Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 2 (30).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (30), 2025.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+14+82.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)+87+83
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-2-46-106
https://elibrary.ru/GALZYV

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2025. Артем Быков
СПб ГБСУСО «ПНИ № 6», Санкт-Петербург, Россия

«В зале привидение»: Религиозно-мистические и философские мотивы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

© 2025. Artem S. Bykov
St. Petersburg SBSSI "Psychoneurological Internat No. 6," St. Petersburg, Russia

"There is a ghost in the hall." Religious, Mystical, and Philosophical Motives in Dostoevsky's Novel *The Idiot*

Информация об авторе: Артем Сергеевич Быков, психолог, сотрудник СПб ГБСУСО «ПНИ № 6», Приморское шоссе, д. 675, 197729 г. Санкт-Петербург, пос. Смолячково, Россия.
E-mail: arthom2013@mail.ru

Аннотация: Являясь прямым продолжением литературной линии, заложенной испанским писателем М. Сервантесом в «Дон-Кихоте», — рассматриваемый роман предстает беспощадным к субъективно созерцаемому идеалистическому пространству вызовом, при котором писатель сохраняет строгую последовательность в рамках реализма (навеянную «гоголевской» действительностью и влиянием В. Белинского), — и пытается обнаружить «зазор», способный разомкнуть сужающуюся «тесноту» нигилистического царства ужаса. В статье мы уделим необходимое внимание определению и осмыслению предлагаемой действительности, постараемся держаться ее пределов, чтобы суметь раскрыть заложенный автором творческий замысел романа. Кроме этого, на основе центральной для философии романа темы «мига», мы обратимся к рассмотрению «пайдейи» в контексте платоновского мифа о пещере (как «чет-

вертой ступени», подразумевающей возвращение в пещеру после созерцания уведенного Солнца). Приводимые в статье параллели с философскими взглядами Платона и других авторов (Гельдерлин, Кьеркогор, Ницше, Хайдеггер и др.) нам будут необходимы для последовательного погружения в рассматриваемую трагедию о «глубочайшей и роковой тайне человека», погибающего под натиском противоречий бытия (перед лицом ужаса) и утрачивающего сакраментальное слово в роковую для себя минуту. Ключевым моментом для статьи будет наша попытка философского осмысления мистической составляющей финальной сцены романа. В частности, используя в качестве наглядной иллюстрации к религиозно-мистической и философской идее романа его центральный символ «Мертвый Христос в гробу» Г. Гольбейна, мы попытаемся подойти к финальным событиям романа с такой последовательностью, чтобы адекватно отобразить необходимость введения автором образа «призрака в зале». В заключительном разделе будет попытка детально раскрыть значение данного в романе «образа», предшествующего «преображению» главного героя.

Ключевые слова: роман Ф.М. Достоевского «Идиот», феномен «странствующего рыцаря», философия «мига», «*Holbein Христос*», «пайдейя» в контексте платоновского мифа о пещере, ужас, сакраментальное слово, сострадание.

Для цитирования: *Быков А.С.* «В зале привидение»: Религиозно-мистические и философские мотивы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 2 (30). С. 46–106. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-2-46-106

Information about the author: Artem S. Bykov, psychologist, employee of St. Petersburg SBSSI "Psychoneurological Internat No. 6," Primorskoe St., 675, 197729 Smolyachkovo, St. Petersburg, Russia.

E-mail: arthom2013@mail.ru

Abstract: As a direct continuation of the literary line established by the Spanish writer Miguel de Cervantes in Don Quixote, *The Idiot* presents itself as a ruthless challenge to the subjectively contemplated idealistic space, in which the writer maintains strict consistency within the framework of realism (inspired by Gogol's reality and Belinky's influence), while trying to find a gap capable of opening the shrinking "narrowness" of the nihilistic realm of horror. In this article, we will focus on the definition and comprehension of the proposed reality, adhering to its limits to reveal the author's creative intent in the novel. Moreover, based on the central theme of the "moment," we will turn to a consideration of the paideia in the context of Plato's myth of the cave (as the "fourth step," implying a return to the cave after contemplation of the withdrawn Sun). The parallels with the philosophical views of Plato and other authors (Hölderlin, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, etc.) will be necessary to consistently explore the tragedy of "the deepest and most fatal mystery of man," who perishes under the onslaught of the contradictions of existence (in the face of horror) and loses the sacramental word at the fatal moment. The key aim of the article is to comprehend the mystical component of the novel's final scene from a philosophical perspective. In particular, using the central symbol of *The Dead Christ in the Tomb* by Holbein as a visual illustration of the novel's religious-mystical and philosophical idea, its, we will structure our analysis of the final events to adequately

reflect the necessity of the author's introduction of the "ghost in the hall." In the section "Instead of a Conclusion," the author attempts to detail the significance of this, which precedes the protagonist's transformation.

Keywords: Dostoevsky's novel *The Idiot*, the phenomenon of the knight errant, the philosophy of the "moment," Holbein's Christ, paideia in the context of the Platonic myth of the cave, horror, the sacramental word, compassion.

For citation: Bykov, A.S. "'There is a ghost in the hall.' Religious, Mystical, and Philosophical Motives in Dostoevsky's Novel *The Idiot*." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (30), 2025, pp. 46–106. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-2-46-106

«Минуточку одну еще повремените, господин буро, всего одну!»[1]

Введение

«Это мысль христианская и высоконравственная; формула ее — восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль — оправдание униженных и всеми отринутых парий общества» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 28]. Приведенные строки написаны Ф.М. Достоевским в составленном им предисловии к публикации в 1862 году перевода на русский язык романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». Такую же «христианскую мысль» он выразит уже в 1877 году в статье о романе Л.Н. Толстого «"Анна Каренина" как факт особого значения». Она наглядно показывает, что даже через столько лет после взятого курса в сторону литературного погружения в темную бездну «парализованной злом» души человека, писатель не отклонится от приведенной «христианской и высоконравственной» формулировки, но только радикально утвердится в ней: «"Нет, не всегда мне отмщение и не всегда аз воздам", — и не поставит бесчеловечно в вину мрачно павшему преступнику того, что он пренебрег указанным вековечно светом исхода и уже сознательно отверг его. К букве, по крайней мере, не прибегнет...» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 202].

[1] [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 164].

В своих произведениях автор не пытался натянуть на себя багровую мантию судьи своих героев, и тем более брать роль «воздающего отмщение» палача. Его творчество скорей исследование, чем назидание «судьи человеческого, прибегшего к букве». В результате погружения в жуткий мрак такого исследования, отмечал прот. В.В. Зеньковский, писатель не стал «ни циником, ни пессимистом — в нем не угасла вера в человека, несмотря на то, что увидел он все гадости в человеке», — но только упрочнилась и углубилась «любовь к падшим людям, к темной душе, к “неустроенным” натурам» [Зеньковский, 1933, с. 39]. Сутью же исследования была попытка ответить на вопрос: возможно ли воскресение погибшей души в этом мире, чья воля к сопротивлению была связана и парализована[2]? Существует ли просвет «иного мира», способный фундаментально преобразить существо погруженного во мрак человека? Насколько *действительно* «воскрешение Лазаря»?

Углубляясь в данный вопрос, он напишет роман «Преступление и наказание», послуживший наглядной литературной иллюстрацией библейской истории о воскресении: «мертвым Лазарем» выступил разлагающийся среди петербургских стен Раскольников. Роман закончился «новым рождением», и, казалось бы, данное исследование можно было закончить на счастливой ноте. Но что-то мешало автору «Преступления и наказания» остановиться на изображенном им образе «христианина», способного воскресить «парализованную душу», и он снова взялся за эту тему.

Хотя в романе «Идиот» и создавались предпосылки к художественному изображению еще одного чуда воскресения, — в финальной сцене мы понимаем, что ни о каком чуде не может идти и речи. В подготовительных материалах к роману писателем прямо приводится мысль о воскрешении «падшего человека» святым

[2] По мнению Зеньковского, вопросы «темного в человеке», «хаотичности и неустроенности души», «власти подполья и аморальности его», «жуткой силы пола», особенно необходимы были писателю, — для осмысления и преодоления жуткого опыта, пережитого на каторге: «Именно здесь по новому возникает перед Достоевским прежняя тема “восстановления падшего человека”, тема спасения и исцеления его. <…> Нужно было опуститься на самое дно, заглянуть в ужасающую темноту души, как это и привелось Достоевскому, чтобы в этом опыте остро и неотразимо пережить нужду человечества в спасении, в исцелении» [Зеньковский, 1933, с. 38].

рыцарем-героем («добр*ым*, честн*ым*, сгоревш*им* в идеале» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 264]): «Да, он был “полон чистою любовью”, он был “верен сладостной мечте” — *восстановить и воскресить человека!*» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 264]. Учитывая *катастрофически сорванную* в романе попытку воскрешения и восстановления героини (значение имени которой и обозначается, как возвращение *к жизни*, *воскресение*), мы вправе задаться вопросом: удалась ли попытка изображения «вполне прекрасного человека» через образ «князя Христа», каковым он называл главного героя в черновых набросках [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 246]?

