и черновики показывают постоянную смену движения разных сюжетов и взаимодействия героев на всем протяжении его написания, то Достоевский его писал «вперед» и всякий раз не знал, что напишет далее [Morson, 1997], начало и конец романа оказываются в высшей степени связанными. Так, Ольга Юрьева отметила, что узелок, в котором в начале

³³ «— Здесь ни одного нет, который бы стоил таких слов! — разразилась Аглая — здесь все, все не стоят вашего мизинца, ни ума, ни сердца вашего! Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех! Здесь есть недостойные нагнуться и поднять платок, который вы сейчас уронили... Для чего же вы себя унижаете и ставите ниже всех? Зачем вы всё в себе исковеркали, зачем в вас гордости нет?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 283].

Это до ее сближения с князем.

А вот после его вынужденного ею сватовства к ней: «На другой же день Аглая опять поссорилась с князем, и так продолжалось беспрерывно, во все следующие дни. По целым часам она поднимала князя на смех и *обращала его чуть не в шуту*. Правда, они просиживали иногда по часу и по два в их домашнем садике, в беседке, но заметили, что в это время князь почти всегда читает Аглае газеты или какую-нибудь книгу. — Знаете ли, — сказала ему раз Аглая, прерывая газету, — я заметила, что вы ужасно необразованны; вы ничего хорошенько не знаете, если справляться у вас: ни кто именно, ни в котором году, ни по какому трактату? *Вы очень жалки*. — Я вам сказал, что я небольшой учености, — ответил князь. — *Что же в вас после этого? Как же я могу вас уважать* после этого? Читайте дальше; а впрочем, не надо, перестаньте читать» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 430].

³⁴ У Достоевского, например, герой романа «Подросток» Аркадий Долгорукий убежден, что Версильов немедленно бросит Ахмакову, как только овладеет ею, и объясняет это Ламберту, приводя пример истории, когда удовлетворение любовной страсти немедленно повлекло за собой отвращение к объекту желания. Он восклицает: «Знаешь ты историю Ависаги?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 420], путая тут историю Ависаги с историей Фамари (2 Цар. 13).

заключалась «вся суть» князя (как странно спросит об этом Рогожин: «В руках его болтался тощий узелок из *старого, полинялого фуляра*, <...> — И небось в этом узелке вся ваша суть заключается? — спросил черномазый» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 6–7]), в конце окажется платочком, повязанным Рогожиным на голову бежавшей из-под венца невесты: «Выйдя из кареты, Рогожин, почти садясь на машину, успел еще остановить одну проходившую девушку в старенькой, но приличной темной мантильке и *в фуляровом платочке*, накинутом на голову. — Угодно пятьдесят рублей за вашу мантилью! — протянул он вдруг деньги девушке. Покамест та успела изумиться, пока еще собиралась понять, он уже всунул ей в руку пятидесятирублевую, снял мантилью с платком и накинул всё на плечи и на голову Настасьи Филипповне. Слишком великолепный наряд ее бросался в глаза, остановил бы внимание в вагоне, и потом только поняла девушка, для чего у нее купили, с таким для нее барышом, ее *старую, ничего не стоившую* [по поводу узелка князя Лебедев настойчиво перечисляет отсутствующие там деньги — Т.К.] *рухлядь*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 493]. Слово «фуляр» появляется в романе только в этих двух местах.

Вся *суть* князя заключалась не в его знаниях или образовании (в чем начала искать ее Аглая, «захватив» его), а в том, что он — Человек, о чем скажет ему в конце первой части Настасья Филипповна: «Прощай, князь, в первый раз человека видела!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 148], а затем — Ипполит: «— Сейчас, сейчас, молчите; ничего не говорите; стойте... я хочу посмотреть в ваши глаза... Стойте так, я буду смотреть. Я с Человеком прощусь» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 348]. Слово «человек», конечно же, употребляется в романе многократно — но практически всегда с согласованными или несогласованными определениями, сводящими само слово к служебной функции опоры для этих определений. Приведенные же употребления — исключительны и важны для понимания смысла произведения, ибо здесь обращаются к самой сути слова в его полном значении. Еще одно важное присутствие слова находим в пассаже Ипполита о картине Рогожина, где изображен мертвый Христос: «воистину таков и должен быть труп *человека, кто бы он ни был*, после таких мук» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 339]. Эта фраза героя, ужасающегося смерти и наступающей на него новой природы, через которую автор, увидевший великую

мысль Гольбейна-младшего³⁵, как всегда, говорит нечто иное, открывает предельную точку человечности в Христе, показывает место безусловного совпадения (Христос как всякий человек — но и всякий человек как Христос), проходя через которое человек обретает новую божественную природу, принесенную Христом как дар человеку (не забудем, что основа всех христианских догматов — слова, сказанные многими отцами Церкви, но в точности так сформулированные свт. Афанасием Великим: «Бог воочеловечился, чтобы человек обожился»). В сущности, Достоевский в дальнейшем течении романа в истории Настасьи Филипповны разворачивает апокалиптические слова ап. Павла (апокалиптические — поскольку Откровение есть сообщение о переходе, трансформации и обретении новой природы как мира, так и человека): «Неужели не знаете, что все мы, крестившиеся во Христа Иисуса, в смерть Его крестились? Итак мы погреблись с Ним крещением в смерть, дабы, как Христос воскрес из мертвых славою Отца, так и нам ходить в обновленной жизни. Ибо если мы соединены с Ним подобием смерти Его, то должны быть **соединены и подобием** воскресения» (Рим. 6: 3–5). Последнее предложение здесь переведено крайне неудачно, гораздо яснее мысль выражена на церковно-славянском: «Аще бо сообразни {снасаждени} быхомъ подобию смерти Его, то и воскресению будемъ», и во французском переводе, который Достоевский читал в заключении, ожидая приговора: «si nous sommes devenus une même plante avec lui par la conformité à sa mort, nous le serons aussi par la conformité à sa résurrection». Последний я бы перевела так: «если мы привились к Нему, согласившись на подобную Его смерти смерть / уподобившись Ему в смерти, мы останемся привиты к Нему и в Его воскресении». И далее: «зная то, что ветхий наш человек распят с Ним, чтобы упразднено было тело греховное, дабы нам не быть уже рабами греху; ибо умерший освободился от греха. Если же мы умерли со Христом, то веруем, что и жить будем с Ним, зная, что Христос, воскреснув из мертвых, уже не умирает: смерть уже не имеет над Ним власти.

³⁵ Согласно записи Анны Григорьевны Достоевской в ее «Дневнике», по свежим впечатлениям, значительно измененным в «Воспоминаниях»: «Здесь во всем музее только и есть две хорошие картины: это “Смерть Иисуса Христа”, удивительное произведение, но которое на меня просто произвело ужас, а Федю так до того поразило, что он *провозгласил Гольбейна замечательным художником и поэтом*» [Достоевская, 1993, с. 292].

Ибо, что Он умер, то умер однажды для греха; а что живет, то живет для Бога» (Рим. 6: 7–10).

Вообще, нужно сказать, что довольно странно читать роман «Идиот» преимущественно как роман о влюбленных парах, ибо в предпологаемых в нем замужествах явственно видится иная, гетерономная, внеположная браку цель: как Настасья Филипповна идет за Рогожина, ожидая за ним очистительный нож, желая избавиться от навязанного ей образа Венеры (в ее квартире, где все принадлежит Тоцкому, гостей встречает «огромная статуя Венеры» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 134]), вавилонской блудницы, Клеопатры или «камелии», **стать человеком**, привиться Христу, уподобившись Ему в смерти (то, что нож Рогожина — очистительный, довольно очевидно из скопческого контекста Рогожинского дома, но это предмет отдельного исследования; нож этот, кстати, еще и **садовый** — то есть им осуществляется **обрезание и прививание** деревьев), о чем тот прямо скажет Мышкину: «— В воду или под нож! — проговорил тот наконец. — Хе! Да потому-то и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 179], так и Аглая «выбрала» Мышкина, чтобы он ею руководил в ее становлении общественной деятельницы, о чем она тоже ему и читателю прямо сообщит: «Но слушайте главное: я долго думала и наконец вас выбрала. Я не хочу, чтобы надо мной дома смеялись, я не хочу, чтобы меня считали за маленькую дуру; я не хочу, чтобы меня дразнили... Я это всё сразу поняла и наотрез отказала Евгению Павлычу, потому что я не хочу, чтобы меня беспрерывно выдавали замуж! Я хочу... я хочу... ну, я хочу бежать из дому, а вас выбрала, чтобы вы мне способствовали.

— Бежать из дому! — вскричал князь.

— Да, да, да, бежать из дому! — вскричала она вдруг, воспаляясь необыкновенным гневом. — Я не хочу, не хочу, чтобы там вечно заставляли меня краснеть. Я не хочу краснеть ни пред ними, ни пред князем Щ., ни пред Евгением Павлычем, ни перед кем, а потому и выбрала вас. С вами я хочу всё, всё говорить, даже про самое главное, когда захочу; с своей стороны, и вы не должны ничего скрывать от меня. Я хочу хоть с одним человеком обо всем говорить как с собой. Они вдруг стали говорить, что я вас жду и что я вас люблю. Это еще до вашего приезда было, а я им письма не показывала; а теперь уж все говорят. Я хочу быть смелой и ничего не бояться. Я не хочу по их балам ездить, я хочу пользу приносить. Я уж давно хотела уйти. Я двадцать

лет как у них закупорена, и всё меня замуж выдают. Я еще четырнадцать лет думала бежать, хоть и дура была. Теперь я уже всё рассчитала и вас ждала, чтобы всё расспросить об загранице. Я ни одного собора готического не видала, я хочу в Риме быть, я хочу все кабинеты ученые осмотреть, я хочу в Париже учиться; я весь последний год готовилась и училась и очень много книг прочла; я все запрещенные книги прочла. Александра и Аделаида все книги читают, им можно, а мне не все дают, за мной надзор. Я с сестрами не хочу ссориться, но матери и отцу я давно уже объявила, что хочу совершенно изменить мое социальное положение. Я положила заняться воспитанием, и я на вас рассчитывала, потому что вы говорили, что любите детей. Можем мы вместе заняться воспитанием, хоть не сейчас, так в будущем? Мы вместе будем пользу приносить; я не хочу быть генеральскою дочкою... Скажите, вы очень ученый человек?

— О, совсем нет.

— Это жаль, а я думала... как же я это думала? Вы все-таки меня будете руководить, потому что я вас выбрала» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 356–358].

Теперь нам надо заметить странные кульбиты, которые совершают определения пола героев в романе. После пощечины, данной Ганей князю, заслонившему собой его сестру, Рогожин восклицает: «— И будет каяться! — закричал Рогожин, — будешь стыдиться, Ганька, что такую... *овцу (он не мог приискать другого слова)* оскорбил!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 99]. Рядом стоит Настасья Филипповна — и читателю еще сравнительно недавно сообщили, что она — Барашкова. Героев в этом именовании поменяли полами³⁶, и еще рядом оказались

³⁶ Заметим, что этот обмен полами не случаен и хорошо подготовлен Достоевским. В самом начале романа Мышкин, отвечая на вопрос Лебедева, скажет: «<...> князей Мышкиных теперь и совсем нет, кроме меня; мне кажется, я последний. <...> Да вот не знаю, каким образом и генеральша Епанчина очутилась тоже из княжон Мышкиных, тоже последняя в своем роде... — Хе-хе-хе! Последняя в своем роде! Хе-хе! Как это вы оборотили, — захихикал чиновник. Усмехнулся тоже и черномазый. Белокурый несколько удивился, что ему удалось сказать, довольно, впрочем, плохой, каламбур. — А представьте, я совсем не думая сказал, — пояснил он наконец в удивлении» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 8–9]. Каламбур предполагает, что фразу можно понять и так, что Мышкин последний

овца и агнец, указывая на уникальную библейскую фразу-пророчество о Христе, очевидной аллюзией на которую становится эта сцена, а менее очевидной — весь роман: «Он истязуем был, но страдал добровольно и не открывал уст Своих; как овца, веден был Он на заклание, и как агнец пред стригушим его безгласен, так Он не отверзал уст Своих» (Ис. 53: 7; Деян. 8: 32). Так Достоевский даже не перекрещивает, а сплетает двух героев в одного³⁷, поскольку во фразе еще раз переворачивается соответствие: на заклание пойдет Настасья Филипповна, а молча уходит после истязания Ганей Мышкин. О том, как Достоевский задумывал собрать из четырех персонажей одного героя, я не раз говорила и писала, но здесь нас больше интересует это перекрестное восполнение пола, должное привлечь внимание читателя своей странностью. Эту странность буквально через несколько страниц поддержит сравнение Гани, который скажет о Настасье Филипповне: «Точно чином обойденный чиновник!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 103]. Эта странность и указывает на то, куда движется образ Настасьи Филипповны, соединивший в себе в довольно прозрачных аллюзиях уже в первой части всех трех жен Апокалипсиса.

Но прежде чем указать на конечную точку, нельзя миновать еще одного странного высказывания — Настасья Филипповна в последнем письме Аглае скажет про себя: «Я слышала, что ваша сестра, Аделаида, сказала тогда про мой портрет, 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*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 380]. Незадолго до этого мы слышали от Ипполита об отказе Христа, вольно вошедшего в смерть, от «необыкновенной красоты», оттенков

в мужском роде, а генеральша Епанчина — в женском, к чему особо привлекается внимание читателя. Здесь показан естественный, родовой порядок, распределение по полам внутри природной природы — чтобы на этом фоне более ярко выглядело иноприродное распределение.

³⁷ Режиссеры ощущают эту сращенность героев и показывают ее лучше, чем интерпретируют. Так в фильме Анджея Вайды «Nastazja» (1994) Настасью Филипповну и князя Мышкина играет один актер, часто перевоплощающийся за счет незначительного добавления аксессуаров.

которой живописцы «ищут сохранить Ему даже при самых страшных муках» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 338]. На этом фоне еще очевиднее становится и так очевидная — но все же поражающая странностью аллюзия последней фразы этого высказывания на сказанное апостолом Павлом: «Я сораспялся Христу, и уже не я живу, но живет во мне Христос» (Гал. 2: 20). Замечу еще, что мне здесь упорно слышится (возможно, и неоправданный) отзвук стихотворения С.Ф. Дурова, товарища Достоевского по собраниям у Петрашевского и по более тесному кружку, так и названному «дуровским». Стихотворение называлось «Из апостола Иоанна» и было написано уже в заключении, в Петропавловской крепости, в 1849 году. В нем Дуров вкладывает в уста фарисеев такие слова о Христе:

Бегите ложного Христа!
 Пусть Он слова теряет праздно:
 Его крамольные уста
 Полны раздора и соблазна.
 И как, взгляните, Он живет?
 Мирским весь преданный заботам,
 Он ест, Он бражничает, пьет
 И исцеляет по субботам.
 Он кинул камень в Божество,
 Закон отвергнул Моисеев,
 И кто меж нас друзья Его,
 Окроме блудниц и злодеев!

В самом же Евангелии от Иоанна получает объяснение и мотив безумия Настасьи Филипповны, разговоры о котором нарастают по мере вовлечения князя в «новую жизнь частного человека» (куда уводит его любовь Аглаи) и максимальной концентрации достигают в разговоре князя с Аглаей о письмах Настасьи Филипповны: «А знаете, о чем она пишет мне в этих письмах? — Я ничему не удивляюсь; **она безумная**. — Вот эти письма (Аглая вынула из кармана три письма в трех конвертах и бросила их пред князем). Вот уже целую неделю она умоляет, склоняет, обольщает меня, чтоб я за вас вышла замуж. Она... ну да, **она умна, хоть и безумная**, и вы правду говорите, что она гораздо умнее меня...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 362]. Но вот что говорят про Христа: «Он одержим бесом и безумствует; что слышите

Его?» (Ин. 10: 20); «Другие говорили: это слова не бесноватого; может ли бес отверзать очи слепым?» (Ин. 10: 21).

Представление Мышкина о безумии Настасьи Филипповны начинается со сцены в начале третьей части, свидетельствующей о последовательной деградации взгляда князя, уходящего от видения природы иноприродной³⁸ и начинающего ужасаться ей: «В самом лице этой женщины всегда было для него что-то мучительное; князь, разговаривая с Рогожиным, перевел это ощущение ощущением бесконечной жалости, и это была правда: лицо это еще с портрета вызывало из его сердца целое страдание жалости; это впечатление сострадания и даже страдания за это существо не оставляло никогда его сердца, не оставило и теперь. О нет, даже было еще сильнее. Но тем, что он говорил Рогожину, князь остался недоволен; и только теперь, в это мгновение ее внезапного появления, он понял, может быть непосредственным ощущением, чего недоставало в его словах Рогожину. Недоставало слов, которые могли бы выразить *ужас*; да, *ужас*! Он теперь, в эту минуту, вполне ощущал его; он был уверен, был вполне убежден, по своим особым причинам, что эта женщина — помешанная. Если бы, *любя женщину более всего*

³⁸ Приближение взгляда князя к взгляду, свойственному природной природе, к взгляду Ипполита наиболее отчетливо выражено в изменении описания вспоминающегося ему швейцарского пейзажа. Если в первой части этот пейзаж прямо выводит за пределы природной природы, к бытию, «зовет всё куда-то, и мне всё казалось, что если пойти всё прямо, идти долго-долго и зайти вот *за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается*, то там вся и разгадка, и тотчас же *новую жизнь* увидишь, в тысячу раз сильнее и шумней, чем у нас; такой большой город мне всё мечтался, как *Неаполь*, в нем всё дворцы, шум, гром, жизнь...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51], то после «Исповеди» Ипполита этот же пейзаж закручивается кольцом ежедневных повторений, существования, которому князь чувствует себя непричастным, но в котором он наглохо заперт *горизонтом*, появившимся на месте, где прежде небо встречалось с землей: «Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом *горизонт* светлый и *бесконечный*, которому конца-края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирали он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за вседневный великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать» (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 351–352]). Подробный анализ см. в: [Касаткина, 2023].

на свете или предвкушая возможность такой любви, вдруг увидеть ее на цепи, за железной решеткой, под палкой смотрителя, — то такое впечатление было бы несколько сходно с тем, что ощутил теперь князь» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 289]. В Ветхом Завете ужас практически всегда связан с явлением и действием Божества, в Евангелии — с проявлением божественных сил Иисуса³⁹, но и в романе, как я подробно описала в разделах, посвященных «Идиоту» в [Касаткина, 2023], ужас и отвращение у природного человека вызывает наступающая принудительно близость новой, иноприродной природы, что лучше всего выражено в этом пассаже: «Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними... Незвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 52]. Но это впечатление князя от Настасьи Филипповны еще и явно предвещает пассаж Ипполита о Мертвом Христе: «Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немного зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное Существо — такое Существо, Которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого Существа! Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной,

³⁹ «Он сказал: кто Ты, Господи? Господь же сказал: Я Иисус, Которого ты гонишь. Трудно тебе идти против рожна. Он в трепете и ужасе сказал: Господи! что повелишь мне делать?» (Деян. 9: 5–6). «<...> и, придя к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисуса, одетого и в здравом уме; и ужаснулись» (Лк. 8: 35). «Иисус запретил ему, сказав: замолчи и выйди из него. И бес, повергнув его посреди синагоги, вышел из него, нимало не повредив ему. И напал на всех ужас, и рассуждали между собою: что это значит, что Он со властью и силою повелевает нечистым духам, и они выходят?» (Лк. 4: 35–36). «Увидев это, Симон Петр припал к коленям Иисуса и сказал: выйди от меня, Господи! потому что я человек грешный. Ибо ужас объял его и всех, бывших с ним, от этого лова рыб, ими пойманных; также и Иакова и Иоанна, сыновей Зеведеевых, бывших товарищами Симону» (Лк. 5: 8–10). И так далее.

наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено, и передается вам невольно. Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. И если б этот самый Учитель мог увидеть Свой образ накануне казни, то так ли бы Сам Он взошел на крест и так ли бы умер, как теперь?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 339]. Видение князя как бы поправляет описание Ипполита: не природа, но человек, надругавшийся над телом другого человека, создает такой образ, из-за предчувствия которого, как думает Ипполит, и Христос мог бы поколебаться, всходя на крест. Тело человека — есть храм духа, но поврежденное, оскверненное грехом другого тело (и именно это доставляет такие нечеловеческие мучения Настасьи Филипповне) становится для духа тюрьмой и клеткой. «<...> на цепи, за железною решеткой, под палкой смотрителя» — только так можно передать хоть в какой-то мере ее ощущение своей поврежденности. И через это соотношение Достоевский в малой мере дает нам почувствовать, что бы мы испытали, если бы в полноте увидели и ощутили страдания Христа, насмешки над Ним и издевательства, избиение и оплевание, убийство Его.

Еще один важный момент «обмена полом» запечатлен в рассказе Мышкина Аглае о Настасьи Филипповне: «Эта несчастная женщина глубоко убеждена, что она самое павшее, самое порочное существо из всех на свете. О, не позорьте ее, не бросайте камня. Она слишком замучила себя самым сознанием своего незаслуженного позора! И чем она виновата, о Боже мой! О, она поминутно в исступлении кричит, что не признаёт за собой вины, что она жертва людей, жертва развратника и злодея; но, что бы она вам ни говорила, знайте, что она сама, первая, не верит себе и что она всею совестью своею верит, напротив, что она... сама виновна. Когда я пробовал разогнать этот *мрак*⁴⁰, то она доходила

⁴⁰ Слово «мрак» неоднократно сопровождает Настасью Филипповну. Но вот что сказано о Боге: «Господь сказал, что Он благоволил обитать во мгле» (2 Пар. 6: 1; 3 Цар. 8: 12) (я не привлекаю сюда слов о божественном мраке св. Дионисия Ареопагита и других в связи с наличием более очевидного прецедентного текста). И слова князя «<...> вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! **Всё** было бы спасено!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 32] вполне оправданы та-

до таких страданий, что мое сердце никогда не заживет, пока я буду помнить об этом ужасном времени. У меня точно *сердце прокололи раз навсегда*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 361].

К этому месту в «сцене соперниц» есть *двойная* «текстовая рифма», заостряющая внимание читателя. Аглая передает Настасье Филипповне слова князя Мышкина, «что когда он припоминает о вас, то его сердце точно “пронзено навеки”»⁴¹ [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 371]. И еще раз эта фраза появляется вскоре в авторском тексте: «Он только видел пред собой отчаянное, безумное лицо, от которого, как проговорился он раз Аглае, у него “пронзено навсегда сердце”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 374–475]. То есть Достоевский очень старается, чтобы эта фраза не осталась без внимания читателя. Между тем, это довольно прозрачная аллюзия на сказанное Богородице старцем Симеоном: «и Тебе Самой оружие пройдет душу» (Лк. 2: 35) — то есть Мышкин здесь оказывается Богоматерью у креста Настасьи Филипповны Барашковой, что особенно очевидно в первой приведенной цитате. Что касается ее ощущения себя виновной и чувства, что она *«самое»* павшее, *самое* порочное существо *из всех на свете* — укажем на то, что Достоевского сквозь ряд его текстов чрезвычайно занимает вопрос о том, что это значит — *взять на Себя грех мира*, и как это будет переживаться и ощущаться. В черновиках к роману он записывает: «Смирение князя. Князь положительно считает себя в результате *хуже всех*» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 275]

кими, например, характеристиками Бога: «Господь есть Бог ревнитель и мститель; мститель Господь и страшен в гневе: мстит Господь врагам своим, и не пощадит противников Своих» (Наум 1: 2).

⁴¹ Заметим, что Аглая (и вслед за ней рассказчик) искажают фразу Мышкина таким образом, что в ней появляется привычная роману двусмысленность: «пронзенное сердце» может навести мысль и на сердце, пронзенное стрелой Амура. Этой двусмысленности совсем нет во фразе, сказанной Мышкиным. Можно, однако, услышать во фразе Аглаи и прямую цитату: «один из воинов копьем пронзил Ему ребра, и тотчас истекла кровь и вода» (Ин. 19: 34). Но заметим, что в самом деле пронзенное сердце — это сердце Настасьи Филипповны, пронзенное ножом Рогожина. А сердце Мышкина пронзено иносказательно. Так же как ребра Христовы пронзены копьем сотника Лонгина физически конкретно, а оружие пройдет душу Богоматери иносказательно (что совсем не означает меньше испытываемой боли, конечно).

Но вот почти финал (почти — поскольку в финале Спавший — пойдет⁴²). Князь вошел в тот самый кабинет Рогожина, в котором тот ему рассказывал, что Настасья Филипповна идет за него, потому что за ним нож ожидает: «Но он уже пригляделся, так что мог различать всю постель; на ней кто-то *спал*, совершенно неподвижным сном; не слышно было ни малейшего шелеста, ни малейшего дыхания. *Спавший* был закрыт с головой белой простыней, но члены как-то неясно обозначались; видно только было, по возвышению, что лежит протянувшись *человек*. Кругом в беспорядке, на постели, в ногах, у самой кровати на креслах, на полу даже, разбросана была снятая одежда, богатое белое шелковое платье, цветы, ленты. На маленьком столике, у изголовья, блистали *снятые и разбросанные бриллианты*. В ногах *сбиты были в комок какие-то кружева*, и на белевших кружевах, выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги; он казался как бы выточенным из мрамора и ужасно был неподвижен» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 503]. Кружева и бриллианты спали с героини, осыпались, как ветхий образ, и под кружевами и бриллиантами обнаружился Человек. Заметим вновь, что в Апокалипсисе действует, раскрывает недоступную более никому книгу, поворачивает колесо истории и созидает новый мир «Агнец *как бы закланный*».

Заметим, что и здесь Достоевский продолжает также и Богородичную линию ассоциаций (я кратко опишу ее, основываясь на своих предыдущих исследованиях разных лет). Можно сказать, что Настасья Филипповна бежит от себя — Венеры, себя — Клеопатры (об участии Клеопатры в формировании образа Настасьи Филипповны см. в разделе о роли в романе «Пушкина издания Анненкова»), для того чтобы в доме Рогожина было осуществлено «Успение Богоматери». Князь Мышкин найдет ее в алькове за зелеными занавесками, практически воспроизводящими Силы Христа на иконах Успения, со сбившимися

⁴² См. подробный анализ финальной сцены в указанных выше разделах, посвященных роману «Идиот» в: [Касаткина, 2023]. Здесь надо подчеркнуть, что в этой сцене мы видим еще одну линию, проведенную от начала до конца романа: от странного рассказа о воскресении рядового Колпакова, за которое под судом умер отец князя Мышкина, до воскресения Настасьи Филипповны, для воскресения которой ушел дух, вошедший в князя Мышкина и пробудивший его в Базеле (то есть там, где находится *оригинал* копии «Мертвого Христа» Рогожина) под крик осла.

в ногах кружевами — в них пена, из которой вышла Афродита, преображается в облака, на которых возносится Богоматерь на множестве европейских картин, изображающих Вознесение. Недаром вошедшие на третьи сутки в дом Рогожина люди обнаружили там идиота-князя и Рогожина в белой горячке — но ни слова не было упомянуто о теле Настасьи Филипповны, словно исчезнувшем, как и тело Богоматери, не обнаруженное апостолами, когда на том, чтобы ему дали попрощаться и впустили в склеп, настоял вечно так кстати опаздывающий апостол Фома.

О фамилии князя на первых страницах говорит Лебедев: «имя историческое, в Карамзина “Истории” найти можно и должно» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 8]. В «Истории» Н.М. Карамзина есть только один Мышкин — первый строитель храма Успения Богоматери (построенного потом итальянским архитектором Аристотелем Фиораванти) [Карамзин, 1998, с. 244]. Храм, возведенный архитектором Мышкиным обрушился под тяжестью лестницы, ведущей на хоры (см. подробнее: [Касаткина, 2004, с. 168] и примечания к с. 168). Когда князь Мышкин впервые приходит в дом Рогожина, он долго идет по дому, то поднимаясь на две-три ступеньки, то спускаясь на столько же. То есть, можно представить, что его ведут по обрушенной лестнице недостроенного Успенского храма, который и будет реализован в конце романа явленным нам героиней образом Успения.