В отличие от романа «Преступление и наказание», где история о воскресшем Лазаре является символическим стержнем разворачивающегося сюжета, — в романе «Идиот» «проблемным центром» [Касаткина, 2004, с. 159] или «мистическим центром романа» [Касаткина, 2020, с. 36] является картина «Мертвый Христос в гробу» Г. Гольбейна. И если по евангельской истории о воскрешении Лазаря можно было предопределить концовку «Преступления и наказания», по центральному символу романа «Идиот» предугадывается его трагический финал. Настасья Филипповна не воскресает, а герой «князь Христос», как проповедующий воскреситель, который должен был воскликнуть долгожданные: «“Талифа куми”, — и девица встала, “Лазарь, гряди вон”, — и вышел умерший» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 428], — возвращается снова в забытье, из которого прежде явился.

Вместо ожидаемого чуда воскресения Лазаря, мы натыкаемся на «Мертвого Христа», — так что читатель «переживает болевой шок, как наблюдатель трагедии, не узревший ее разрешения в реальности и лишенный катарсического переживания» [Борисова, 2018, с. 198].

Для дальнейшего разъяснения этого момента необходимо привести строки одного диалога из подготовительных материалов к роману:

«— Но что казнь на кресте рассудок расстраивает. А он и рассудок победил.

— Что ж это — чудо?

— Конечно, чудо, а, впрочем...

— Что?

— Был, впрочем, ужасный крик.

— Какой?

— Элой! Элой!

— Так это затмение.

— Не знаю — но это ужасный крик» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 184].

Там же, после приведенного диалога, обнаруживаются пояснительные строки: «Рассказ о базельском Holbein Христе» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 184].

Когда Достоевский лично созерцал картину Гольбейна, то по воспоминаниям А.Г. Достоевской, в «его взволнованном лице было то как бы испуганное выражение, которое мне не раз случалось замечать в первые минуты приступа эпилепсии» [Достоевская, 1987, с. 186]. Приведенные впечатления будут автором отображены в романе от лица умирающего юноши Ипполита, для которого Природа предстает «при взгляде на эту картину» в образе «огромного, неумолимого и немого зверя, <...> какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 339].

Не обнаруживается разве в романе не столько раскрытие, сколько беспощадное *вскрытие* литературным словом судьбы «вполне прекрасного человека», чья участь в мире обречена на съедение «неумолимым и немым зверем»? И не является ли эта жуткая процедура литературным откликом на ужасающее и подавляющее впечатление, что произвела картина Гольбейна? На данном этапе исследования необходимо было зафиксировать: действительность романа — это мертвое тело Христа, противопоставленное *чудесно* воскрешаемому Лазарю.

I. Два Героя

Без преувеличения можно сказать, что рассматриваемый роман является одним из самых мрачных и сложных произведений мировой классики. Проникновенное чтение погружает в трагичность изображенного в нем противостояния, при котором реальное положение вещей раскрывает вдруг таящийся за собой мистический ужас, пугающих призраков, что будут незаметно по-

являться и исчезать на страницах всей книги среди волнительной и беззаботной суеты повседневности. Подобно «отпеваемой Красавице» гоголевского мира, действительность в романе предстает вратами к освобождению затаенного в нем мрака. Обнаруживается трагическое переплетение двух противоположных реальностей, раннее изображенное в романе «Дон Кихот» М. Сервантеса, где главный герой, которого мы не можем однозначно отнести «ни к одному из двух противоположных миров», оказывается «линией пересечения», «гранью схождения» обоих полюсов [Ортега-и-Гассет, 1991, с. 131]. Связующим их звеном в романе Достоевского станет страдающий «идиотизмом» выкидыш общества и всего мироздания[3].

Рассматриваемое произведение Достоевского, — это произведение не об одном только образе «вполне прекрасного человека», каковой «в некотором художественном образе» [Достоевский, 1972–1990, т. 282, с. 241] изображался и прежде; но о двух героях, как им будет упомянуто в письме А.Н. Майкову [Достоевский, 1972–1990, т. 282, с. 241]. Только с принятием данной формулировки можно последовательно подобраться к заложенному смыслу трагической концовки романа, которую писатель высоко ценил. Для такого финала «и задуман был весь роман» [Достоевский, 1972–1990, т. 282, с. 318], — признавался автор в письме С. Ивановой; после чего, в письме А. Майкову, добавит, что: несмотря на такую для читателя неожиданность, «поразмыслив», он должен согласиться, «что так и следовало кончить» [Достоевский, 1972–1990, т. 282, с. 327]. Для его прояснения нам необходимо помимо описываемого мотива воскрешения погибшего существа, также обратиться к мифологемной трактовке романа, предлагаемой представителями Серебряного века и софиологии, в которой образ Настасьи Филипповны (второго героя) рассматривался через призму философско-эстетических представлений о мировой Душе Вл. Соловьева [Белякова, 2015, с. 82]. Важно уточнить: несмотря на отсутствие в поэтике Достоевского (при осмыслении женской ипостаси) категорий мировой Души или софийности —

[3] «И прозрения князя являются моментами столкновения его субъективной правды с объективной истиной. Так, моменты субъективно переживаемого “высшего синтеза жизни” противостоят реальной картине падучей, когда “страшный, невообразимый и ни на что не похожий вопль вырывается из груди”» [Тоичкина, 2006, с. 28].

«символико-функциональная наполненность женских образов его произведений позволяла философам Серебряного века соотнести эти образы с важнейшими философскими концептами своей эпохи, никак не искажая их значения» [Белякова, 2015, с. 82]. У самого автора наличествовала достаточно просторечная мифологемная категория данной ипостаси: «великая мать сыра земля» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 116], — привязанная к Богородице и к одной из героинь, в уста которой, по выражению русского философа прот. С. Булгакова, писатель влагает «самые сокровенные, самые значительные, самые пророчественные свои мысли» [Булгаков, 2001]. Она и осмыслялась последователями в качестве страдающей Души мира (оторванной от своего Создателя) или порабощенной мировым злом Психеи, ждущей Логоса-освободителя[4].

В тематически предшествующей роману ранней повести «Хозяйка» писатель составил символическую триаду (Ордынов, Катерина, Мурин), послужившую основанием для составления триады в «Идиоте»: Князь Мышкин, Настасья Филипповна, Рогожин [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 337]. Обратился он в этой повести к сюжету «Страшной мести» Н.В. Гоголя [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 509], где наличествует мотив овладения и уничтожения вселенской Красоты (Катерины) мировым злом («колдуном»), имеющим с Женственной Красотой таинственную родственную связь. В повести «Хозяйка» писатель столкнет мечтателя[5] с воплощавшим его давний детский кошмар «злым стариком»[6], — существом, «которое вливало первый медленный яд горя и слез в его жизнь» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 278,

[4] См. напр.: [Мочульский, 1947, с. 308]; [Иванов, 1971–1987, т. 4, с. 440–444].

[5] Центральное значение этого образа обнаруживается и в последующих произведениях раннего творчества писателя [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 508]. В самой повести, по мнению советского исследователя Ю.И. Селезнева: «Сказка просила исхода, молила об идеале — победит ли мечтатель старца в борьбе за дремлющую душу Катерины? Жизнь требовала иной, суровой правды — мечтательством старца не осилить, не пробудить народную душу. Полюбить мечтателя — полюбит, но пойти за ним — не пойдет, потому что нет у него воли взять ее и увести с собой, и останется опять одна с проклятым чародеем. Нет, тут не мечтательство спасет. Тут дело необходимо» [Селезнев, 1981, с. 104].

[6] Интересно определение «старика» Селезневым: «Рок, неравенство, крепостничество, деспотизм, черт, дьявол — только разные названия, разные проявления чего-то одного, давящего, растлевающего, невыносимого, увидевшегося ему вдруг в образе страшного старика» [Селезнев, 1981, с. 103].

279]. В итоге злой «старик из сна» предстал въявь перед ним [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 294], когда он увидел воплощение вселенской женственной Красоты уже в действительности, а не призрачном видении. Как и у Гоголя, в повести отмечается таинственная связь Красоты со злом: подчинение ее падшей беззащитной чистоты тиранической власти: «Ему казалось, что какая-то тайна связывала ее с стариком, <...> ему беспрерывно снилась глубокая, безвыходная тирания над бедным, беззащитным созданием; <...> мало-помалу резали крылья у вольной, свободной души, не способной, наконец, ни к восстанию, ни к свободному порыву в настоящую жизнь...» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 319]. Герой-мечтатель испытывал такие же жуткие впечатления, какие возникли и у князя Мышкина во время встречи с Настасьей Филипповной в Павловском вокзале, когда она предстала ему словно «на цепи, за железною решеткой, под палкой смотрителя» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 289]. Явление Красоты в таком порабощенном и глубоко несчастном виде, вызывающем невыразимый ужас [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 289], — сопровождалось кривой улыбкой и взглядом ее страшного спутника, в качестве «видения» предвещавшего второе жуткое «видение» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 288]. Роковая действительность возвещала о своих правах на неумолимую деспотичность над священным земным началом: первозданной Красоты сотворенного онтологического пространства[7], созерцание которой в ее обезображенной и угнетенной форме сопровождалось явлением «зловещего старика» из кошмарного сна уже наяву [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 294].