Один американский режиссер, ставивший «Идиота», в конце спектакля положил на сцене Настасью Филипповну в позе «Мертвого Христа» Ганса Гольбейна Младшего⁴³. Он абсолютно уловил выраженный в романе принцип, особенно если учесть, что для западного человека «Христос» Гольбейна — это не Христос, умерший и не воскресший, как о том говорилось на протяжении двух веков в русской культуре, но Христос в первом движении воскресения. Обратим внимание хотя бы на начавшие сжиматься пальцы, соскребающие пелену под телом. Картина Гольбейна есть преображение того, что изображено в нижней части «Троицы» Мазаччо в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции: скелет, лежащий в низкой каменной нише. Надпись над ним гласит: «Я был таким как ты, ты будешь таким, как я», — указывая созерцаю-

⁴³ Обзор и аналитическое осмысление более недавних постановок романа «Идиот», в том числе также интерпретирующих картину Гольбейна и ее роль в романе см. в: [Рябоконь, 2021].

щему живому на неизбежность смерти. В этом изображении выражена идея естественной, низшей природы человека, того порядка вещей, который существовал до пришествия Христова.

Картина же Гольбейна должна была помещаться как надгробие над рядом таких же узких гробов в нише кафедрального собора в Базеле. И гольбейновский Христос словно говорит тем, кто лежит под ним: «Я был таким же, как ты, ты будешь таким же, как Я», — возвещая радость воскресения.

Может показаться странным, что за образом Настасьи Филипповны мы видим как Богоматерь, так и Христа (особенно характерны здесь слова Рогожина о том, что крови из-под левой груди вытекла всего лишь «столовая ложка» — довольно очевидная аллюзия на то, как подают причастие в Православной Церкви). Но ведь образ Богоматери Знамение (икона, как аллюзия на которую появляется в первой части романа портрет Настасьи Филипповны) представляет собой фигуру Христа, вписанную в фигуру Богоматери, из которой Он как бы все больше выходит на первый план по ходу текста. Получается, что жена, облеченная в солнце в первой части, рождает в конце романа как Младенца, по словам самого известного толкователя Апокалипсиса св. Андрея Критского, сразу изображаемого «в меру полного возраста Христова», — себя самое.

На основании сказанного можно предположить, что Достоевский видит Апокалипсис как путь не столько мира (это внешний, довольно поверхностный и всегда немного утрированный и потому отчасти смешной уровень толкований Откровения в романе⁴⁴), сколько человека⁴⁵, в своем движении по жизни способного пройти и прожить все клю-

⁴⁴ Вот, например: «Вы слышали о “звезде Полынь”, князь? — Я слышал, что Лебедев признает эту “звезду Полынь” сетью железных дорог, распространившихся по Европе. — Нет-с, позвольте-с, так нельзя-с! — закричал Лебедев, вскакивая и махая руками, как будто желая остановить начинавшийся всеобщий смех, — позвольте-с! С этими господами... эти все господа, — обернулся он вдруг к князю, — ведь это, в известных пунктах, вот что-с... — и он без церемонии постучал два раза по столу, отчего смех еще более усилился» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 309].

⁴⁵ И это соотношение вполне соответствует традиционному сочетанию двух высших уровней экзегетического истолкования: «<...> так что один и тот же Иерусалим можно понимать в четверояком смысле, — в историческом смысле он есть город иудеев; в аллегори-

чевые апокалиптические образы — или обреченного застрять в одном из них, отказавшись от движения и перемены (не даром в конце концов Тоцкому⁴⁶ предстоит брак с француженкой, маркизой и легитимисткой, которая его увезет и с которой он пропадет, — то есть своим описанием удивительно напоминающей образ «влюбленного» дьявола у Казота).

Побеждающему же дается сесть на престоле Господнем (Отк. 3: 21) — и Настасья Филипповна к концу романа все более настойчиво обретает черты Христа Апокалипсиса. В конце концов, лицом, которое **невозможно вынести**, в Апокалипсисе обладает только Христос: «Он держал в деснице Своей семь звезд, и из уст Его выходил острый с обеих сторон меч⁴⁷; и лице Его, как солнце, сияющее в силе своей. И когда я увидел Его, то пал к ногам Его, как мертвый» (Отк. 1: 16). «...и говорят горам и камням: падите на нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле» (Отк. 6: 16). «И увидел я великий белый престол и Сидящего на нем, от лица Которого бежало небо и земля» (Отк. 20: 11).

«Я теперь всё понял, чего прежде не понимал, и видите: когда они обе стояли тогда одна против другой, то я тогда лица Настасьи Филипповны **не мог вынести**... Вы не знаете, Евгений Павлович (понижил он голос таинственно), я этого никому не говорил, никогда, даже Аглае, но я **не могу лица** Настасьи Филипповны **выносить**... Вы давеча правду

ческом — есть церковь Христова; в анагогическом — есть город Бога небесный, который есть мать всем нам; в тропологическом — есть душа человека, которую часто под этим именем Господь порицает или похвалает» [Иоанн Кассиан Римлянин, 1892, с. 425–426].

⁴⁶ Заметим, что переименование Тоцкого из Афанасия Ивановича («бессмертный Божией благодатью») в «букетника» и «господина с камелиями» по результатам последнего суда — своего рода новое имя, только данное не побеждающему, а проигравшему: «Имеющий ухо (слышать) да слышит, что Дух говорит церквам: побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему белый камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Отк. 2: 17). Заметим, кстати, также, что в белую одежду в романе облачается только Настасья Филипповна: «Побеждающий облечется в белые одежды; и не изглажу имени его из книги жизни, и исповедаю имя его пред Отцем Моим и пред Ангелами Его» (Отк. 3: 5).

⁴⁷ Этот меч, выходящий из уст, появится в образе Настасьи Филипповны, когда пришедшая на встречу с ней Аглая скажет: «Удержите ваш **язык**; я не этим вашим **оружием** пришла с вами сражаться...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 470].

говорили про этот тогдашний вечер у Настасьи Филипповны; но тут было еще одно, что вы пропустили, потому что не знаете: я смотрел на ее лицо. Я еще утром, на портрете, *не мог его вынести*... Вот у Веры, у Лебедевой, совсем другие глаза; я... *я боюсь ее лица!* — прибавил он с чрезвычайным страхом» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 483–484].

Заметим, что в свете Апокалипсиса восприятие образов романа становится гораздо более внятным — хотя и контринтуитивным — особенно для читателя, привыкшего к тому, что хороший конец хорошего романа — это свадьба с прибавлением «и жили они долго и счастливо». Впрочем, ведь и христианство радикально контринтуитивно. Думаю, этим объясняется как непонимание текста поколениями читателей при влечении к нему, так и особая трепетная любовь Достоевского к тем читателям, которые больше всего любили роман «Идиот»⁴⁸.

Литература

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

Достоевская, 1993 — Последняя любовь Ф.М. Достоевского. Достоевская А.Г. Дневник 1867 года / вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. В. Белова. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. 459 с.

Есаулов, 1998 — *Есаулов И.А.* Пасхальный архетип в поэтике Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 1998. № 5. С. 350–362.

Жития святых, 2002 — Жития святых: Избранные по советам Святых Отцов и духовников русских обителей / под общ. ред. игумена Аристарха (Лоханова). М.: Ковчег; пос. Печенга: Трифионов Печенг. монастырь, 2002. 1184 с.

Иоанн Кассиан Римлянин, 1892 — Писания преподобного отца Иоанна Кассиана Римлянина / пер. с лат. еп. Петра. 2-е изд. М.: Афонский русский Пантелеимонов монастырь, 1892. 652 с.

Карамзин, 1998 — *Карамзин Н.М.* История государства Российского: в 12 т. М.: Наука, 1998. Т. VI / под ред. А.Н. Сахарова. 468 с.

Касаткина, 1996 — *Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. 333,[2] с.

⁴⁸ Достоевский пишет, например, в ответном письме А.Г. Ковнеру 14 февраля 1877 года «мне понравилось, что Вы выделяете как лучшее из всех “Идиота”. Представьте, что это суждение я слышал уже раз 50, если не более. Книга же каждый год покупается и даже с каждым годом больше. Я про “Идиота” потому сказал теперь, что все говорившие мне о нем, как о лучшем моем произведении, имеют нечто особое в складе своего ума, очень меня всегда поражавшее и мне нравившееся» [Достоевский, 1972–1990, т. 29, с. 139].

Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

Касаткина, 2010 — *Касаткина Т.А.* Лекция «Проблема понимания авторского замысла: зачем в произведении появляется второй главный герой. Анализ романов Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание” и М.Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”». Осенний семинар Т.А. Касаткиной для учителей литературы в Великом Новгороде. 19.10.2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iYEoX8Uinag> (дата обращения: 21.07.2024).

Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.

Минья. Ноябрь. В 27-й день — Минья. Ноябрь. В 27-й день URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/mineja-nojabr/27 (дата обращения: 31.07.2024).

Михайлов, 1997 — *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // *Михайлов А.В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.

Рябоконт, 2021 — *Рябоконт А.В.* «Мёртвый Христос» Райнера Сарнета. Между постсоветским и постДостоевским // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 2. С. 79–105. DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-79-105

Серафим (Сигрист), епископ — *Серафим (Сигрист), епископ.* Книга Откровения в православном богослужении и внутренней духовной жизни. URL: <https://azbyka.ru/apokalipsis/kniga-otkrovenija-v-pravoslavnom-bogosluzhenii-i-vnutrennej-duhovnoj-zhizni/> (дата обращения: 14.06.2023).

Ткаченко, 2011 — *Ткаченко А.* Кто хочет стать идиотом? Размышляя о князе Мышкине // Фома, 11.11.2011 URL: <https://foma.ru/kto-xochet-stat-idiotom.html> (дата обращения: 02.08.2024)

Франк-Каменецкий, 2004 — *Франк-Каменецкий И.Г.* Колесница Иеговы: Труды по библейской мифологии. М.: Лабиринт, 2004. 320 с.

Чернега — *Чернега А.* Большой каменный театр. URL: <https://walkspb.ru/istoriya-peterburga/zd/bolshoj-kamennyj-teatr> (дата обращения: 01.08.2024).

Юрьева, 2019 — *Юрьева О.Ю.* Узелок князя Мышкина: функция символической детали в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4 (8). С. 90–111. DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-90-111

Dumas, 1858 — *Dumas fils A.* La dame aux camélias. Paris: G. Havard, 1858. 396 p. URL: <https://archive.org/details/ladameauxcamlias00duma/page/n13/mode/2up> (дата обращения: 02.11.2023).

Morson, 1997 — *Morson G.S.* Tempics and The Idiot // Celebrating Creativity: Essays in Honor of Jostein Bortnes / ed. by Knut Andreas Grimstad & Ingunn Lunde. Bergen: University of Bergen Press, 1997. Pp. 108–134.

«Времени больше не будет»: пространство за пределами времени.

**Десятая глава Апокалипсиса
в ключевой метафизической сцене романа**

В этом разделе рассматривается центральная метафизическая сцена романа «Идиот», обозначенная событиями от странного «захватывания» Мышкиным лежащего на столе ножа, который Рогожин у него дважды отнимает, все более раздражаясь, до момента, когда этот нож в руке Рогожина падает на князя — и не достигает его. Центральная часть этой сцены отмечена прямой отсылкой к 10 главе «Откровения Иоанна Богослова» — единственной главе, в которой от пророка потребовалось утаить, скрыть и не писать услышанное. Единственным ключом к скрытому становится клятва Ангела, что «времени больше не будет» — и что после трубы седьмого Ангела свершится «тайна Божия, как Он благовествовал рабам Своим пророкам». Слова Ангела Достоевский комментирует прямо в тексте романа не вполне обычным для того времени образом, а тайна нового бытия человечества за пределами времени обдумывалась Достоевским еще в 1864 году, в записи «Маша лежит на столе...» — записи, которая очевидно лежит в основе главной идеи романа «Идиот». В ключевой метафизической сцене романа Достоевский показывает, как может осуществляться модус бытия за пределами времени уже в пределах «насущного видимо-текущего».

Практически в каждом произведении Ф.М. Достоевского присутствуют описание или сцена, как бы не имеющие отношения к сюжету, избыточные для него, непонятно зачем вдруг возникающие в движении повествования. Причем эта избыточность и/или случайность специально подчеркнуты автором: сцена или описание часто бывают прямо в тексте названы **непонятно почему** здесь присутствующими.

Такие сцены — это ключи к иному уровню текста, к тому высшему сюжету, который кроется за сюжетом внешним, развивающимся в привычном нам слое реальности. Такие сцены, задавая иной уровень восприятия текста, позволяют читателю увидеть «фантастический», по определению Достоевского (то есть — невероятный для тривиаль-

ного ума, сводящего все к «насущному видимо-текущему» уровню восприятия), смысл событий. События эти автор непременно дает возможность как-то объяснить и на самом внешнем уровне — но при доступности читателю *только* такого объяснения тексты Достоевского воспринимаются как перегруженные, непоследовательные, непонятные — и он, в конце концов, объявляется «плохим стилистом». Происходит это потому, что читатель не в состоянии оказывается обнаружить в его текстах те абсолютные связность и смысл, которые и есть признак совершенного художественного произведения — и которые на этом уровне, взятом изолированно, и не могут быть отысканы — в силу наличия в тексте иных уровней.

Само слово «фантастический» Достоевский объясняет как «имеющий отношение к концам и началам», которые для человека, вещи и действия неизменно выходят за пределы причин и следствий, могущих быть обнаруженными в горизонтальной действительности, в «насущном видимо-текущем»¹. «Фантастический» для него — это имеющий отношение к тем концам и началам, которые связывают все здесь присутствующее с вечностью, делают любое событие частью гораздо более сложного, чем линейный, сюжета — сюжета, разворачивающегося на нескольких уровнях бытия — а следовательно, обладающего гораздо более сложным рисунком причинно-следственных связей. «Реализм в высшем смысле», как определяет свой творческий метод Достоевский, это и есть выход из плоскости «насущного видимо-текущего» в многомерную реальность связи всего со всем, связи такой действительности и интенсивности, когда «всё как океан, всё течет и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдается» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 290].

Есть, конечно же, такая сцена и в романе «Идиот», причем в этом романе она выделена дополнительно, особо и специально — и можно сказать, что она *образцовая* для всех подобных сцен.

Это сцена размышления Мышкина о минуте перед припадком. Достоевский прямо и настойчиво проговаривает, что это размышление есть, по видимости, уход князя от необходимых, в настоящую минуту

¹ «Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это всё еще пока для человека фантастическое» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 144–145].

жизненно важных размышлений по поводу захвативших его переживаний, в область, казалось бы, совершенно с ними не связанную.

Напомню, что переживания князя привязаны к ножу — видимо, с той минуты, когда Рогожин говорит, что Настасья Филипповна идет за него потому, что за ним «нож ожидает» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 179]. Это изначально, казалось бы, довольно метафорическое и абстрактное выражение стремительно конкретизируется и получает предметное воплощение — князь захватывает со стола, рядом с которым сидит в кабинете Рогожина, садовый нож (тот самый, которым позднее и будет пронзено сердце Настасьи Филипповны).

«— Всё это ревность, Парфен, всё это болезнь, всё это ты безмерно преувеличил... — пробормотал князь в чрезвычайном волнении. — Чего ты?

— Оставь, — проговорил Парфен и быстро вырвал из рук князя ножик, который тот взял со стола, подле книги, и положил его опять на прежнее место.

— Я как будто знал, когда въезжал в Петербург, как будто предчувствовал... — продолжал князь. — Не хотел я ехать сюда! Я хотел всё это здешнее забыть, из сердца прочь вырвать! Ну, прощай... Да что ты!

Говоря, князь в рассеянности опять было захватил в руки со стола тот же ножик, и опять Рогожин его вынул у него из рук и бросил на стол. Это был довольно простой формы ножик, с оленьим черенком, нескладной, с лезвием вершка в три с половиной, соответственной ширины.

Видя, что князь обращает особенное внимание на то, что у него два раза вырывают из рук этот нож, Рогожин с злобною досадой схватил его, **заложил в книгу** и швырнул книгу на другой стол.

— Ты листы, что ли, им разрезаешь? — спросил князь, но как-то рассеянно, всё еще как бы под давлением сильной задумчивости.

— Да, листы...

— Это ведь садовый нож?

— Да, садовый. Разве садовым нельзя разрезать листы?

— Да он... совсем новый.

— Ну что ж, что новый? Разве я не могу сейчас купить новый нож? — в каком-то исступлении вскричал наконец Рогожин, раздражавшийся с каждым словом.

Князь вздрогнул и пристально поглядел на Рогожина.

— Эх ведь мы! — засмеялся он вдруг, совершенно опомнившись. — Извини, брат, меня, когда у меня голова так тяжела, как теперь, и эта

болезнь... я совсем, совсем становлюсь такой рассеянный и смешной. Я вовсе не об этом и спросить-то хотел... не помню о чем. Прощай...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 180–181].

Этот нож продолжает привлекать князя, *почти мимо его сознательного внимания*², и далее, на улице. Князь практически бессознательно останавливается перед лавкой с ножом — таким же, как тот, который он только что брал в руки в доме Рогожина, а тот его у него из рук вырывал, раздраженный его — нельзя сказать «вниманием» к этому предмету, потому что князь *захватывал* (значимое слово, уже вызывающее некоторое ощущение *овладевающей воли* князя) его «машинально» — но именно тем, что нож оказывался у князя в руках. Позднее к лавке князь возвращается уже специально, после того, как отойдя от нее на пятьдесят шагов, усомнился в ее существовании и решил проверить, наяву ли было его бессознательное перед ней стояние и разглядывание «предмета в шестьдесят копеек» [Достоевский,

² Эта прикованность к предмету мимо сознательного внимания была дополнительно подчеркнута в журнальной публикации романа еще одним возвращением князя к «видению» ножа прямо перед нападением Рогожина: «После: останавливаясь в воротах. — Одно сегодняшнее обстоятельство особенно представилось ему в это мгновение, но представилось “холодно”, с “полным рассудком”, “уже без кошмара”. Ему вдруг припомнился давешний нож на столе у Рогожина. “Но почему же, в самом деле, Рогожину не иметь сколько угодно ножей на своем столе!” — ужасно удивился он вдруг на себя и тут же, оцепенев от изумления, представил себе вдруг и свою давешнюю остановку у лавки ножовщика. “Да какая же, наконец, тут может быть связь!..” — вскричал было он и не докончил» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 321]. Здесь князь как бы собирает все точки своего «видения» ножа перед финальной с ним встречей — а автор еще раз обозначает глубокое и непрерывающееся взаимодействие персонажа с предметом и его владельцем, происходящее на уровне, недоступном рациональному мышлению, идущее мимо логики обыденной жизни. Достоевский, очевидно, счел при следующей публикации эту дополнительную акцентуацию слишком навязчивой, удалил этот фрагмент — и ошибся в своей надежде на читательскую внимательность. Вследствие такого удаления в сознании публикаторов романа в ПСС [Достоевский, 1972–1990] связь между прикованностью подсознательного внимания князя к ножу и рассуждением о минуте перед припадком совсем исчезла, что подтверждается неоправданной заменой слова «встревоженного» на «восторженного» в описании минуты перед припадком.

1972–1990, т. 8, с. 187], который он теперь упорно не хочет называть ножом. Заметим, что прежде, в доме Рогожина, князь настойчиво пытался подыскать этому же ножу созидательные и **восстановительные** функции: очищение живого от мертвого («садовый нож») и открытие знания (разрезание страниц книг, чтобы их было возможно прочесть³).

И далее Достоевский пишет, воспроизводя внутреннюю речь героя: «Все это надо скорее **обдумать**, непременно; теперь ясно было, что ему не померещилось и в воксале, что с ним случилось непременно что-то действительное и непременно связанное со всем этим прежним его беспокойством. Но какое-то внутреннее непобедимое отвращение опять пересилило: он не захотел ничего **обдумывать**, он не стал **обдумывать**; он задумался совсем о другом» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 187]⁴.

Этим отказом князя **обдумывать** насущное совершенно открыто обозначен уход от внешнего и поверхностного сюжета: потому что на самом деле он **задумался** вовсе не о другом, как мы далее увидим — а **задумался** на другом уровне — на том, на котором только и можно было обрести решение вставшей перед ним проблемы (проблемы взаимодействия с волей другого и с предметом, находящимся в руках другого). Отметим здесь отчетливое противопоставление слов «обдумать» и «задуматься»: **обдумать** — слово как бы закручивает мысль

³ Заметим, что **разрезание** листов книги, позволяющее **впервые** открыть и читать книгу, вводит эту часть текста Достоевского в дополнительный резонанс с «Апокалипсисом», где важнейшей проблемой является способность того или иного персонажа **открыть** и **прочесть** книгу. Кроме того, разрезание листов книги, позволяющее ее впервые познать, отчетливо связывает это действие и с актом дефлорации, что несомненно отразится в последней сцене романа, где этот же нож прольет кровь на брачное ложе, знаменуя восстановленную чистоту героини. Такая восстанавливающая чистоту функция ножа делает совсем не проходной (а, прямо скажем, магистральной) тему скопцов и скопчества в романе, но показать это — задача отдельного исследования. Здесь упомяну только, что номер «Русского вестника», в котором первые читатели «Идиота» знакомились с анализируемыми здесь сценами, открывался статьей П.И. Мельникова «Тайные секты» [Русский вестник, 1868], — и более подробного и основательного комментария к этой части романа не было ни у одного поколения читателей.

⁴ В цитатах здесь и далее: полужирный курсив — выделено мной. Полужирный — выделено цитируемым автором. — Т.К

вокруг конкретного предмета или события; *задуматься* — как бы уводит мысль вглубь на другой уровень, через границу (заметим попутно, что слово *за границей* — очень важный и весьма двусмысленный концепт романа «Идиот»: начиная с момента прибытия поезда с пассажиром *из-за границы*, практически все отмеченные этим словом пассажи начинают читаться с иногда более, иногда менее заметным оттенком значения «из других сфер бытия»). Отметим здесь и трижды повторенное слово «непременно», использованное с функциональным и семантическим сдвигом, увеличивающим область и интенсивность присутствия слова во фразе: «обдумать, непременно» — обязательность действия; «случилось непременно что-то действительное» — одновременно «точно произошло» и «несомненно действительное»; «непременно связанное» — «наверняка соединяющее воедино». Использование слова в таком диапазоне — легко предоставляющем возможность замены синонимами, что считается стилистически более выигрышным, но не использовано Достоевским, концентрирует внимание исследователя (и заставляет бессознательно сфокусироваться читателя) на самом повторяемом слове: *непременный* — *неизменяемый* — то есть выходящий из области течения времени. И к выходу за пределы времени повествование в этот момент и подступает.

Достоевский продолжает: «Он задумался между прочим о том [Я здесь должна сказать, что эту фразу нельзя цитировать по ПСС в 30 томах⁵ [Достоевский, 1972–1990], поскольку там «между прочим» публикаторы выделили запятыми, сделав вводным словосочетанием и привнеся тем значение *необязательности*, тогда как у Достоевского здесь субстантивированное прилагательное с предлогом, заключающее в себе смысл выделения одной мысли *среди других*, указание на нее, как на находящуюся *непременно* в окружении других, связанную с ними и каким-то образом *центрирующую* их. — Т.К.], что в эпилептическом состоянии его была одна степень почти пред самым припадком (если только припадок приходил 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*. [Отметим это про-

⁵ Исправляю ее по изданию: [Достоевский, 1874, т. I. ч. I и II, с. 269].

должавшиеся — молния сверкает как бы мгновенно — но при этом как бы разворачивается в пространстве, раздвигая темное от туч низкое небо: молния — один из зримых образов времени, становящегося пространством — то есть превращающегося из вектора нашего принудительного движения (как определяется время в нашем повседневном пространственно-временном континууме) в область нашего пребывания, нашей свободы. Это странное выражение одновременно дает первоначальное понятие о том, как возможно остановить **мгновенно падающий нож**. — Т.К.] 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. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той окончательной секунды (никогда не более секунды [Заметим, что здесь — в противоположность имеющему свойство **продолжаться** мгновению — секунда резко сокращается до секунды. Это секунда обратного перехода границы, когда время вновь начинает идти. — Т.К.]), с которой начинался самый припадок. Эта секунда была, конечно, невыносима. Раздумывая об этом мгновении впоследствии, уже в здоровом состоянии, он часто говорил сам себе: что ведь все эти молнии и проблески **высшего самоощущения и самосознания**, а стало быть и **“высшего бытия”**, не что иное, как болезнь, как нарушение нормального состояния, а если так, то это вовсе не высшее бытие, а, напротив, должно быть причислено к самому низшему. И, однако же, он все-таки дошел наконец до чрезвычайно парадоксального вывода: “Что же в том, что это болезнь? — решил он наконец. — Какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и **встревоженного** молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?” Эти туманные выражения казались ему самому очень понятными, хотя еще слишком слабыми. В том же, что это действительно “красота и молитва”, что это действительно “высший синтез жизни”, в этом он сомневаться не мог, да и сомнений не мог допустить. <...> Мгновения эти были именно одним только **необыкновенным усилением самосознания**, если бы надо было выразить это состояние одним словом, самосознания и в то же время **самоощу-**

щения в высшей степени непосредственного. Если в ту секунду, то есть в самый последний сознательный момент пред припадком, ему случилось успевать ясно и сознательно сказать себе: “Да, за этот момент можно отдать всю жизнь!”, то, конечно, этот момент сам по себе и стоил всей жизни» [Достоевский, 2013–, т. 8, с. 207–208].

Здесь нужно сделать текстологическое примечание, показывающее как необоснованное текстологическое решение «по здравому смыслу» (или, вернее, по собственному исследовательскому представлению о значении слов) может радикально исказить и даже разрушить авторский замысел. Это важнейшее для романа «Идиот» описание мгновения выхода за пределы времени все годы, начиная с издания соответствующего тома Полного собрания сочинений в 30 томах [Достоевский, 1972–1990], публиковалось в искаженном виде: со словом «восторженного» вместо «встревоженного» и невозможным, на мой взгляд, пояснением в перечне допущенных исправлений текста: «опечатка во всех источниках» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 335]. При публикации романа в подготовленном мной Собрании сочинений в 9 томах [Достоевский, 2003–2004] я сочла необходимым сохранить текст Достоевского, а не текст публикаторов ПСС, хотя в момент публикации еще не смогла бы объяснить, почему именно Достоевский употребляет здесь до такой степени смутившее их слово. Сейчас я уже могу это сделать: Достоевский здесь использует слово «встревоженный» в смысловом поле французского *alerte*, включающем в себя значения «живой», «бодрый», «бдительный», «настороженный» — как сейчас говорят, алертный. Здесь писателю нужен смысл не восторга (исторгнутости из себя, выхода за свои пределы, в некотором смысле — потери себя в *бессознательном и неконтролируемом* единении с чем-то бóльшим), а именно «необыкновенного усиления **самосознания и самоощущения**», покрывающего дополнительно «территорию» далеко за пределами, которые мы привыкли считать своими. К счастью, сотрудники нового ПСС Достоевского в 35 томах [Достоевский, 2013–] изменили текстологическое решение своих предшественников, и в вышедшем в 2019 году томе, содержащем роман «Идиот», напечатан подлинный текст Достоевского. Заметим, что это совсем не исключительное словоупотребление Достоевского, вот, например, стихотворение Боратынского:

Тщетно меж бурною жизнью и хладною смертью, философ,
 Хочешь ты пристань найти, имя даёшь ей: покой.
 Нам, из ничтожества вызванным творчества словом *тревожным*,
 Жизнь для волненья дана: жизнь и волненье — одно.