Проблемы, поднятые в «Хозяйке» Достоевским, перенимали тему трагичности эстетического начала у Гоголя, которую, по выражению исследователя русской философии В.В. Зеньковского, он изображал «с полной беспощадной правдивостью» [Зеньковский, 2001, с. 178]. Но вместе с принятием на себя «гоголевской действительности» в качестве исходного материала, — Достоевский искал и пути ее преодоления [Бочаров, 1985, с. 194, 195] с целью обнаружения просвета (как «внутреннего преобразования,

[7] Подробный разбор данной категории в русской философии и в творчестве самого Достоевского см. в моей статье «Эстетика и ее драматическая составляющая с позиций “ночной культуры” в русской философской мысли»: [Быков, 2023, с. 68–93].

перемещения точки зрения в этой открытой Гоголем “области”» [Бочаров, 1985, с. 177]) в образовавшемся тупике среди жутких просторов «онтологического царства зла» (которым был заворожен и будущий автор рассматриваемого романа[8]).

У самого Гоголя: Красота находится в порабощении у злого начала, и человек, волей или неволей вызвавшийся ее освободить (мечтательный фланёр в «Невском проспекте», «оторванный от рода» одинокий философ в «Вие»[9]), встречает роковой для себя финал после столкновения со стерегущей ее чудовищной действительностью, представляющей жуткую тайну для любого наткнувшегося на нее смертного. Между действительным положением вещей, и тем, как *все должно быть* в поэтически созерцаемом идеалистом метафизическом пространстве, образуется чудовищный разрыв. «Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша! Получаем ли мы когда-нибудь то, чего желаем? Достигаем ли мы того, к чему, кажется, нарочно приготовлены наши силы? Все происходит наоборот» [Гоголь, 1938, т. 3, с. 45][10]. Все устро-

[8] Во время описанных видений в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе» к Достоевскому пришло первое осознание «онтологической *реальности зла*», перед которой он испытал мистический ужас [Степанян, 2013, с. 21, 22].

[9] «Хома Брут <…> в своей типичности отличается и новой для малороссийского мира Гоголя субъективной одинокостью перед лицом своего испытания; он один на один с демонической силой и положиться может лишь на “себя самого”. Не зря отмечена отрицательная оторванность философа от семьи и рода: не знает он ни отца своего, ни матери» [Бочаров, 1985, с. 136].

[10] Примечательно, что еще в 1838 году в письме к своему отцу Достоевский в одном брошенном вскользь коротком философском высказывании словно предопределил свой творческий путь «от Гоголя к самому себе», когда слепому равнодушному фатуму мирового пространства противопоставил устраивающий Божий путь, ведущий к выходу из мрака неустроенности: «Судьба обыкновенно играет миром как игрушкою. Она раздает роли человечеству... но она слепа. Но Бог покажет путь, по которому можно выйти из всякого рода несчастья» (цит. по: [Степанян, 2013, с. 262]). Выражение «игра миром, как игрушкой» уже здесь придает фатуму таинственный зловещий лик, и уже в этом письме молодого мечтателя прочитывается загадочный «*кто-то*» из «Петербургский сновидений», кто «передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и всё хохотал!» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 71]. Что интересно, лик этого играющегося миром «кого-то» достаточно выражено сочетается с обозначенным Белинским ликом вселенского Молоха (когда речь шла о гегелевском абсолютном духе, движущим Историей): «Субъект у него [у Гегеля — *А.Б.*] не сам себе цель, но средство для мгновенного выражения общего, а это общее является у него в отношении к субъекту Молохом, ибо, пощеголяв в нем (в субъекте), бросает его, как старые штаны» [Белинский, 1953–1959, т. 12, с. 22].

ено таким образом, что при столкновении с действительностью в борьбе за возвышенную мечту (освобождение Прекрасного от власти смерти), идеалист переживает повторение судьбы Дон-Кихота М. Сервантеса — с таким же, как у него, заключительным самоубийственным для себя вердиктом: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется! <...> когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» [Гоголь, 1938, т. 3, с. 45, 46]. Представляется, будет уместно сравнить «зажигающего лампы демона» — с мистификаторами, что отняли «у Дон-Кихота творчество, подставляя в “готовом виде” грубую видимость того, что творило его воображение» [Бочаров, 1985, с. 30], — и оставили перед «голой правдой», как царством вещей, «лишенных, однако, своей “идеи”» [Бочаров, 1985, с. 34]. С такой же мистифицированной грубой видимостью, отнявшей воображаемый идеал, столкнется и герой «Невского проспекта». Синхронизируя «перерезание горла» неудавшегося воскресителя из «Невского проспекта», в заключении рассказчик своим отречением от «Проспекта», как некогда проводника к миру Красоты, перерезает и свой единственный канал для дыхания.

***

Разбор данного мифологемного контекста в проблематике «Двух героев» романа был необходим для разъяснения вопроса неразрывности судьбы «Князя-Христа» с судьбой «необыкновенной красоты» Настасьи Филипповны [Федоров, 2004, с. 358]. Добавим к нему существенную сюжетную закономерность в романе, которая бы прояснила нам общую связь швейцарских видений Мышкина с возникновением перед ним образа *второго героя — Настасьи*. На протяжении романа все признания и воспоминания Князя об ослепительных откровениях Красоты предшествовали появлению перед ним героини, словно она воплощала уже в действительности эту заветную даль, в которой прячется вся разгадка [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51]. Первое ее появление в романе и знаменовало «встречу неба и земли» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51], о которой он в день приезда и первой встречи с Настасьей рассказал Епанчиным[11]. Встреча, которая прежде ему грезилась в со-

[11] В статье «Смерть, новая земля и новая природа в романе Ф. М. Достоевского

зерцаемом пространстве, состоялась теперь в действительности между двумя людьми, воплощавшими родственные начала: Настасья олицетворяла поруганную и покупаемую Красоту земли, а Князь Красоту святую и невинную, пришедшую свыше от лица безвременного Неба.

Перед вторым ее появлением ему снова привиделась в воспоминаниях «одна знакомая точка в горах, которую он всегда любил припоминать и куда он любил ходить, когда еще жил там» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 287], и куда теперь ему мечталось сбежать от всей окружавшей его компании. В тот момент ему хотелось, чтобы все совсем забыли его, ведь того места ему бы и «на тысячу лет хватило» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 287]. Уже не имело значения, фантазия ли это или действительность: «Да и не все ли равно, что во сне, что наяву!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 287] — заключит он[12]. Точно такое же заключение Князь

"Идиот"» Т. Касаткина обосновано замечает, что там, «где "небо с землей встречается", "видишь новую жизнь" — и возникает "новый город" — Неаполь, Новый Иерусалим, по сути, — потому что Новый Иерусалим — это и есть место встречи неба и земли, это просветленная и преображенная небом земля» [Касаткина, 2020, с. 20]. При этом, продолжит она далее, «именно небо активно и именно оно — инициатор встречи <…>» [Касаткина, 2020, с. 21]. Приведенное замечание Касаткиной несколько согласуется с приводимым ранее софийным взглядом, касающегося темы преображения страдающей Души мира или плененной злом Психеи (олицетворяющей пассивную землю), *ждущей* Логоса-освободителя (активного Неба), чтобы обновиться через *воссоединение*. Правда с той лишь разницей, что у Касаткиной делается упор именно на человеке (как представителе земного начала, отпавшего от Бога), в то время, как у представителей софийного подхода — на тварной природе в целом, где человек, приобщившись к Логосу (восстановлением образа Божьего в себе), имеет предназначение «спасти мир» через святость или церковность (см.: [Зеньковский, 1933, с. 45–59]). В настоящей статье мы продолжим развивать мысль на основании софийного подхода.

[12] Приведенный фрагмент ностальгии Князя об «одной знакомой точке в горах» в романе предшествует описанному выше явлению Настасьи, как заветной Красоты, сопровождаемой страшным спутником: при взгляде на ее лицо в герое пробуждается затаившийся в нем ужас. Представляется необходимым приведенные фрагменты связать в едином смысловом ключе, учитывая, что взгляд Князя на лицо Аглаи, *словно как на портрет* (в момент созерцания «знакомой точки») [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 287], согласуется также с последовавшим далее явлением Настасьи, — где Князь также вспомнил, что несколько «раз припоминал он в эти шесть месяцев то первое ощущение, которое произвело на него лицо этой женщины, еще когда он увидал его только на портрете; но даже во впечатлении от портрета, припоминал он, было слишком много тяжелого» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 289]. Красота Аглаи для Князя была такая же загадочная, как и красота Настасьи, однако ее лицо было совершенной другим [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 66], почему он и смотрел

сделает в другом важном для нас фрагменте, к которому еще обратимся: здесь только отметим, что действительность и мечта (земля и небо) снова сплелись (встретились) до такой степени, когда для сознания перестает иметь значение, какую реальность оно воспринимает[13].

С каждым новым ее явлением оба измерения все больше переплетались между собой, так что одно измерение Князь ошибочно воспринимал за другое [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 352, 377, 378], но это переставало иметь значение, потому что смешение сна и яви приводило к их взаимозаменяемости [Тоичкина, 2006, с. 29].