[Боратынский, 1914, с. 300]

Кроме того, это показательный случай, когда такое бездумное вторжение приводит текст Достоевского в противоречие с одним из его прецедентных текстов и присутствующих в сюжете книг, Собранием сочинений А.С. Пушкина издания П.В. Анненкова, с которым до этого вторжения он находился в полном согласии. В первом томе анненковского издания, особенно отразившемся, как то показано в соответствующем разделе этой книги, в романе Достоевского, цитируется заметка Пушкина о *вдохновении* и *восторге*, где, в частности, говорится следующее: «Вдохновение есть расположение *души* къ живѣйшему принятію впечатлѣній и соображенію понятій, слѣдственно и объясненію оныхъ. Вдохновение нужно въ геометріи, какъ и въ поэзіи. Восторгъ исключаетъ *спокойствіе* — необходимое условіе *прекраснаго*. Восторгъ *не предполагаетъ силы ума, располагающаго частями въ отношеніи къ цѣлому*. Восторгъ не продолжителенъ, не постояненъ, слѣдовательно не въ силахъ произвести истинное, великое совершенство» [Пушкинъ, 1855–1857, т. 1, с. 257–258].

Как мы можем видеть, восторг в описании Пушкина никак не соответствует тому описанию минуты перед припадком, которое здесь дает Мышкин (и которому точнейшим образом соответствует *вдохновение* — отметим здесь и разницу внутренней формы слов: *восторг* — это исторжение, *выдергивание* из себя (можно сказать: частичный выход души из тела, сопровождающийся эйфорией и *дезориентацией*, отмеченной Пушкиным), *вдохновение* — это *вдыхание*, вхождение дополнительного пространства, воздуха, духа во внутреннюю область человека — в которой тем самым становятся доступны повышенное осознание и расширенный контроль).

Между тем, слово «восторг» в романе имеет важную различительную функцию, оно позволяет отделить истинное восхождение князя к свету (или, вернее, обратим на это внимание — *озарение его ума и сердца*⁶ све-

⁶ Здесь, в этом совместном, едином озарении, очевидно присутствует указание Достоевского на характер происходящего, описы-

том, то есть *схождение* к нему, *вхождение* в него света) от пребывания его в ложном, имитационном «свете»⁷, в который его вводят Епанчины как *предполагаемого жениха Аглаи*. Проникновению в этот имитационный «свет», в который начинает *стремиться* князь по мере своего схождения в долину существования и укоренения в ней, соответствует и как бы состояние имитационной «минуты перед припадком», растягивающейся почти на все время вечера Епанчиных. И вот здесь слово «восторг», и именно в пушкинском смысле, оказывается *настоятельно присутствующим*: «Князь даже весь дрожал. Почему он вдруг так *растревожился*, почему пришел в такой умиленный *восторг*, совершенно ни с того ни с сего и, казалось, нисколько не в меру с предметом разговора, — это трудно было бы решить. В таком уж он был настроении и даже чуть ли не ощущал в эту минуту, к кому-то и за что-то, самой горячей и чувствительной благодарности <...> Слишком уж он “*рассчастливился*”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 448–449]. Заметим, что здесь также употреблено и слово с корнем «тревога», но только оно совсем другое: если «*встревоженный*» равно «алертный», указывает на бодрость и собранность, то «*растревоженный*» наоборот означает раздрай, отсутствие собранности, расплывание, смутность сознания — и именно в таком виде оно начинает коррелировать в тексте Достоевского со словом «восторг». В конце концов Достоевский прямо обозначает разницу этих состояний после того, как князь, в порыве социально-идеологической ажитации, разбивает вазу: «Еще мгновение, и как будто всё пред ним расширилось,

аемый в исихастских практиках, предполагающих соединение сердца и ума, вхождение ума в сердце для принятия Божественного откровения. О необходимости опоры на эту традицию для понимания произведений Достоевского начиная как минимум с «Преступления и наказания» см.: [Касаткина, 2022].

⁷ Вот какими словами описывается этот *другой* «свет» в романе: «В первый раз в жизни он видел уголок того, что называется *страшным именем “света”*. Он давно уже вследствие некоторых особенных намерений, соображений и влечений своих жаждал проникнуть в этот *заколдованный круг* людей» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 442]. Отметим здесь и построение фразы так, чтобы были даже грамматически обоснованы кавычки, которые вообще присутствуют в этой части текста в невероятном изобилии, формально выделяя включенные в текст повествователя мелкие фрагменты чужой речи, по существу же — настойчиво указывая на имитационность всего предъявляемого.

вместо ужаса — свет и радость, **восторг**; стало спирать дыхание, ... но мгновение прошло. Слава Богу, **это было не то!**» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 454].

В конце концов и в этой сцене сквозь пласты лжи князь выберется, выбьется к истине и свету (хотя это будут уже **другие** истина и свет) — и заговорит совсем не так, как говорил на всем протяжении ее, когда он раздражался и восхищался, обличал и укорял, бросался из крайности в крайность: «— Слушайте! Я знаю, что говорить нехорошо: лучше просто пример, лучше просто начать... я уже начал... и — и неужели в самом деле можно быть *несчастливым*? 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...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 459], — за чем и последует уже настоящий припадок.

Но корень слова **«рассчастливился»**, которое тоже *буквально* указывает на *рассыпание по частям*, останется в новом описании минуты перед настоящим припадком, указывая на то, что князь больше не выходит в вечность, в полноту разума и окончательной причины, а остается в **счас, щас**, «сейчас и здесь-бытии», в которое его ввергает и заключает Аглая своим присутствием, своей близостью (подчеркнем, что в первом описании припадка нет и **не может быть** слова «счастье»). Именно эта ориентированность отныне на «сейчас-бытии» прозвучит уже, к моменту этой сцены, и в действительно страшной фразе князя, отвечающего на вопрос Ипполита, как ему лучше умереть: «— Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 433]. Именно к **этому** припадку будет отнесена и евангельская цитата о диком крике «духа, сотрясшего и повергшего» несчастного [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 459] — и она, конечно же, никак не может быть отнесена к первому описанию припадка.

Достоевский здесь сделал все, чтобы читатель не спутал истинного и ложного вхождения князя в свет, но эта авторская филигранная работа была едва ли не нивелирована текстологами ПСС в 30 томах.

Но вернемся к анализируемой сцене. Если с одной стороны Достоевский выделяет ее из текста словами об уходе от размышления о насущном в горизонтальном плане, в плане земных и рациональных причин и следствий — то с другой стороны эта сцена выделена **прямым** обращением к 10 главе Откровения Иоанна Богослова, ибо завершается она следующим образом: «В этот момент, как говорил он однажды Рогожину, в Москве, во время их тамошних сходов, в этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что **времени больше не будет**. Вероятно, — прибавил он, улыбаясь, — это та же самая секунда, в которую не успел пролиться опрокинувшийся кувшин с водой эпилептика Магомета, успевшего, однако, в ту самую секунду обозреть все жилища Аллаховы» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 189].

Здесь нужно отметить, что к цитате из Апокалипсиса: «И Ангел, который стоял, **как** я видел, на море и на земле, поднял руку свою к небу, и клялся живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем: что времени уже не будет; но в те дни, когда возгласит седьмый Ангел, когда он вострубит, совершится тайна Божия, как Он благовествовал рабам Своим пророкам» (Отк. 10: 6–7)⁸, — Достоевский добавляет отсылку к истории Магомета, и она выполняет важную интерпретационную роль. Это введенное таким образом прямо в текст истолкование фразы из Апокалипсиса в своей однозначности совсем не тривиально. Дело в том, что из двух вариантов понимания этого места, предложенных еще Андреем Кесарийским⁹, толкователи, современные Достоевскому, преимущественно выбирали другой, то есть говорили здесь об истечении времени, о прекращении данной человечеству отсрочки — и даже попросту об изменении **характера** времен, то

⁸ Цитирую здесь Апокалипсис по переводу того Евангелия, которое было подарено Достоевскому на его пути в Омский острог женами декабристов и которое находилось с ним всегда до конца жизни, поскольку в нем есть отличия, могущие оказаться значимыми [Евангелие Достоевского, 2010, с. 598/618].

⁹ «Ангел клянется, что времени уже не будет в будущем веке, когда и в самом деле не будет того времени, которое исчисляется по солнцу, но будет жизнь вечная, недоступная временному исчислению, или же это указывает, что после шести гласов Ангела пройдет не много времени до исполнения» [Андрей Кесарийский, 2016].

есть о прекращении одного и начале другого времени, или уж приво-
дили оба варианта.

Вот, например, что пишет в книге, вышедшей за три года до соз-
дания «Идиота» Александр Бухарев (можно предположить, что в том
числе и его настойчивое стремление увидеть в последовательно алле-
горизируемых им чертах апокалиптических пророчеств прямые указа-
ния на современность послужило для Достоевского импульсом к соз-
данию сатирического плана в изображении толкования Апокалипсиса
Лебедевым¹⁰): «Судьбы древнего языческого мира, гнавшего церковь,
заканчиваются, по Апокалипсису, явлением могущественного Ангела
Божия, в **радуге** мира над головою и в **облаке** славы, твердо ставшего
на **земле земных порядков** и **море общественной жизни**, провозгла-
сившего конец **времени прежнему** и **открывающего новые судьбы**
церкви и мира (Апок. X). Смысл этого явления событиями раскрыт
и оправдан именно чрез возведение гонимого доселе христианства в
мирное и господственное над миром значение при Константине Вели-
ком, чем положен был предел для времени древнего мира и открылся
новый христианский мир» [Бухарев, 1865, с. 226–227].

«В Апокалипсисе, после суда над язычеством, также торжественно
возвещается, что “времени уже не будет” (Апок. X), **не в безотноси-
тельном смысле**, но времени именно языческого преобладания над
церковью, дотоле следимого в откровении <...>» [Бухарев, 1865, с. 265].

Герой же Достоевского однозначно толкует слова Ангела как обе-
щание выхода **за пределы, за границу** времени — и, конечно, поражает
степень лаконичности при глубине трактовки, достигнутая этим скре-
щением контекстов.

Адекватное пониманию Достоевского толкование этого места —
вне всякой двойственности — приводит о. Александр Мень — возмож-
но, потому, что сам он сознательно или бессознательно уже опирался

¹⁰ Как, например, здесь: «Вы слышали о “звезде Полюнь”, князь? — Я слышал, что Лебедев признает эту “звезду Полюнь” се-
тью железных дорог, распространившихся по Европе. — Нет-с, по-
звольте-с, так нельзя-с! — закричал Лебедев, вскакивая и махая ру-
ками, как будто желая остановить начинавшийся всеобщий смех, —
позвольте-с! С этими господами... эти все господа, — обернулся он
вдруг к князю, — ведь это, в известных пунктах, вот что-с... — и он
без церемонии постучал два раза по столу, отчего смех еще более
усилился» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 309].

на толкование Достоевского¹¹: «<...> для того чтобы показать, насколько велик будет разрыв с современным состоянием человеческого рода, ангел возвещает одну из великих тайн грядущего: “времени уже не будет”. Мы всегда мыслим, чувствуем, переживаем, как правило, во времени, и только в отдельные моменты какого-то духовного подъема мы словно вырываемся из его потока. В целом же все наши мысли, действия, поступки протекают во времени. Мы даже вообразить и представить себе что-нибудь, как теперь говорят, “смоделировать”, вне времени не можем. Время — единственный процесс, который совершенно необратим, и именно в этом яснее всего проявилась жестокость падшего детерминированного мира. Нигде так не сказывается, как во времени, это враждебное свободе, смертельное, роковое, необоримое свойство падшего мира. Все можно подчинить себе и исправить, только время нельзя обратить вспять. Над этим бился известный мыслитель Лев Шестов, перед которым после смерти сына встала трагическая проблема: сможет ли Бог сделать бывшее небывшим¹², можно ли сделать так, чтоб Сократа не отравили, чтобы этого не было совсем... И он приходит к парадоксальному выводу, что Бог может это сделать, хотя об этом Священное Писание нам ничего не говорит. Оно говорит лишь о том, что это жесткое, непреодолимое, необратимое время, то есть время падшего мира, или падшее время мира, как бы его ни называть, наше неумолимое время, подобное року, исчезнет в Царствии Божьем» [Мень, 2000, с. 102– 103].

Еще одно адекватное романному толкование — и возможно, тоже не без влияния Достоевского — предлагает Петр Успенский, анализируя Таро Уэйта, его XIV великий аркан, Temperance (название которого было бы правильно переводить не как «Умеренность», а исходя из латинского temperatio — «правильное соотношение, соразмерность, гармоничность»; впрочем, Катерина Корбелла в личной беседе указала

¹¹ Но даже и в примечаниях к толкованию Мень издатели поясняют, что большинством современных ученых это место и сейчас (или — особенно сейчас) толкуется как «прекращение отсрочки» [Мень, 2000, с. 102].

¹² Учтем еще, что это проблема Киркегора (о котором писал Шестов), рассмотренная им философски в связи с занесенным над Исааком ножом Авраама — и ставшая перед ним как жизненная задача в связи с ударом, нанесенным им самим в самое сердце Регине Ольсен.



*XIV аркан. Temperance. Колода Райдера–Уэйта.
Художница Памела Колман-Смит*

на еще один возможный смысл: умеренности в смысле неполноты раскрытия, неоконченности — и он здесь, конечно, более чем актуален). В колоде Уэйта Temperance нарисована с совершенно очевидной аллюзией на десятую главу Апокалипсиса: «A winged angel, with the sign of the sun upon his forehead and on his breast the square and triangle of the septenary. I speak of him in the masculine sense, but the figure is neither male nor female. It is held to be pouring the essences of life from chalice to chalice. It has one foot upon the earth and one upon waters, thus illustrating the nature of the essences. A direct path goes up to certain heights on the verge of the horizon, and above there is a great light, through which a crown is seen vaguely. Hereof is some part of the Secret of Eternal Life, as it is

possible to man in his incarnation»¹³ [Waite, 1910] — и само это описание уже представляет собой интерпретацию десятой главы, также близкую Достоевскому.