Только когда мы учтем связь воспоминаний Князя о созерцаемом пространстве с явлениями перед ним Настасьи Филипповны, как во сне, так и наяву, — уже не покажутся столь сентиментальными и не имеющими серьезного значения их признания друг другу при первой встрече, что *где-то они уже видели друг друга*: «Право, где-то я видела его лицо» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 99]; «И еще потому, что такою вас именно и воображал... <...> Я ваши глаза точно где-то видел... <...> Может быть, во сне...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 90]. Отмеченные писателем «*Два Героя*» романа представляют собой родственную связь одного целого, *воссоединяющегося* через встречу идеалистического неба и действительной земли (нуждающейся в освободительном спасении от вакханалии охватившего ее инфернального мрака[14]).

в тот момент на него, как на портрет, «а не ее самоё» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 287]. В свою очередь, красота Настасьи таила в себе бесконечную трагедию, но и вместе с тем загадку, которую он созерцал, еще находясь в Швейцарии, почему лицо ее ему показалось знакомым, словно он видел ее «во сне…» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 90], — тогда как к красоте Аглаи он обратился, когда столкнулся с теми неразрешимыми противоречиями и ужасами, от которых ему хотелось скорее скрыться, ср:. [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 157, 289]. И все же заповедное место (в котором героем созерцался «заброшенный старый замок») не оставляло его, и он всячески пытался перенести запечатленный образ на лик Аглаи.

[13] Такую же неразличимость мы наблюдаем и у Дон-Кихота, который «расходится с современностью в понимании того, как связаны субъект и объект, сознание и бытие, абсолютное и относительное, сущность и явление, роман и действительность. Для Дон-Кихота не существует распадения на эти два ряда, нет самого отношения, а есть непосредственная, тождественная, нерасщепленная, безотносительная реальность» [Бочаров, 1985, с. 8].

[14] Исследователь Г. Федоров задается вопросом: не с судьбой вселенской ли

II. Главный герой

В своем творчестве ключевое для романа выражение «идиот» Достоевский раннее использовал в отношении персонажа произведения «Село Степанчиково и его обитатели» — Фалалея. Прямо «идиотом» его обозвал Фома Опискин [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 61], который в качестве «самозваного пророка» представляет собой пародию на манеру поведения Гоголя в период «Выбранных мест из переписки с друзьями» [Лотман, 1996, с. 70][15]. Обратим внимание на описание рассказчиком персонажа, названного «идиотом»: «Этот мальчик был какое-то странное создание. Нельзя было назвать его совершенным идиотом или юродивым, но он был до того наивен, до того правдив и простодушен, что иногда действительно его можно было счесть дурачком» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 60]. Как мы помним, и в самом романе князя Мышкина так же, как и Фалалея, обзывали идиотом[16] за такую же *странность, правдивость, простодушие*. Но мы связываем данных персонажей не столько по причине раскрытия смыслового значения слова «идиот» в творчестве писателя, — сколько для определения таких сходств между ними, благодаря которым можно приблизиться к пониманию того, какую роль играл Князь Мышкин для всего произведения. По утверждению Л. Лотман об упомянутом прототипе Князя Мышкина: «<...> он не идиот, а человек “не от мира сего”» [Лотман, 1996, с. 73]: в

истории связано основное событие романа — убийство «необыкновенной красоты» [Федоров, 2004, с. 365].

[15] «<…> но можно усмотреть в некоторых чертах самозванного пророка из “Села Степанчикова” намек и на Рудина — домашнего агитатора, подчиняющего себе умы, а через героя Тургенева — и намек на Грановского и даже Белинского, на “русских скитальцев” в той интерпретации, которую Достоевский дал им впоследствии в образе Степана Трофимовича Верховенского» [Лотман, 1996, с. 70].

[16] Стоит также заметить, что в «Преступлении и наказании» Раскольников назвал Соню Мармеладову «юродивой» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 248], когда усомнился в ее адекватном психическом состоянии и посчитал ее (если судить по контексту) за помешавшуюся «дурочку». Слова «идиот» и «юродивый» в «Селе Степанчиково» стоят рядом друг с другом [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 60] и отождествляются по смыслу, используясь в явном негативном контексте, — что не указывает, однако, на такое же отношение самого автора к герою, но подчеркивает *преодоление* им данных негативных определений через обнаружение существенных преимуществ этих «странных созданий» перед клеймящими их «юродивыми-идиотами» персонажами.

свою очередь его «не от мира сего» в творчестве писателя означает, — что обосновывает указанный исследователь, — *пророческий дар через сновидение*[17]. Единственное его отличие от пророка заключалось в том, что он неспособен был растолковать свои сны, не понимая даже их пророческого значения [Лотман, 1996, с. 73]; — как мы увидим дальше, и сам Князь не до конца понимал своего истинного предназначения [Суриков, 2020, с. 17] и не всегда был готов подобрать слово, способное свести к единству оба измерения (когда «небо сольется с землей»).

Явленный миру (как обоженный носитель благодатной энергии [Суриков, 2020, с. 7, 8]) Князь, был также «последним в своем роде» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 8], что подразумевает, возможно, сосредотачивающуюся в нем уходящую эпоху строительства Божьего Храма на земле. Упоминание в романе «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 8] видится, как отмечает Г. Федоров, в таком контексте неслучайным [Федоров, 2004, с. 365, 366]. В этой книге предок Мышкиных предстает неудачным архитектором, которому не удалось построить «церковь св. Богородицы»: начатое строительство не было закончено, потому что храм обрушился: «Достоевский заставляет своего героя нести имя неудачника, а его петербургская будущность, начавшаяся 27 ноября 1867 года, писателем обречена на катастрофу» [Федоров, 2004, с. 346]. Если взять во внимание приведенное рассуждение Федорова: в романе мы видим такой же ужасающий треск обрушения воздвигаемого Храма (как места «соединения неба и земли»), который должен был осветить и спасти мир в его первозданной Красоте.

***

В одном из писем после каторги Достоевский признавался, что он «дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я

[17] Как мы знаем, сновидениям Достоевский придавал в своем творчестве всегда серьезное значение (как промежутку между действительностью и Истиной, что можно обнаружить на примере рассказа «Сон смешного человека» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 104–119]), и в самом романе «Идиот» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 377, 378]), — почему и полусонное состояние Князя подразумевало такую же связь обоих измерений, где фантазия (тот же полусон) служила мостком между обоими мирами.

знаю это) до гробовой крышки», и что жажда веры в нем только и возрастает, «чем более <...> доводов противных» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 176]. Именно в этом письме он выразит свой знаменитый «символ веры»: если бы «*действительно* было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 176]. Для писателя Христос представал олицетворением совершенной Красоты, какая только допустима на земле: «Христос есть Бог, насколько Земля могла Бога явить» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 244]. Вместе с тягой противопоставлять свою веру в совершенную Красоту — действительному положению вещей (истине), обнаруживается также стремление автора с этой действительностью считаться, оставаясь беспощадным к себе, к своей вере, перед лицом пробуждающей мистический ужас и предстающей чистым злом (как в мировоззрении оказавшего влияние Белинского) истины [Степанян, 2013, с. 19, 22].

В таком контексте следует обратить внимание на то, с какой беспощадностью к себе писатель поднимает во второй части романа проблему *откровения сквозь призму физиологии*. «Автор максимально объективирует субъективную правду героя», — заметила на этот счет А. Тоичкина, приводя в качестве примера столкновение его субъективно переживаемого «высшего синтеза жизни» с реальной картиной падучей [Тоичкина, 2006, с. 28, 29], на фоне которой просветленный герой переживал не высшую, а самую что ни есть *низшую* форму бытия [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 188].

Описание голой физиологии «восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 188] наглядно демонстрирует и основную проблематику романа, продолжавшую тему помешавшегося Дон-Кихота: «Приключение столь же реально, как выделения мозга. Таким образом, его реальность восходит, скорее, к своей противоположности — к материальному» [Ортега-и-Гассет, 1991, с. 133].

И все же, в тех выводах о своем состоянии, к которым приходит князь Мышкин, обнаруживается преодоление приведенных рассуждений. Изначально поставленная в рассуждениях Князя натуралистическая установка затем выносится «за скобки» в пользу (если выражаться чисто философскими формулиров-

ками) феноменологической установки[18]: «Что же в том, что это болезнь? — решил он наконец» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 188]. Даже если возвышенное состояние пусть есть и результат болезни, то из этого не следует отрицание феномена высшей гармонии, красоты, дающей «неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 188]. Восклицание: «Что же в том, что это болезнь?», — по смыслу сочетается с высказыванием из другого произведения писателя: «Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не всё равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? Ведь если раз узнал истину и увидел ее, то ведь знаешь, что она истина и другой нет и не может быть, спите вы или живете» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 109].

Непосредственность, противоречащая действительному положению вещей (толкуемому посредством натуралистической последовательности), — возвещала просвещающую Истину, свободную от категорий фантазии и яви. Для разъяснения этого момента нам помогут рассуждения датского философа С. Кьеркегора: «Некоторые пригибают вечное внутрь времени ради воображения. Понимаемое таким образом вечное оказывает чарующее воздействие, человек уже не знает, мечта это или действительность. Вечность со своими мечтательными мыслями пе-

[18] Необходимо обратиться к используемому в феноменологической философии понятию, потому что, как мне представляется, основатель феноменологии Э. Гуссерль вполне адекватно для строгого (с точки зрения философии) раскрытия излагаемой здесь творческой мысли писателя описал свои идеи о «феноменологической установке» в следующих фрагментах из «Идей I»: «При феноменологическом восприятии мы можем и должны ставить вопрос о сущности: что есть “*воспринимаемое как таковое”, какие сущностные моменты скрывает оно в себе самом, будучи вот этой ноэмой восприятия.* <…> На этот имманентный восприятию смысл всегда может быть направлена *специфическая рефлексия,* и феноменологическое суждение обязано верно следовать тому и только тому, что охватывается ею, находя для этого адекватное выражение. <…> То положение дел, какое определяет для нас этот смысл, а именно то обстоятельство, что несуществование (или, скажем, возникающее впоследствии убеждение в несуществовании) “самого” представляемого или мыслимого объекта не может отнимать представляемое как таковое у соответствующего представления (и у соответствующего интенционального переживания вообще), не может отнимать у него то, что так или иначе осознается в нем, так что необходимо различать “сам” объект и представляемое, — это положение дел не могло оставаться незамеченным и прежде» [Гуссерль, 2009, с. 284, 286, 287].

чально или лукаво заглядывает внутрь мгновения, подобно тому как лунный свет мерцает в освещенной роще или зале» [Кьеркегор, 2023, с. 182]. Моменты *высшей степени непосредственного* оказывались предчувствием окончательного мгновения, по беспредельному счастью стоящего всей жизни, когда становятся понятными слова из «Книги Откровения», что «времени больше не будет» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 189]: «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]. Эта «секунда была, конечно, невыносима» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 188]: все прежние «проблески» служили только предчувствием ее невыносимости.

Приведенному мгновению писатель придавал мистическое и религиозное значение. Для него оно было равносильно откровению *иных* божественных миров, почему и разбор «физиологии мига» означал одновременно рассмотрение вопроса веры: писателем воспроизводится столкновение натуралистической действительности (земли) с высшей непосредственностью созерцаемого идеала (небом), которые на протяжении романа встречаются, но так и не могут воссоединиться «в молитвенном слитии»[19].

[19] При завершении данного раздела необходимо также привести рассуждения И. Канта о рефлектирующей способности суждения, которые позволят зафиксировать некоторые предварительные итоги поднятых выше *философских* проблем (для последовательного развертывания дальнейшего хода мысли): «Действительно, если я говорю: о всех событиях в материальной природе, стало быть, и обо всех формах как ее продуктах, если иметь в виду их возможность, я должен *судить* только по механическим законам, — то этим я еще не говорю: они *возможны только по этим законам* (исключая всякий другой вид каузальности); этим я хочу только сказать, что *мне следует* всегда *рефлектировать* о них *по принципу* одного лишь механизма природы и, стало быть, насколько возможно исследовать этот механизм, так как, если не полагать его в основу исследования, никакое действительное познание природы не будет возможно. Но это не мешает второй максиме в подходящих случаях, а именно при [рассмотрении] некоторых форм природы (и в связи с этим даже всей природы) искать принцип для рефлексии о них, который совершенно отличается от объяснения, исходящего из механизма природы, а именно принцип конечных причин. В самом деле, этим рефлексия по первой максиме вовсе не устраняется; скорее, требуется насколько возможно следовать ей; этим не говорится также, будто указанные формы невозможны на основе механизма природы. Здесь только утверждается, что *человеческий разум*, следуя первой максиме, так никогда и не сможет найти ни малейшего основания того, что составляет специфическую особенность цели

***

Сопоставимое с мигом «непостижное уму» виденье, толкнувшее «Бедного рыцаря» на подвиги, и привязанное автором к *невыносимой секунде обозревания божественных жилищ*, — вызывало живой интерес в философской среде еще во времена «правящего удара молнии» Гераклита Эфесского [Лебедев, 2014, с. 158], для которого, как и для Достоевского: «Смерть есть все, что мы видим наяву, а все, что во сне — жизнь»[20] [Лебедев, 2014, с. 182]. По словам во многом разделившего печальный исход судьбы Князя немецкого поэта Ф. Гёльдерлина, божествами (от самих же себя) убережен человеческий род именно по причине *невыносимости* их близости для простого смертного: «Ибо хрупкий сосуд не всегда их вынести может, / Только в избранный час бога вместит человек» [Гельдерлин, 1969, с. 138, 139]. Сам поэт в своих последних письмах (перед окончательной потерей рассудка) признавался, что (подобно тому, как древних героев) его «сразил Аполлон» [Гельдерлин, 1969, с. 514], — так что теперь он боится попасть в положение Тантала, «которому боги пожаловали столько яств, что старик уже не мог их переварить» [Гельдерлин, 1969, с. 513].

Точно такой же момент будет описан Достоевским в романе «Бесы»: «Это не земное; я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо перемениться физически или умереть. <...> Чтобы выдержать секунд десять, надо перемениться физически. Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто вдруг ощущаете всю природу и вдруг говорите: да, это правда» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 450]. Действительную

природы, хотя и сможет найти иные знания о законах природы; причем остается нерешенным вопрос, могут ли быть объединены в одном принципе в неизвестной нам внутренней основе природы физико-механические и целевые связи у одних и тех же вещей; мы знаем только то, что наш разум не в состоянии соединить их в таком принципе и что, следовательно, способность суждения как *рефлектирующая* (из субъективного основания), а не как (согласно объективному принципу возможности вещей самих по себе) определяющая способность суждения, вынуждена для некоторых форм в природе мыслить в качестве основы их возможности другой принцип, а не принцип механизма природы» [Кант, 2023, с. 307, 308].

[20] Ср.: «Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы так превозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, сон мой,— о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь!» [Достоевский, 1972 – 1990, т. 25, с. 109].

фактичность такого рода *откровения* признавал и антирелигиозно настроенный немецкий мыслитель Ф. Ницше: «При самом малом остатке суеверия действительно трудно защититься от представления, что ты только инкарнация, только рупор, только медиум сверхмощных сил. Понятие откровения в том смысле, что нечто внезапно с несказанной уверенностью и точностью становится видимым, слышимым и до самой глубины потрясает и опрокидывает человека, есть просто описание фактического состояния» [Ницше, 1990, т. 2, с. 746]. При таком потоке «чувства свободы, безусловности, силы, божественности», — продолжает он, — «раскрываются тебе слова и ларчики слов всякого бытия: здесь всякое бытие хочет стать словом, всякое становление хочет здесь научиться у тебя говорить» [Ницше, 1990, т. 2, с. 747].

Последнюю приведенную формулировку необходимо особенно выделить: в рассматриваемом романе после описанных ранее «откровений» и раскрылись впоследствии «ларчики слов всякого бытия». Как можно обнаружить, Князь и сам прежде подобного рода «откровений» находился в состоянии бессвязного лепетания, когда *слово* не могло еще заявить о себе: «Я сам тоже был в таком положении до отъезда в Швейцарию, также лепетал бессвязные слова, — хочешь выразиться и не можешь...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 229]. Именно философом-проповедником он себя ощутил, когда Бытие отрылось ему сквозь долгий мрак мучительного безмолвия: «Вы, может, и правы, — улыбнулся князь, — я действительно, пожалуй, философ, и кто знает, может, и в самом деле мысль имею поучать... Это может быть; право, может быть» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51]. И все же, «не имея жеста», точнее, имея «жест всегда противоположный», — он вызывает смех и унижает свою идею, *главную идею* [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 458].

Точно такое самоощущение согласуется с четвертой ступенью из притчи Платона о пещере[21], обозначенной самим греческим мыслителем, как пайдейя: она рассматривается в качестве возвращения к прикованным в пещере людям с целью возвестить

[21] Вяч. Иванов называя Мышкина созерцателем Платоновой идеи, возможно и подразумевал миф о пещере Платона: такое определение прозвучало в контексте неприятия миром («чуждого восприятия вещей Мышкиным») *созерцателя* Идеи, определяемого «идиотом» [Иванов, 1971–1987, т. 4, с. 428], — что согласуется как раз с четвертой ступенью в приведенной притче.

им об увиденном сиянии Солнца. «А когда бы он вышел на свет, глаза его настолько были бы поражены сиянием, что он не мог бы разглядеть ни одного предмета из тех, о подлинности которых ему теперь говорят» [Платон, 1994, т. 3, с. 296] — писал Платон в этой притче; после чего добавит: «<...> если бы такой человек опять спустился туда и сел бы на то же самое место, разве не были бы его глаза охвачены мраком при таком внезапном уходе от света Солнца?» [Платон, 1994, т. 3, с. 297]. Последнее добавление напоминает и прозвучавшую в романе формулировку писателя: «<...> отупение, душевный мрак, идиотизм стояли пред ним ярким последствием этих «высочайших минут» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 188]. Такой прозревший узник, вернувшийся в пещеру, из-за своего притупленного зрения оказывается смешным и презренным (вспомним схожие формулировки и у Достоевского, которые мы разбирали выше), и даже достойным убийства, как нарушитель установленного порядка мышления, основанного на долгих наблюдениях за силуэтами: «Пока его зрение не притупится и глаза не привыкнут — а на это потребовалось бы немалое время, — разве не казался бы он смешон? О нем стали бы говорить, что из своего восхождения он вернулся с испорченным зрением, а значит, не стоит даже и пытаться идти ввысь. А кто принялся бы освобождать узников, чтобы повести их ввысь, того разве они не убили бы, попадись он им в руки? — Непременно убили бы» [Платон, 1994, т. 3, с. 298]. В качестве лишнего человека чувствует себя освободитель[22], потому что, как выразился М. Хайдеггер, комментируя притчу, «оказался уже не на своем месте. Ему грозит погибнуть под властью господствующей там истины, т.е. притязаний низкой “действительности” на свою единственность» [Хайдеггер, 1993, с. 353]. Неким баламутом и выглядел нередко Князь, переворачивающим вверх дном установленные порядки с радужными планами о будущем: «И вот только что показался этот скверный князишка, этот дрянной идиотишка, и всё опять взбаламутилось, всё в доме вверх дном пошло!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 273].