Но послушаем толкование Успенского: «Я увидел Ангела, стоявшего между землей и небом, в белой одежде, с огненными крыльями и золотым сиянием вокруг головы. Он стоял одной ногой на суше, а другой на воде, и за ним всходило солнце. На груди Ангела виднелся знак священной книги Таро — треугольник в квадрате. На лбу у него был знак вечности и жизни — круг. В руках Ангел держал две чаши — золотую и серебряную, и между чашами лилась непрерывная струя, сверкавшая всеми цветами радуги. Но я не мог сказать из какой чаши в какую она льется. И в ужасе понял, что достиг последних тайн, от которых уже нет возврата. Я смотрел на Ангела, на его знаки, на чаши, на радужную струю между чашами, и сердце мое трепетало от страха, а ум сжимался от тоски непонимания.

— Имя Ангела — Время, — сказал Голос. — На лбу у него круг. Это знак вечности и жизни. В руках у Ангела две чаши, золотая и серебряная. Одна чаша — это прошлое, другая — будущее. Радужная струя между чашами — настоящее. Ты видишь, что она льется в обе стороны. Это время в его самом непостижимом для человека аспекте. Люди думают, что все непрерывно течет в одном направлении. Они не видят, что все вечно встречается, что одно проистекает из прошлого, а другое из будущего, и что время — это множество кругов, вращающихся в разные стороны. Пойми эту тайну и научись различать встречные течения в радужной струе настоящего»¹⁴ [Успенский, 1993, с. 187–188].

¹³ «Крылатый ангел со знаком солнца на лбу, имеющий на груди треугольник и квадрат седмирицы. Я говорю о нем в мужском роде, но это фигура не мужская и не женская. Она переливает сущности жизни из чаши в чашу. Одной ногой она стоит на земле, другой на воде, так показывая природу переливаемых сущностей. Прямой путь идет к холмам на краю горизонта, поверх которых светит великий свет, сквозь который смутно видна корона. Это некая часть Тайны Вечной Жизни, насколько она доступна человеку во плоти» (перевод мой — Т.К.).

¹⁴ Заметим, что две чаши и непрерывная струя между ними здесь появляются на месте «книжки раскрытой» (Отк. 10: 2) Апокалипсиса. А книга — это тоже способ консервации времени, которое течет между ее первой и последней страницей, но сохраняется неизменным и остановленным в закрытом томе. И — в тексте время мо-

Второе, что необходимо отметить: Достоевский здесь, путем отсылки к истории Магомета, насколько только возможно прямо (в условиях церковно-государственной цензуры) говорит о том, что минута (а точнее, конечно: «мгновение, продолжающееся как молния») перед эпилептическим припадком — это время выхода в пространство богообщения (в пространство «жилищ Аллаховых»), состояние прямой причастности к Божественному бытию¹⁵.

жет течь в любых направлениях. Таким образом, те последние тайны, о которых говорит Успенский, и способ бытия времени в доступной и пока недоступной нам реальности можно постигать, размышляя о том, что есть книга.

¹⁵ Ср. с многочисленными указаниями на эпилепсию как богообщение и богопознание в «примитивных» (в смысле: изначальных) религиях и сектах (полагаю, что углубленное внимание Достоевского к практике сект, члены которых искусственно («верчением») доводили себя до состояния, сходного с эпилептическим припадком, было связано, в том числе, с этим обстоятельством). См., например: «<...> будущий шаман необычен с детства: очень рано он подвержен неврозам, а иногда даже эпилептическим припадкам, **которые интерпретируются как познание божества**» [Элиаде, 2015, с. 53]. Элиаде, впрочем, поясняет: «Во всех случаях имеет место выздоровление, самообладание, восстановление равновесия усилиями самого шаманствующего. Эскимосский или индонезийский шаман, к примеру, обладает силой и влиянием не потому, что он подвержен приступам эпилепсии, а только потому, что он способен справиться с этой эпилепсией. <...> шаманы, столь напоминающие на первый взгляд эпилептиков и истериков, обнаруживают **более чем нормальную** психику: им удастся сосредоточиться более эффективно, чем профанам, они выдерживают утомляющие нагрузки, контролируют свои экстатические движения и т. д.» [Элиаде, 2015, с. 63], — и это замечание радикально разводит ситуации автора (которому удавалось сосредоточиться несравненно более эффективно, чем среднему человеку, и который выдерживал чрезвычайные и физические, и психические нагрузки, хотя и не умел контролировать припадки) и героя «Идиота» и проливает некоторый свет на нисходящее движение героя в романе. Но исследование этого вопроса в полноте вынужденно остается за пределами настоящей работы. Здесь же для нас важно замечание Ренана в «Жизни Иисуса», книге, являющейся для автора неупомянутым в окончательном тексте (но упомянутым в черновиках) прецедентным текстом романа, по отношению к которому роман полемически заострен и **оборачивает** его суждения: «В числе чудесных рассказов, утомительный перечень

Размышление о состоянии перед припадком завершается так: «Да, в Москве они часто сходились с Рогожиным и говорили не об одном этом. “Рогожин давеча сказал, что я был тогда ему братом; он это в первый раз сегодня сказал”, — подумал князь про себя» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 189]. Чуть далее тема братства с Рогожиным будет повторена, чтобы читатель не упустил ее из виду.

Это настойчивое сближение темы выхода за пределы времени и темы братства (то есть — максимально возможного человеческого единства, совместности, открытости *для человека во плоти*¹⁶) в мысли князя во-

которых дают евангелия, невозможно отличить чудеса, которые молва приписала Иисусу при его жизни или после смерти, от тех, в которых он согласился выступить в деятельной роли. Особенно трудно узнать, действительно ли совершалось все то, что смущает нас проявлениями усилия, волнения, смущения и другими чертами фиглярства, или это было делом верующих редакторов, сильно преданных теургии, живших в этом отношении в сфере, подобной сфере современных спиритов. *И в самом деле, по народному представлению, божественное в человеке явилось как бы эпилептическим, судорожным началом*» [Ренан, 1991, с. 189]. И другое место: «Впрочем, одна и та же проблема возникает для всех святых и основателей религий. То, что сейчас считается болезнью: эпилепсия, видения, — некогда закладывалось в основание силы и величия. Болезнь, вознесшая некогда судьбу Магомета, находится ныне в ведении медицины» [Ренан] (здесь перевод мой, поскольку имеющийся русский перевод этого места совсем неудовлетворителен). Для Достоевского, обратно пониманию Ренана, эпилептическое, «судорожное» состояние маркирует неизбежную в плотском состоянии плату за преодоление границ плотского образа *при возвратном* движении *от* Божественного. Рассматриваемый Мышкиным эпилептический эпизод у Достоевского отчасти ориентирован на эпизод побиения камнями св. Стефана, наиболее очевидно отражающий восстание плоти на духовидца при разделении духовного и плотского человека: «Слушая сие, они рвались сердцами своими и *скрежетали* на него *зубами*. Стефан же, будучи исполнен Духа Святого, возрев на небо, увидел славу Божию и Иисуса, стоящего одесную Бога, и сказал: вот, я вижу небеса отверсты и Сына Человеческого, стоящего одесную Бога. Но они, *закричав громким голосом*, затыкали уши свои, и единодушно устремились на него, и, выведя за город, стали побивать его камнями» (Деян. 7: 54–59).

¹⁶ Св. Иоанн Богослов прямо называет любовь к брату, ощущение братства маркером перехода из смерти в жизнь, из времени — за его пределы: «Мы знаем, что мы перешли из смерти в жизнь, по-

все не случайно. Напомню также, что перед уходом из дома Рогожина князь и Рогожин меняются крестами, то есть становятся братьями по крещению, *по рождению свыше*, что открывает им новые уровни, на которых возможно общение, и проливает дополнительный свет на последнюю, воскресительную, сцену романа. О том, что значит рождение свыше, Иисус рассказывает Никодиму: «Иисус сказал ему в ответ: истинно, истинно говорю тебе: если кто не родится свыше, не может увидеть Царствия Божия. Никодим говорит Ему: как может человек родиться, будучи стар? Неужели может он в другой раз войти в утробу матери своей¹⁷ и родиться? Иисус говорит ему: истинно, истинно говорю тебе: если кто не может родиться от воды и Духа, не может войти в Царствие Божие: рожденное от плоти есть плоть, а рожденное от Духа есть дух. Не удивляйся тому, что Я сказал тебе: должно вам родиться свыше. Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от духа» (Ин. 3: 3–8).

Напомню, что 10 глава Апокалипсиса — это та глава, где Иоанн услышал сказанное семью громами — но ему было велено — единственный раз во всем Апокалипсисе¹⁸ — это скрыть и не записывать, потому

тому что любим братьев; кто не любит брата, тот пребывает в смерти. Всякий, ненавидящий брата своего, есть человекоубийца; а вы знаете, что никакой человекоубийца не имеет жизни вечной, в нем пребывающей» (1 Ин. 3: 14–15) [Евангелие Достоевского, 2010, с. 390/410].

¹⁷ Рогожин ведет князя после обмена крестами под благословение своей матери, и она — пребывающая постоянно за пределами насущного видимо-текущего — сама своей волей благословляет его.

¹⁸ Что делает эту главу в Апокалипсисе *структурно* аналогичной рассуждению князя о состоянии перед припадком в романе: и то, и другое для своего текста — описание максимального выхода за доступное, максимального приближения к тайне Божией. Роман — текст на уровне повседневности пронизан апокалиптическими аналогиями: так, рассказ о толкованиях Лебедева в начале второй части романа немедленно отразится в названии гостиницы, где останавливается Коля Иволгин — «Весы». Полагаю, что эта акцентированная — и, как кажется, ни для чего не нужная аллюзия на Апокалипсис в области «насущного видимо-текущего» — потребовалась Достоевскому именно для создания структурного сходства: основной текст романа говорит о сказанном в Апокалипсисе — сцена рассуждения о состоянии перед припадком говорит о том, что даже в Апокалипсисе должно остаться несказанным. Заметим так-

что «*времени уже не будет; но в те дни, когда возгласит седьмой Ангел, когда он вострубит, совершится тайна Божия*» (Отк. 10: 6–7). Тайна Божия здесь — как мы видели уже в приведенных толкованиях на 10 главу — и есть тайна человеческого инобытия за пределами времени, тайна истинной природы человека, «заниматься» которой поставил своей задачей Достоевский уже в 17 лет [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 63]. Достоевский подробно разбирает и осмысляет эту тайну в черновой записи «Маша лежит на столе, увижусь ли с Машей?» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 172–175]¹⁹, где в итоге описывает природу человека за пределами времени так: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь, и в различных разрядах (в доме Отца Моего обители многи суть). Всё себя тогда почувствует и познает навечно. Но как это будет, в какой форме, в какой природе, — человеку трудно и представить себе окончательно» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174–175]. Несмотря на трудность представить себе окончательно будущую природу человека, Достоевский все же довольно внятно рисует свое видение того будущего единого тела, где сохранятся все личностные центры, но уничтожатся границы, делающие людей внутри текущего времени отдельными и относительно непроницаемыми для чувств и волевых импульсов, исходящих из другого личностного центра²⁰. Не случайно в ходе дальнейшего пути

же, что Ангел, говорящий о несказанном, *рычит как лев*. И в романе область несказанного оказывается доступна прежде всего Льву. «Тайна! Тайна! А помните, князь, кто провозгласил, что “времени больше не будет”? Это провозглашает огромный и могучий ангел в Апокалипсисе» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 319] — говорит Ипполит. Он смотрит на Ангела извне, он слышит его слова. Мышкин же *произносит* слова Ангела, они звучат изнутри него, как его собственный опыт. Ипполит повторяет слова Мышкина, чтобы было видно для читателя, как в области духа выглядит тот, кто может произнести такие слова.

¹⁹ См. подробный разбор этого текста: [Касаткина, 2019], [Касаткина, 2023].

²⁰ Удивительно, насколько сходятся описания природы человека, родившиеся из обращения к этой записи Достоевского или непосредственно к роману «Идиот». Вот описание И.А. Ильина из эссе «Его ненависть» (прямо обращенного к роману «Идиот»), попавшего мне на глаза долго после того, как приведенное выше описание было мною сделано: «Каждый человек — знает он об этом или не знает — есть живой излучающий личный центр. Каждый взгляд, ка-

князя к встрече с рогожинским ножом, он будет думать: «Да, надо, чтобы теперь всё это было ясно поставлено, чтобы все ясно читали друг в друге» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 191]. Эта задача, которую для возвращения к истинной природе человека, для устранения страдания непременно нужно решить, но которую невозможно решить «человеку во плоти», — ясно видеть в другом, знать о другом все, «непременно все», *особенно «когда этот другой виноват»* [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 484] — проходит через весь роман.

В таком свете становится ясно дальнейшее. Рогожинский волевой импульс начинает быть все более бессознательно-эмоционально доступным князю во время его похода к дому Настасьи Филипповны, что описывается как «привязавшийся к князю демон», уверяющий его в намерении Рогожина совершить убийство, признанию и осознанию чего на уровне рации князь всячески сопротивляется. Одновременно — и в прямой связи с процессом возрастания проницаемости границ — все более приближается момент выхода князя за пределы времени в *продолжающееся мгновение*, предшествующее эпилептическому припадку. Мгновение, в которое князь оказывается вошедшим в истинную природу человека, в неразделенное единство человечества (и более того — в неразделенное единство универсума) — и способным перехватить управление у другого (заблудившегося) личностного центра, устремившегося во мрак²¹ (причем — не только в эту конкрет-

ждое слово, каждая улыбка, каждый поступок излучают в общий духовный эфир бытия особую энергию тепла и света, которая хочет действовать в нем, хочет быть воспринятой, допущенной в чужие души и признанной ими, хочет вызвать их на ответ и завязать с ними живой поток положительного, созидającego общения. И даже тогда, когда человек, по-видимому, ни в чем не проявляет себя или просто отсутствует, мы осзаем посылаемые им лучи, и притом тем сильнее, тем определеннее и напряженнее, чем значительнее и своеобразнее его духовная личность» [Ильин, 2006, с. 266].