[22] Ср.: «И у всего свой путь, и всё знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 352].

Для того чтобы философски прояснить некоторые важные детали (которых мы коснемся и при непосредственном рассмотрении романа), продолжим рассуждение о платоновской притче в интерпретации Хайдеггера: «Поскольку, по платоновской “притче”, высшее из непотаенного должно быть вырвано в борьбе у низкого и упрямого сокрытия, перемещение из пещеры на простор светлого дня становится борьбой не на жизнь, а на смерть» [Хайдеггер, 1993, с. 353]. В контексте всей хайдеггеровской философии такого рода борьба со смертельной угрозой предстает существом истины, потому что: «<...> только там, где опасность ужаса, там и блаженство изумления — та зоркая захваченность [сущим], которая есть дыхание всякого философствования»[23]. Событие, беззвучным словом отсылающее смертного к потаенному и драгоценному, «присваивает смертным пребывание в их существе, так, что они могут быть *говорящими*» [Хайдеггер, 1993, с. 269]. Язык слова в свою очередь есть дом бытия, в котором оно находит приют: «Мыслители и поэты — хранители этого жилища» [Хайдеггер, 1993, с. 192]: и в таком контексте «четвертая ступень Платона (пайдейя)» есть стремление стать жилищем для приобретенного слова, дабы осветить через себя увиденный Свет бытия при возвращении в пещеру. Но вместе с приобретением дома бытие подвергается угрозе небытия: «Язык впервые создает явное жилище/место угрозы бытию и смуты, и тем самым возможность бытийной утраты, то есть опасности» [Хайдеггер, 2017, с. 11]. Оставим во внимании данную формулировку понятия «борьбы» и «опасности» (она нам в будущем понадобится), и перейдем уже к мгновению и времени у Достоевского, используя для углубления анализа философские параллели с учениями о времени у Кьеркегора и Хайдеггера (во многом согласующиеся друг с другом).

«То, что мы называем мгновением, — писал Кьеркегор, — Платон называл внезапным» [Кьеркегор, 2023, с. 110]. Что-то похожее мы обнаруживаем у Достоевского при описании мгновения, 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 удесятерялось в эти мгновения, про-

[23] Цитата приведена по: [Сафрански, 2002, с. 279].

должавшиеся как молния» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 188]. Начиналось то самое *настоящее*, которое, если снова прибегать к терминологии Кьеркегора, есть «снятая последовательность» времени[24] [Кьеркегор, 2023, с. 109], — что согласуется с выражением Достоевского от лица Князя Мышкина: «<...> в этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что *времени больше не будет*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 189]. Какой-то миг, вторгнувшийся громовым ударом в безмолвие Князя среди душевного мрака скуки, заставил его заговорить, так что его слово превратилось в проповедь мыслителя и поэта, ручавшегося стать прибежищем для бытийного пространства. Скука, когда все кругом кажется чужим и лишенным родной почвы [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 48], предстала основанием для возгорания жизни. Почему в первой части он и обмолвится, после описания своих созерцательных ностальгических грез, — что «и в тюрьме можно огромную жизнь найти» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51]. А после неожиданно оборвавшегося рассказа о несчастном человеке, чья жизнь в тюрьме «была очень грустная», и «всё знакомство-то у него было с пауком да с деревцем, что под окном выросло...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51], — он расскажет о последних минутах приговоренного к смертной казни, оказавшимися «бесконечным счетом, огромным богатством» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 52]. «Какая бесконечность!» — если воротить теперь жизнь и жить каждым таким мигом, каким он представал в последние минуты перед смертью [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 52]. Оба рассказа Князя, о тюрьме и смертной казни, были рассказами о резко образовавшейся замкнутости, рождающей состояние глубокой скуки[25] и ужаса. Тюрьма (как навеивающая скуку *пространственная* замкнутость) заставляет видеть каждую единицу в пространстве, как бесконечное богатство, потому что в ней сосредотачивается выстраданная святыня, подобная образовавшемуся мгновению. Последние минуты пе-

[24] Ср. «Пленение временем может разрушить только само время, только то, что сродни времени и что вслед за *Кьеркегором* мы называем “мгновением”» [Хайдеггер, 2013, с. 241].

[25] Ср. «Итак, просто скучно. *Пленение во всю широту временного горизонта* и тем самым все-таки *возгнание на острие мгновения* как чего-то такого, что по-настоящему делает возможным, на острие того делающего возможным, которое может обнаружиться как таковое только тогда, когда оно нагоняет самое себя как возможное, — вот что происходит в этой скуке» [Хайдеггер, 2013, с. 241].

ред казнью таким же образом, как пространственная замкнутость (только через призму движения времени, когда с каждой приближающей к смерти новой секундой «стены времени смыкаются»), — создают основания для вторжения драгоценного мига: за ним скрывается та самая бесконечность, каковая для Князя перед припадком представала уже *невообразимой невыносимостью*. «И вот за эту-то минуточку ей, может, Господь и простит, ибо дальше этакого мизера с человеческою душой вообразить невозможно» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 164], — говорится в другом месте романа (в качестве комментария к последним словам на эшафоте приговоренной к смерти Жанны Дюбарри: «Минуточку одну еще повремените, господин буро, всего одну!»)[26].

Но «нужно перемениться физически», чтобы удержать невообразимую минуту на всю оставшуюся жизнь, — ведь вместе с утраченной «последней минутой» исчезает и приобретенная в ней бесконечность: сколько бы ни пытался ее воспроизвести *вернувшийся* с эшафота приговоренный к смерти, все обретенное «в замкнутости» богатство быстро улетучивается (так что в итоге «вовсе не так жил и много-много минут потерял» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 53]).

Из дальнейшего диалога видно, что желанием Князя было после воспринятого опыта *мига* обнаружить возможность жить «отсчитывая счетом». Однако он сталкивался с такой же возникшей трудностью, с какой столкнулся и приговоренный к смерти, — что нельзя «жить счетом» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 53]. *Тюрьма, эшафот*[27]*, припадок*, — порождают феномен, дающий

[26] Т. Касаткина в своей статье о значении картины Гольбейна в структуре романа «Идиот», замечает, — что «в сознании читателя не может не возникнуть представления о всяком человеке как о приговоренном, чему особенно способствуют введение фигуры больного чахоткой Ипполита и предсказание князем смерти Настасьи Филипповны на первых страницах романа (это предсказание вообще позволяет описать весь роман как историю приговоренной от момента вынесения приговора до его исполнения: как ту самую минуточку, что выпрашивала у палача графиня Дюбарри). Герои и читатели объединяются как люди, существующие в ситуации наступающей смерти» [Касаткина, 2006].

[27] Стоит также обратить внимание на некоторые изречения Хайдеггера, которые, как мне видится, философски прояснят существенные моменты по этому поводу: «Мгновение разрушает чары времени <…>. Оно, сообразно своему существу, происходит так, что мы не оказываемся слепо вверенными только этому плену, но и не можем просто схватить мгновение, а одновременно получаем *и то и другое*: отказ и сообщающий сказ» [Хайдеггер, 2013, с. 241]. Одновременно мгновение

опыт «выхода из пещеры», но вовсе не обеспечивают выход на всю оставшуюся жизнь, оставляя только одно воспоминание *о другой природе* с желанием осуществить ее наяву. Эта мысль сформулирована писателем ясно во «Сне смешного человека»:

> Но истина шепнула мне, что я *лгу*, и охранила меня и направила. Но как устроить рай — я не знаю, потому что не умею передать словами. После сна моего потерял слова. По крайней мере, все главные слова, самые нужные. Но пусть: я пойду и всё буду говорить, неустанно, потому что я все-таки видел воочию, хотя и не умею пересказать, что я видел [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 118].

Напрашивается сопоставление *потерявшего слова* созерцателя «платоновской» Идеи у Достоевского с одним поэтическим свидетелем мира «чудесного сна», из которого он возвращался с богатым нежным кладом:

«Тут он из рук моих скользнул / Его в мой край я не вернул... / Так я скорбя познал запрет: / Не быть вещам где слова нет» [Хайдеггер, 1993, с. 303].