²¹ Ильин описывает это похожим образом: «Два человека всегда связаны друг с другом двумя нитями: от **него ко мне** и от **меня к нему**. Его ненависть обрывает первую нить. Если она оборвалась, то страдают оба: он — потому, что его сердце судорожно сжалось и ожесточилось, и я — потому, что я должен смотреть, как он из-за меня мучается, и еще потому, что я сам, ненавидимый им, страдаю из-за него. Спасать положение можно только так: поддерживать вторую нить — от меня к нему, крепить ее и восстанавливать через нее первую» [Ильин, 2006, с. 272].

ную минуту и на это конкретное действие — но и назад, вплоть до момента, когда это действие начало свое воплощение в реальности). В последнюю минуту перед ударом князь *силой* поворачивает Парфена «ближе к свету», потому что «яснее хотел видеть лицо». И в момент крика «Парфен, не верю» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 195] необычайный *внутренний* свет озаряет душу князя — и он не только отклоняет своей волей уже падающий на него нож²² — но этот нож внезапно

²² Важно отметить, что воля князя направлена *не на спасение себя* от ножа Рогожина: «Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней; *князь не думал ее останавливать*. Он помнил только, что, кажется, крикнул: — Парфен, не верю!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 195]. Воля его направлена на отрицание того, что может быть разрушено / на противостояние тому, что прямо в этот момент окончательно разрушается уже состоявшееся братство, что на место единства вновь придет разъединение, которое и есть истинная причина смерти человеческой, бывшей побежденной Христом, но вновь восстанавливаемой во всякой жизни братоубийственным импульсом человечества. Кажется, в XIX веке мысль о том, что мы умираем потому, что желаем друг другу смерти, что видим друг друга как препятствие, а не как возможность, в той или иной форме посещала многих. Н.П. Огарев, например, пишет А.И. Герцену: «Съ тѣхъ поръ, какъ я сказалъ себѣ: надо изучать самого себя съ нравственной стороны, чтобы быть, лучше, я только дошелъ до одного результата, что я ничтоженъ, гадко себялюбивъ. И, что всего страннѣе, мнѣ кажется, что и всѣ такъ, только не признаются. Если бы все то, что мы думаемъ, тутъ же печаталось, то каждый человѣкъ былъ бы достоинъ каторги. Я знаю, что я еще лучше многихъ, которые слишкомъ очевидно гадки — и что же? Да спроси любого человѣка, если онъ стремился къ чему-нибудь и передъ нимъ вставало живое препятствіе съ костями и кожей, кто мысленно не желалъ ему уничтоженія? Кто мысленно не былъ убійцей? Убійцей!» [Огарев, 1891]. Интересно, что обращаясь именно к этому месту переписки, С.М. Волошина пишет: «В письмах и рассуждениях Огарев нередко поразительным образом приближается к психологическому портрету “положительно прекрасного” героя Ф.М. Достоевского, князя Мышкина (который, надо заметить, походил на Огарева и в физических проявлениях — например, эпилепсии). Кротость, мягкость характера, христианские идеалы, сострадание, несовместимость со “светом” — по крайней мере, в молодые годы совпадений немало. При всей сомнительности подобных параллелей Огарев нередко кажется “прототипом” “князя Христова”; порой внутренняя речь этих лиц взаимозаменяема» [Волошина, 2016, с. 94].

оказывается и не вынимавшимся из книги, в которую заложил его Рогожин, вырвав из руки князя, уже вплоть до того момента, как к Рогожину придет убежавшая из-под венца Настасья Филипповна: «Я про нож этот только вот что могу тебе сказать, Лев Николаевич, — прибавил он, помолчав, — я его из запертого ящика ноне утром достал, потому что всё дело было утром, в четвертом часу. Он у меня всё в книге заложен лежал...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 505].

На то, что бывшего как бы и не было, на то, что оно постепенно и неуклонно стирается из памяти, указывает и диалог князя и Рогожина, впервые встретившихся после покушения: «Ты вот пишешь, что ты всё *забыл* и что одного только крестового брата Рогожина помнишь, а не того Рогожина, который на тебя тогда нож подымал. Да почему ты-то мои чувства знаешь? (Рогожин опять усмехнулся.) Да я, может, в том ни разу с тех пор и *не покался*, а ты уже свое братское прощение мне прислал. Может, я в тот же вечер о другом совсем уже думал, а об этом... — *И думать забыл!* — подхватил князь. — *Да еще бы!*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 302–303]. Между тем изначально в планах романа последствия этой сцены были совершенно иными: «ПОСЛЕ НОЖА Рог(ожин) говорит Князю: “Знаешь, что жизнь моя теперь твоя; бери”. Но Князь говорит: “Дай ты ей жизнь за это? Вспомни...”» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 267], — и на этом фоне ярче видно, сколь неестественна (или, вернее, сверхъестественна) такая взаимная забывчивость.

Так выход за пределы времени позволяет не только прекратить убийственное и самоубийственное движение другого человека — но и сделать его вовсе не бывшим.

О том, что мы до сих пор умираем потому, что каждый из нас хоть однажды извержением гнева пожелал смерти себе и другому, говорит и свт. Николай Сербский: «Гнев двоим немощ приносит: тому, кто в гневе, и тому, на кого гнев изливается. А немощ — смерти предвестница. Чудотворец среди детей гнева чуда не совершит, ибо немощ разбивает его в присутствии их. Друзья мои, отчего вы силу ощущаете среди любящих вас и немощ среди тех, у кого присутствие ваше гнев вызывает? Не оттого ли, что любящие жизни добавляют, а гневные похищают от жизни? Потому и возлюбил я быть с Тобой, Слава светов горних, *ибо в твоём лишь присутствии я не убиваю и меня не убивают*» [Свт. Николай Сербский, 2002, с. 195–196].

Литература

Андрей Кесарийский, 2016 — *Андрей, свят., архиепископ Кесарии Каппадокийской*. Толкование на Апокалипсис святого Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова / пер. с греч. В. Юрьева. М.: Сибирская Благовонница, 2016. 347, [1] с. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Andrej_Kesarijskij/tolkovanie_na_apokalipsis/10#source (дата обращения: 25.01.2024).

Артемьев, 1928 — *Артемьев М.* О свободе воли // Путь. № 32. 1928. URL: <http://www.odinblago.ru/path/32/2> (дата обращения: 25.01.2024).

Боратынский, 1914 — *Боратынский Е.А.* Полн. собр. соч.: в 2 т. / под ред. и с прим. М.Л. Гофмана. Издание разряда изящной словесности Императорской Академии Наук. СПб.: Императорская Академия Наук, 1914. Т. 1. 336 с.

Бухарев, 1865 — *Бухарев А.* Печаль и радость по слову Божью: Очерки свящ. кн.: «Плача Иеремии» и «Песни песней», с прибавл. соображений об Апокалипсисе и 3 Кн. Ездры. М.: А.И. Манухин, 1865. 281 с.

Волошина, 2016 — *Волошина С.М.* Утопия и жизнь: Биография Николая Огарёва. СПб.: Владимир Даль, 2016 509 с.

Достоевский, 1874 — *Достоевский Ф.М.* Идиот. Роман в четырех частях: в 2 т. СПб.: Тип. Замысловскаго. 1874.

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

Достоевский, 2003–2004 — *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 9 т. / подгот. текстов, сост., прим., вступит. ст., коммент. Т.А. Касаткиной. М.: Астрель-АСТ, 2003–2004.

Достоевский, 2013– — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Наука, 2013– (изд. продолжается).

Евангелие Достоевского, 2010 — *Евангелие Достоевского*. Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф.М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года: в 2 т. М.: Русский Миръ, 2010. Т. 1. 656 с.

Ильин, 2006 — *Ильин И.А.* Книга раздумий и тихих созерцаний. М.: Альта-Принт, 2006. 527 с.

Касаткина, 2019 — *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. 336 с.

Касаткина, 2022 — *Касаткина Т.А.* Достоевский и исихазм: «Преступление и наказание» // *Неизвестный Достоевский*. 2022. Т. 9. № 4. С. 171–185. DOI: 10.15393/j10.art.2022.6541.

Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.

Мень, 2000 — *Мень А.* Читая Апокалипсис. Беседы об Откровении святого Иоанна Богослова. М.: Фонд имени Александра Меня, 2000. 259 с.

Свт. Николай Сербский, 2002 — *Свт. Николай Сербский*. Молитвы на озере. М.: Изд-во Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 2002. 300 с.

Огарев, 1891 — Письма Ник. Пл. Огарева и близких его к Ал. Ив. Герцену. 1891. URL: http://az.lib.ru/o/ogarew_n_p/text_1891_pisma_k_gertzeny_oldorfo.shtml (дата обращения: 25.07.2024)

Пушкинъ, 1855–1857 — Сочинения Пушкина, съ приложеніемъ матеріаловъ для его біографіи портрета, снимковъ съ его почерка и съ его рисунковъ, и проч. Изданіе П.В. Анненкова: в 7 т. СПб., 1855–1857.

Ренан, 1991 — *Ренан Э. Жизнь Иисуса*. М.: Политиздат, 1991. 398 с.

Русский вестник, 1868 — Русский вестник, издаваемый М. Катковым. Т. 75. Май, 1868.

Успенский, 1993 — *Успенский П. Новая модель вселенной* / пер. с англ. Н.В. фон Бока, СПб: Изд-во Чернышова, 1993. 384 с.

Элиаде, 2015 — *Элиаде М. Шаманизм и архаические техники экстаза* / пер. с фр. А.А. Васильевой, Н.Л. Сухачева; отв. ред. Е.С. Новик. М.: Ладомир. 2015. 552 с.

Waite, 1910 — *Waite A.E. The Pictorial Key to the Tarot* (1910). URL: <https://whatonearthishappening.com/images/woeih/podcast/043/Pictorial-Key-To-The-Tarot.pdf> (дата обращения: 25.01.2024).

Renan — *Renan E. Vie de Jésus*. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/15113/pg15113-images.html> (дата обращения: 25.01.2024).

SUMMARY

The Introduction (author: Tatiana Kasatkina) discusses the basic principles of research adopted by the research group (the team of authors) and the image of the book in European culture.

In the second section (author: Caterina Corbella), the attention focuses on the concept of “book” itself in the novel *The Idiot*, rather than on the analysis of a particular book: it explores where and how it appears and the connections it creates in the text, leading the reader to understand the meanings that Dostoevsky wanted to communicate through it. The presence of books as concrete objects in the novel is analyzed and it demonstrates how the author constantly underlines their quality of being a *repository*. Further on, the author illustrates how the level of *obrazovanie* (eng. “formation” or “education,” etymologically from the word *obraz*, eng. “image”) in the novel is connected to the number of read books and the quality of the reading processes. This connection is different for each character and discloses its profound meaning in the history of Rogozhin, *bezobraznyi* (eng. “ugly,” literally “without image”) who needs to *obrazovat'sia* (eng. “receive formation / education,” same root word). Delving deeper into the theme of reading and understanding books, it is shown how it connects and opposes the two main female protagonists: Nastasya Filippovna and Aglaya. It reveals how, in the novel, the possibility of a correct interpretation depends on whether the book is read to the end: this fact casts a new light on both the contents of Ippolit's “Explanation” and the central role of the Apocalypse in the novel.

The first thematic cluster (author: Nikolay Podosokorsky) is dedicated to the presence and role of different “Histories” in the novel.

The first section is dedicated to the role of Nikolay Karamzin's *History of the Russian State* (1818–1829) in Fyodor Dostoevsky's novel *The Idiot* (1868–1869). Karamzin's historical and literary work significantly shaped Dostoevsky's worldview from childhood

and remained highly valued by him in adulthood. Dostoevsky owned a copy of Karamzin's multi-volume work in his library and, according to acquaintances, knew it "almost by heart." The research demonstrates that the mention of Karamzin's *History* in the opening scene of *The Idiot* should be understood in the context of the heightened public interest in Karamzin during the centenary of his birth, celebrated in Russia in December 1866. This interest persisted during the years when *The Idiot* was written and published. Karamzin was regarded by several Russian writers and public figures in the late 1860s, including critic Nikolay Strakhov, who was close to Dostoevsky at that time, as a moral guide for contemporaries and as an ideal of a "beautiful man." This image resonates with that of Prince Lev Myshkin, to whom the know-it-all official Lukyan Lebedev advises immersing oneself in Karamzin's *History*. The article also clarifies and supplements previous research on the connection between Dostoevsky's *The Idiot* and Karamzin's *History*. Special attention is given to comparing *The Idiot* with Karamzin's autobiographical novel *A Knight of Our Time* (1802–1803), whose main character, like Dostoevsky's hero, is named Leon and shares Don Quixote-like qualities.

The second section examines the influence of the historical works of the eminent Russian scholar, professor at the Imperial Moscow University Sergey Solovyov (1820–1879), on the novelist's work. It is known that Dostoevsky carefully read these texts, repeatedly mentioned them and had them in his home library. The presence of Solovyov's *History of Russia* in Dostoevsky's artistic world is explored as a "book in the book," using material from the novel *The Idiot*. Solovyov's *History* fulfils the function of Holy Scripture for Rogozhin, who reads it in order to "educate" (rus. *obrazovat'*) himself, following Nastasya Filippovna's suggestion. Rogozhin's mission to transform his personality by reading historical literature turns out to be unbearable and a failure, as feelings of jealousy, resentment, and revenge prevail over the ideals of sacrifice, brotherhood, and piety. The section proves that Rogozhin is not actually reading the *History of Russia from the Earliest Times*, as the commentators of the first and second editions of the academic *Complete Works* of Dostoevsky believed, but the

one-volume *Textbook of Russian History* by the same author: first published in 1859–1860, it had gone through seven editions by the time *The Idiot* was published. The work analyses which passages from this book may be particularly relevant to Rogozhin, given the novel's overall plot and Rogozhin's complex relationship with Prince Myshkin and Nastasya Filippovna.