III. Антагонист

Когда достижение далекого созерцаемого пространства как горизонта, где небо сходится с землей, казалось уже, осуществилось, и рыцарь достиг «священной чаши», — все обернулось катастрофой. Как только миф столкнулся с действительностью, сказочная история превратилась в реалистическую драму, — подобно тому, как субъективно переживаемый «высший синтез жиз-

---

есть основная «возможность настоящей экзистенции вот-бытия» [Хайдеггер, 2013, с. 239]; и как раз «забегание» в смерть (а в контексте рассматриваемого романа, эшафот и служит самым подходящим символом и условием такого «забегания» в смерть *заранее*), — есть забегание в «предельную возможность своего вот-бытия и оттуда в собственнейшей и целостной самости понимать свое вот-бытие» [Хайдеггер, 2013, с. 442]. Дело в том, что сама смерть «есть самая своя возможность присутствия (Dasien)», потому что в свою очередь: «Ничто — это не ничтожная пустота, а непрестанно отталкивающая (abstoßende) сила, которая одна только и вталкивает (hineinstößt) в бытие» (Цитаты Хайдеггера взяты из послесловия переводчика А.П. Шурбелева: [Хайдеггер, 2013, с. 589]).

ни» превращается в реальную картину падучей, производящей на постороннего зрителя «решительный и невыносимый ужас, имеющий в себе даже нечто мистическое» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 195]. Описание автором мистического ужаса, наступающего полного мрака после озаряющего *мгновения*, привязано к сцене столкновения Князя с Рогожиным на лестнице: «Два давешние глаза, *те же самые*, вдруг встретились с его взглядом. <...> Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 195]. В контексте приведенного образа Рогожина следует добавить, сославшись на А. Тоичкину, что «сюжетом главы и становится развитие внутреннего конфликта в душе князя, столкновение субъективного знания-веры с объективной истиной» [Тоичкина, 2006, с. 28]. Обратим внимание, что при этом, как отмечал Г. Федоров, нож, которым хотел убить Рогожин Князя, был извлечен из «Истории России», — именно им будет затем убита «необыкновенная красота» [Федоров, 2004, с. 365]. В свою очередь, аннигилирующая тайна российской действительности имела на Князя сильное влияние[28] и представляла собой ту самую объективность, в которую он окунется после возвращения из мира фантазии[29], так что сам Федоров и отождествит события

[28] См.: [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 183, 190]. Обратим внимание: автор «Идиота» нарочно подчеркивает, что такие события, как «убийство Жемариных» (резонансное убийство семи человек), стали чрезвычайно интересовать Князя: «Много читал и слышал о таких вещах с тех пор, как въехал в Россию; он упорно следил за всем этим» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 190], — и эти вещи не отпускали его, особенно, когда он шел на «Петербургскую сторону» к дому *второго героя* (Настасьи). Заповедная и фантастическая Россия, каковая грезилась Князю за границей в мечтах, сочетается и с образом Настасьи: вступление в пределы российской действительности есть одновременно и вступление в пределы своей воображаемой мечты, как нечто прекрасного самого по себе, но при этом находящегося в порабощении у жуткого начала. Судьба Настасьи и судьба некоего заповедного *пространства* должны, поэтому, рассматриваться в едином ключе, словно речь идет об одной и той же женственной Красоте.

[29] Ср.: «Приехала места искать — ну что она понимает в местах, что они понимают в России? Ведь это как блажные дети, всё у них собственные фантазии, ими же созданные; и сердится, бедная, зачем не похожа Россия на их иностранные мечтаньица! О несчастные, о невинные!.. И однако, в самом деле здесь холодно...» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 440]. Обратим внимание, что с насмешливого вопроса Рогожина Князю («Зябко?»), — чья одежда оказалась совсем непригодной для климата в России, хотя и удовлетворяла климату Италии, — начинается первый разговор в романе. Ответ героя, ставший первой его речью в романе, словно заранее определит все его дальнейшее положение неготовности столкнуться

истории России с трагическим ходом вселенской истории: убийством «необыкновенной красоты» [Федоров, 2004, с. 365].

События на именинах этой «необыкновенной красоты» (Настасьи) совпадают с падением на землю во время припадка, причем в обоих случаях крушение их идеалистического царства связано с появлением Рогожина. Через раскрытие словом «заповедного пространства» Князь произведет переворот в душе героини, выбив ее из почвы обыденности. *Именно после встречи с Князем* Настасья устремится «к эшафоту», когда в ней стало развертываться вакхическое безумие, прежде усиленно скрываемое вместе с собственной невинностью[30], которую разглядел только Князь. Рогожин появляется, подобно тому, как явился Кощей, когда Герой сжег лягушачью кожу своей возлюбленной [Левина, 1994, с. 107], что пробудило наложенное проклятие и увлекло мифологемную «Чудесную невесту» в заточение.

Когда перед роковой секундой открывается пространство, за которое очевидец начинает потом цепляться, — прежняя обыденность также перестает быть застоявшейся и открывает таинственную бездну опустошения. Пребывание в пещере после *возвращения* из просвета оказывается мероприятием полным угроз. Очевидец «высшей степени непосредственного» либо бросает вызов и теперь борется за приобретение своей «Чудесной невесты» в этом темном и уже опасном для себя пространстве; либо смиряется и в итоге отказывается от однажды приобретен-

---

с холодной действительностью, окутавшей «заповедное пространство»: «— Очень, — ответил сосед с чрезвычайною готовностью, — и, заметьте, это еще оттепель. Что ж, если бы мороз? Я даже не думал, что у нас так холодно. Отвык» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 183, 190].

[30] Этот момент отмечен был В. Суриковым в статье «Тяжелая поступь русского бытия», где он рассматривает события романа (включая произведенный переворот в душе героини после встречи с Князем [Суриков, 2020, с. 35]) в индивидуально-психологическом контексте: Князь своей сугубо человеческой благодатностью вызвал в героине глубокий отклик, который стал в итоге разрушительным для нее (по описанным в статье причинам) [Суриков, 2020, с. 18], в том числе и по причине удивительной способности Князя «выделять и усиливать непременно возвышенную, идеальную сторону во всем происходящем» [Суриков, 2020, с. 35]. Последнюю формулировку особенно стоит выделить: «сакрализация», в описанном выше философско-поэтическом контексте, производит в окружающем пространстве эффект нигилистического распада потаенного (утаиваемого) сущего до состояния апокалипсической картины мира, которую стала олицетворять устремившаяся к эшафоту смерти героиня романа.

ного мира, как от нелепого сна, и тем самым становится опасным уже для самого себя. Он прозревает, в каком действительном и гибельном для себя положении находится, так что его последняя секунда на плахе перед Солнцем за пределами пещеры и была единственной подлинной действительностью: «Да за этот момент можно отдать всю жизнь!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 188]. Перед лицом ослепляющего ужаса обнаруживается разомкнутый простор, с которым происходит «молитвенное слитие», когда смертному (как обреченному на приговор к неизбежной смерти) представляется, «что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 52]. Сохраняется неизгладимое впечатление, которое требуется запечатлеть посредством обозначенной Платоном *пайдейи*, как дарованной речи *свидетелю*, что подвергает опасности крушения. Сокровищница Мира также перестает скрываться за «лягушачьей кожей» обыденности (как формы защиты) и подвергается опасности распада, потому что и мифотворческий свидетель становится рискующим «утратить слово», смешав его с иллюзорными тенями прежней обыденности, что делает его уже комичным и вульгарным, но главное, опасным для самого себя и своего идеала. Так укушенная змеей лесная нимфа после пробуждения из царства теней все же уходит от Орфея во мрак *безвозвратно*, потому что брошенный им через искусство вызов сделал ее еще более уязвимой и ускользающей из рук освободителя.

***

Holbein Христос. Для умирающего юноши Ипполита в этой картине изображена действительность в ее страшной неумолимой форме: истина вне Христа. Если смотря на эту картину, видеть через нее «встречу неба и земли» со стороны (как выразилась Т. Касаткина) земли, то произойдет отторжение и отрицание увиденного вплоть до аннигиляции образующегося среди жуткого мрака просвета новой природы [Касаткина, 2020, с. 36, 37][31].

[31] Для пояснения приведенного выражения «встречи неба и земли *со стороны земли*» сошлюсь также на фрагмент из статьи «После знакомства с подлинником» того же исследователя: «Характерно, что, повесив в романе “Идиот” картину так, чтобы она висела на уровне тогдашней базельской развески (положение картины над дверями упомянуто и в “Моем необходимом объяснении” Ипполита), то

Можно дополнить приведенное замечание выражением Кьеркегора: «Однако о вечности не желают задумываться серьезно, перед вечностью испытывают страх, а страх может выдумать сотню всяких способов уклониться. Но это как раз и есть демонизм» [Кьеркегор, 2023, с. 184]. О такой форме «демонизма» пойдет речь дальше, и нам неоднократно придется ссылаться на тексты Кьеркегора ради раскрытия рокового и лучше сказать «тотального» состояния Ипполита, как свидетеля «встречи неба и земли», подвергшего себя неизбежной опасности после этой «встречи».

Истина-объективность имеет вид насмешки над негодованием идеалиста, но также обладает (выражаясь образами Кьеркегора) ликом Горгоны, способным «обращать в камень субъективность» [Кьеркегор, 2023, с. 168]. В обижающей форме отвратительная улыбка предстала перед Ипполитом, когда он вернулся к себе в комнату после посещения квартиры Рогожина [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 341]. Примечательна цитата из подготовительного материала к роману, которая, судя по контексту, должна была принадлежать именно ему: «Почему в строении мира необходимы приговоренные к смерти?» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 223]. Когда он заглянул в глаза неумолимого Хроноса, то осознал, что всякая попытка спрятать голову в иллюзию своих драгоценных слов, добродетелей и надежд на вечную жизнь, прогресс, счастье будущих поколений, — есть только страх беззащитных детей перед отцом-людоедом, поедающим на их глазах очередного собрата.