The third section examines the role of the book *The History of the Campaign of 1815. Waterloo* (1857) by the outstanding military historian Colonel Jean-Baptiste-Adolphe Charras (1810–1865) in Fyodor Dostoevsky's novel *The Idiot* (1868). Dostoevsky bought this book in 1867 in Baden-Baden while working on his new novel. The political emigrant Charras, who had died just two years before the creation of the novel *The Idiot*, was by that time widely known in Europe and in Russia as one of the most principled and authoritative leaders of the Democratic movement not only in France but more broadly in Europe. The literary and political journal *Vremya*, published in the early 1860s by the brothers Mikhail and Fyodor Dostoevsky, was one of those that published materials about him. The research examines the biography of Charras as a military and political figure and his opposition to the regime of the Second Empire under Napoleon III. The first Russian translation of the work of the French historian was published in the same year, 1868, as the novel *The Idiot*. Two characters in the novel, admirers of Napoleon (Prince Lev Myshkin and General Ardalion Ivolgin), critically mention Charras's book during their conversation about Napoleon's stay in Moscow in 1812. The characters of *The Idiot* have different assessments of the French emperor compared to Charras himself, which is due to their different views on history in general and the role of personality in history. It shows that the fictional story of General Ivolgin in the novel is largely based on the work of Charras, which is one of its main sources.

The fourth section discusses the role and image of a *History* by the famous German historian, professor at Heidelberg University Friedrich Christoph Schlosser (1776–1861) in Dostoevsky's novel *The Idiot*. The book has not yet been a special object of research for Dostoevsky scholars, although it is reliably known that Dostoevsky was well acquainted with Schlosser's works, highly

valued them, and even had them in his home library; in his novel *The Idiot*, Schlosser's *History* is mentioned directly in a very vivid and enigmatic context. It is shown how Schlosser's interpretation of the tragic figure of Napoleon influenced the Russian writer's novel, becoming one of the main sources of General Ivolgin's invented story about the year 1812.

The second thematic cluster addresses the presence of works of fiction in the novel.

The first section (author: Nikolay Podosokorsky) explores the presence of Ivan Krylov's *Fables* as a "book in the book" in Dostoevsky's novel *The Idiot*, making a first approach to the topic "Dostoevsky and Krylov," which never attracted the attention of researchers earlier, despite the writer's numerous references to Krylov's legacy. In the text of *The Idiot*, two fables by Krylov are directly mentioned. However, one of them — named by Ferdyshchenko "The Lion and the Donkey" — references to a plot common to two fables at once: "The Aged Lion" and "The Fox and the Donkey." Moreover, the publication of *The Idiot* in 1868 coincided with the celebration in Russia of the centenary of Krylov's birth, a fact that was also indirectly reflected in the novel (it is well-known that while working on *The Idiot*, Dostoevsky, who was abroad at that time, was keenly interested in the anniversary). The research suggests new interpretations of the role of Krylov's fables in the novel and substantiates the connection of Krylov's "The Cloud," first published in the journal *Syn Otechestva* in 1815, with the legendary image of Napoleon after Waterloo, which is extremely important for the depiction of the Napoleonic myth in the novel *The Idiot*.

The second section (author: Tatiana Magaril-Il'iaeva) considers possible research directions regarding the role of the novel by Alexandre Dumas père *The Three Musketeers* in Fyodor Dostoevsky's *The Idiot*, since it is with the Three Musketeers that General Ivolgin compares himself, Epanchin, and Myshkin-father. The paper analyses Dostoevsky's statements about Dumas' work and personality, as they appear in his articles. In his introduction to "A Series of Articles on Russian Literature" Dostoevsky comments that the protagonist of Merimee's drama *Le Faux Demetrius* came out "terribly similar to Alexandre Dumas." The

research analyses the image of False Dmitry and suggests that the resemblance identified by Dostoevsky may lie in the liberty with which both authors manipulate historical facts for personal benefit (to attract readers or supporters in a political intrigue). We also refer to the review of the exhibition at the Academy of Arts from 1860–1861, which compares the artistic methods of Dumas and Aivazovsky, who preferred excessive effects in their artistic works over commonplaces, often making it “painful for the viewer to look at.” On the basis of these and other observations, it is suggested that Dostoevsky merges the image of the writer Dumas with that of General Ivolgin. The final part of the section analyses the themes and characters of the novel *The Three Musketeers*. The definitions of the trio of friends (“inseparable” and “cavalcade”), emphasized by the General and taken directly from the original text, become the “point of entry” into the French text. By tracing the concepts formed by these words, the research speculates on a potential symbolic plot present in the French novel.

The third section (author: Caterina Corbella) analyses the significance of Miguel de Cervantes’ *Don Quixote* for the understanding of the author’s intention in the novel *The Idiot*. The material presence of the book *Don Quixote* in Dostoevsky’s text assumes that the reader is familiar with Cervantes’ novel and will be able to trace all the necessary connections inside the text, taking into account not only the image of don Quixote, but also the whole novel, which Dostoevsky knew well and highly appreciated. From this perspective, the starting point for analysis is the figure of Aglaya Epanchina, who is both the reason for the inclusion of *Don Quixote* in the plot of *The Idiot* and its sole interpreter within the novel. However, Aglaya’s interpretation leads the reader down a false path, identifying Myshkin, don Quixote, and Pushkin’s “poor knight” as representative of “medieval platonic love.” The analysis demonstrates how the references to Cervantes’ novel indicate that Aglaya herself acts according to don Quixote, understanding love as an arbitrary one-sided choice of a carnal receptacle for an invented ideal. Another kind of love defines Prince Myshkin’s relationship with Nastasya Filippovna, whose image displays quite different quixotic traits. On a deeper level, Cervantes’ *Don Quixote* concurs in structuring the image of the protagonist, who

can discover himself as a whole only through the relation with the other (Rogozhin, Sancho Panza); it is illustrated how the image of the donkey that awakened the prince in Basel also has its roots in Cervantes' work. The question of truth ("verdad") is identified as a central concept in Cervantes' novel. The conclusion offers some reflections on the relation between the peculiar structure of the protagonist in both novels and Dostoevsky's intentions to portray a "positively beautiful individual."

In the fourth section (author: Tatiana Kasatkina) the significance and purposes of the presence in the novel *The Idiot* of the Annenkov edition of Pushkin's collected works is analyzed. Pushkin's physical and material presence is described by the novelist in a persistent and emphasized manner. The article addresses Dostoevsky's notion of the enduring presence of a departed individual in the structure of humanity if he or she has left behind a remarkable life story and/or significant books as the primary (obvious and basic) level of immortality. The concept of books as a new body for the deceased is considered. The alignment of Pushkin's and Dostoevsky's authorial theories of art as well as how the first, biographical volume of Pushkin's works is woven into the fabric of the novel is examined. The meaning of prince Myshkin's reproduction of Igumen Pafnuty's "own handwriting" is discussed. Additionally, the research reveals several previously unrecognized allusions to Pushkin's texts in the characters' statements. The nature of the publication of Pushkin's poem "The Poor Knight" in Annenkov's edition is explained.

The fifth section (author: Tatiana Magaril-Il'iaeva) examines the place and role of Alexandre Dumas *fil's* novel *La Dame aux Camélias* (1848) and Gustave Flaubert's *Madame Bovary* (1856) in Dostoevsky's novel *The Idiot* (1868). It is demonstrated that through the introduction of Dumas's text into his work, Dostoevsky unfolds a discussion about the falsehood and destructiveness for the spiritual life of man of the basic idea of the French novel, which consists in comparing the compassion for fallen women, which the French novelist seeks to advocate in his text, to Christ's salvation of sinners. Dumas believed the ultimate act of humanity was *rehabilitating* such women by restoring their social rights through marriage. The research documents, however, how through the

symbolic level of his novel Dostoevsky shows that marriage in its secularized form fails to achieve spiritual restoration (as Dumas suggested) or even genuine happiness. It also examines Flaubert's philosophical ideas and worldview underpinning the novel *Madame Bovary*. It is demonstrated that for Flaubert the image of a woman driven by her fantasies and passions symbolized the spiritual state of contemporary society, which, in his opinion, has lost spiritual direction and focuses only on itself and on the satisfaction of immediate desires, leaving deeper needs unmet. The section argues that a correct interpretation of the role of *Madame Bovary* requires considering when Nastasya Filippovna reads the book in Dostoevsky's novel: not before her wedding, as it is commonly believed in research literature, but at the moment of her departure from Pavlovsk, when she "forever" left the prince for the sake of his happiness with Aglaia. This fact suggests that Emma Bovary's image and the world she symbolizes are more closely aligned with Aglaia Epanchina rather than Nastasya Filippovna. The section concludes by analyzing the symbolism in the death scenes of the French novels and comparing them to Dostoevsky's depiction in the finale of *The Idiot*.

The third thematic cluster (author: Tatiana Kasatkina) primarily deals with St. John's *Book of Revelation*, but also discusses the Liturgical calendar books mentioned in the novel, along with biblical and liturgical texts, and Christian iconographic and pictorial tradition.

In the first section, the presence of St. John's *Book of Revelation* in the text and plot of the novel is examined concerning the image of Nastasya Filippovna, as well as in interaction with other key texts, both secular and sacred, present in the novel. The shift of the base/stem sacred text from *Crime and Punishment* to *The Idiot* is highlighted: the Gospel of John is replaced by the Apocalypse. The difference between the path of a character who engages in a profound interaction with the sacred text and is influenced by it, compared to the path of a character who perceives the same text in an aesthetic or detached, intellectual manner, is described. The influence of the apocalyptic fusion of the "woman-city" motif on the depiction of Nastasya Filippovna in *The Idiot* is traced. It is shown how the novel includes books that clarify its

images through resemblance, as well as other books that clarify them through contrast (using *The Lady of the Camellias* as an example). Dostoevsky's method of guiding the reader toward understanding the depth and profound purpose of the protagonist, by intertwining references to various images and figures from sacred texts, is demonstrated. A well-founded assumption is made that, during the period of writing the novel, Dostoevsky viewed the Apocalypse not so much as the course of the world but as the journey of any individual who, in their life's path, is capable of experiencing and living through all the key apocalyptic images — or who chooses to stop (and thus becomes stuck) in one of them.

The second section examines the main metaphysical scene of *The Idiot*, marked by different events, beginning with Myshkin's strange "capture" of the knife lying on the table, which an increasingly irritated Rogozhin takes away from him twice, to the moment when the same knife in Rogozhin's hand falls on the prince and does not reach him. The central part of this scene contains a direct reference to Chapter 10 of St. John's *Book of Revelation*, the only chapter in which the prophet must conceal and not write what he heard. The only key to the hidden becomes the Angel's oath that "there should be time no longer" — and that after the trumpet of the seventh Angel, "the mystery of God will be accomplished, just as he announced to his servants the prophets." Dostoevsky comments on the words of the Angel directly in the novel's text in an unusual way for his time. The mystery of a new existence of mankind beyond time was pondered by Dostoevsky back in 1864, in the note "Masha lies on the table..." — a text that clearly serves as the foundation for the main idea of *The Idiot*. In the main metaphysical scene of the novel, Dostoevsky shows how the mode of being beyond time can be realized already within the limits of "the proximate and the visible in its flowing immediacy."

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

Катерина Корбелла, научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-5996-0127>

Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

Николай Николаевич Подсокорский, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, 121069 г. Москва, Россия.

<http://orcid.org/0000-0001-6310-1579>

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, Head of the Research Centre “Dostoevsky and World Culture,” A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

Caterina Corbella, Associate Researcher, Research Centre “Dostoevsky and World Culture,” A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-5996-0127>

Tatiana G. Magaril-Il'iaeva, PhD in Philology, Senior Researcher, Research Centre “Dostoevsky and World Culture,” A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

Nikolay N. Podosokorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, Research Centre “Dostoevsky and World Culture,” A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-6310-1579>

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ БЫЛИ ОПУБЛИКОВАНЫ

Касаткина Т.А. «Откровение Иоанна Богослова» в романе Достоевского «Идиот»: Жена-город // Новый мир. 2023. № 9. С. 179–190.

Касаткина Т.А. Пространство за пределами времени: Десятая глава Апокалипсиса в ключевой метафизической сцене романа «Идиот» // *Studia Litterarum*. 2024. Т. 9, № 2. С. 218–237. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-218-237>

Касаткина Т.А. «Мы с ним Пушкина читали, всего прочли»: Пушкин издания Анненкова в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 110–138. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-110-138>

Корбелла К. Концепт «книга» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 30–54. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-30-54>

Корбелла К. «Дон Кихот» М. де Сервантеса в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 2 (26). С. 29–52. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-29-52>

Магарил-Ильяева Т.Г. «Дама с камелиями» и «Мадам Бовари» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 55–92. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-55-92>

Магарил-Ильяева Т.Г. Флобер у Достоевского: роль и образ «Madame Bovary» в «Идиоте» // *Studia Litterarum*. 2024. Т. 9, № 2. С. 256–277. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-256-277>

Магарил-Ильяева Т.Г. Размышления о роли «Трех мушкетеров» Александра Дюма-отца в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 81–109. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-81-109>

Подосокорский Н.Н. Книга Ж.Б.А. Шарраса о Ватерлооской кампании в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Литературный факт. 2023. № 4 (30). С. 128–147. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-128-147>

Подосокорский Н.Н. «История» Ф.К. Шлоссера в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Текст. Книга. Книгоиздание. 2023. № 33. С. 65–77. doi: 10.17223/23062061/33/4

Подосокорский Н.Н. «Басни» И.А. Крылова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Studia Litterarum*. 2024. Т. 9, № 2. С. 238–255. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-238-255>

Подосокорский Н.Н. «История» Н.М. Карамзина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 31–63. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63>

Подосокорский Н.Н. «Русская история» С.М. Соловьева в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 64–80. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-64-80>

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук

Татьяна Касаткина, Катерина Корбелла,
Татьяна Магарил-Ильяева, Николай Подосокорский

КНИГИ В КНИГЕ

Роль и образ книги

в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

Компьютерная верстка А.З. Бернштейн

При создании обложки использованы:
конный автопортрет Пушкина в бурке и с копьём (1829 год;
из альбома Е.Н. Ушаковой); фрагмент гравюры Альбрехта Дюрера
«Четыре всадника Апокалипсиса» (1497–1498).

Дизайн обложки Д.В. Тихомолова

Подписано в печать 26.11.2024

Формат 60×90/16

Усл.-печ. 24,5

Тираж 70 экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
Тел. (495) 609-05-61

ISBN 978-5-9208-0784-7



9 785920 807847 >