есть так, чтобы предстоящий смотрел на нее снизу, с точки Анны Григорьевны (и тем, очевидно, узаконив всю “ренановскую” проблематику романа: проблему “Христа невоскресшего”, “Христа — только человека”, но не остановившись на ней), Достоевский настойчиво предположил в романном тексте возможность иного видения. Преодолев ложь обрезанной действительности, Достоевский устремился к правде действительности цельной — настолько, насколько она могла быть явлена тогда, — то есть к первому намеку на эту действительность, в точности как в Гольбейновом “Христе”. “Желая рассмотреть ее ближе, он стал на стул, и я очень боялась, чтобы с него не потребовали штраф, потому что здесь за все полагается штраф”. Надо ли говорить, что опасающаяся штрафа Анна Григорьевна на стул не вставала. На стул не вставал и Карамзин. Можно предположить, что уровни, с которых видели картину Карамзин и А.Г. Достоевская, совпадают так же, как совпадают их впечатления от картины. Достоевский же видел “Мертвого Христа” иначе. <…> в романе “Идиот” картина появляется в том ракурсе, в каком смотрели на нее Карамзин и Достоевская» [Касаткина, 2006].

До момента встречи с картиной и призраком, умирающий юноша не отчаивался и искал возможность сотворить хоть какую-то добродетель за столь мало отведенный срок. Но встреча с унизившей его роковой тайной призрака заставила окончательно решиться бросить вызов времени, почему он и упомянет Князю о близко знакомых ему словах: «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]. Самоубийственный шаг в безвременье представлялся Ипполиту единственной возможностью покончить с тиранией времени [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 344]. Его желчный нигилизм демонстрировал решимость убить в себе всякую «умиляющую иллюзию», которая уже не могла давать утешения. Детская доверчивость влюбленного в жизнь юноши подвергалась разложению, в то время как «решительная идея», родившаяся в эти шесть месяцев уязвленного состояния, представала до невыразимости стойкой и единственно правдивой:

«<...> всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть, самого-то главного из вашей идеи. Но если и я теперь тоже не сумел передать всего того, что меня в эти шесть месяцев мучило, то по крайней мере поймут, что, достигнув моего теперешнего «последнего убеждения», я слишком, может быть, дорого заплатил за него <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 328][32].

Поэтому заслоняющая солнце «Мейерова стена», в холодных пределах которой и рождается ожесточенная воля среди смертоносной пустыни, для Ипполита стала дороже всех райских «деревьев» Князя: «Проклятая стена! А все-таки она мне дороже всех павловских деревьев, то есть должна бы быть всех дороже, если бы мне не было теперь всё равно» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 326]. «Мейерова стена»: прощание с ней вызвало в Ипполите грусть, — это последнее прибежище, которое также не-

[32] Ср.: «Но именно вот в этом холодном, омерзительном полуотчаянии, полувере, в этом сознательном погребении самого себя заживо с горя, в подполье на сорок лет <…> — и заключается сок того странного наслаждения, о котором я говорил. Оно до того тонкое, до того иногда не поддающееся сознанью, что чуть-чуть ограниченные люди или даже просто люди с крепкими нервами не поймут в нем ни единой черты» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 105].

обходимо преодолеть, пусть оно и остается надежным символом рождения холодных раздумий, лишенных идеалистических иллюзий. Чтобы сохранить достоинство своего «Я есмь!», воля решается сокрушить и этого каменного идола, накидывающего шаль «последних утешений» (даже на отчаянного нигилиста с жестоким рассудком и твердой волей)[33]. Мир, съедающий Ипполита, не заслуживает похвал за свои «Павловские деревья» и даже грусти за «Мейерову стену»: «Неужто нельзя меня просто съесть, не требуя от меня похвал тому, что меня съело?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 343]. При всем историческом раскладе вечной гармонии природы единственным достойным делом для приговоренного к смерти выкидыша Истории, осознавшего свое «есмь», есть протест, а не смирение, — а значит и утверждение своей воли, выходящей из пределов царства поедающей своих младенцев чудовищной мировой гармонии: «Пусть! Я умру, прямо смотря на источник силы и жизни, и не захочу этой жизни!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 344][34].

Подвергшее сомнению все вдохновляющие ценности мира «Я есмь» — обнаруживает единственной первичной достоверностью свою волю, способную противостать не только окружающему сущему с его раскладами и ходом, но и вечности. Находясь среди платоновских пещерных стен, оно бросает вызов источнику иллюзорных теней (в виде «Павловских деревьев»). Ипполит теперь отбрасывает его, и *сам* отвечает за свой шаг в ничто, преклоняясь только перед собственным «есмь», оказавшимся выкидышем всего мироздания и восставшим против своего автора: «— и вот, восстав против своего автора, она с ненавистью

[33] Ср.: «Тогда как отчаяние-слабость избегает утешения, которое имела бы для него вечность, наш демонический отчаявшийся также не хочет знать ничего о вечности, но совсем по другой причине: это утешение погубило бы его, оно уничтожило бы общее возражение, которое он составляет против существования» [Кьеркегор, 2022, с. 93].

[34] Ср.: «И если бы теперь Бог в небе со всеми своими ангелами предложил ему избавить его от мучений, он отказался бы: слишком поздно! <…> он предпочитает возмущаться против всего, быть неправедной жертвой людей и жизни, оставаться тем, кто исправно следит за своим мучением, чтобы это мучение у него не отняли, <…> он начинает бояться, чтобы вечность не отняла у него то, что он демонически считает своим бесконечным превосходством над остальными людьми <…>. Посредством самого своего восстания против существования отчаявшийся льстит себя надеждой иметь в руках доказательство, обращенное против этой силы и ее блага. <…> чтобы даже самим этим мучением опротестовать всякую жизнь» [Кьеркегор, 2022, с. 91–93].

запрещала бы ему исправлять себя, но восклицала бы в абсурдном вызове: нет, ты меня не вычеркнешь, я останусь свидетелем против тебя — свидетелем того, что ты всего лишь ничтожный автор!» [Кьеркегор, 2022, с. 93].

Став очевидцем «встречи неба и земли» (а если выражаться терминологией Кьеркегора: *будучи воспитанным «возможностью»*), он увидел эту встречу со стороны «земли», и сквозь призму своего «демонизма», сосредоточенного на своем «есмь», подвергнул себя, — прибегнем снова к Кьеркегору, — «опасности падения, то есть самоубийства. Если в самом начале своего воспитания он неправильно понял страх, так что тот не стал вести его к вере, но, напротив, прочь от нее, он погиб» [Кьеркегор, 2023, с. 189].

***

Незадолго до прихода Князя Ипполиту приснилось страшное чудовище, которое олицетворяло жуткую тайну [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 323]. Животное очень быстро бегало по комнате и до смерти пугало юношу тем, что его ужалит. Дело закончится, когда мать Ипполита кликнет *Норму*, огромного черного тернёфа (отличительной особенностью которого является неимение агрессии по отношению к людям, высокая миролюбивость). Бросившись в комнату, собака тут же в испуге остановилась, и, как показалось Ипполиту, даже испытала мистический страх и предчувствие существования за зверем роковой тайны. Далее описывается схватка между двумя животными: Норма успеет прокусить скорлупу, но тот прежде ужалит ее в язык, так что она с визгом и воем раскроет от боли свой рот: «<...> разгрызенная гадина еще шевелилась у нее поперек рта, выпуская из своего полураздавленного туловища на ее язык множество белого сока, похожего на сок раздавленного черного таракана...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 324].

Очевидным становится, что имя собаки писателем выбрано неслучайно, и что вообще этому сну он придавал серьезное символическое значение. По воспоминаниям современника писателя Достоевский высоко ценил итальянскую оперу Винченцо Беллини «Норма» [Яновский, 1885, с. 814], которая представляет собой

лирическую трагедию о жертвенной любви. Содержание сна по многим признакам наглядно изображает столкновение причастившегося к молитвенной Красоте святого рыцаря-идеалиста с нигилистическим хаосом действительного положения вещей, имеющего собственную аннигилирующую тайну.

Первое столкновение «Нормы» с «прячущейся за зверем роковой тайны» (в виде взгляда Рогожина, живущего, как и красота Настасьи Филипповны, самостоятельной жизнью [Федоров, 2004, с. 358])[35], — произойдет после возвращения Князя из Москвы в Петербург [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 158]. *Когда он не застал* Настасью *дома*, его снова посетила «внезапная идея». Тут он понял, что ринулся из «Летнего сада» к ее дому, чтобы увидеть эти «давешние глаза», и он их увидел:

«Да, это были *те самые* глаза (и в том, что *те самые*, нет уже никакого теперь сомнения!), которые сверкнули на него утром, в толпе, когда он выходил из вагона Николаевской железной дороги; те самые (совершенно те самые!), взгляд которых он поймал потом давеча, у себя за плечами, садясь на стул у Рогожина. Рогожин давеча отрекся: он спросил с искривленною, леденящею улыбкой: “Чьи же были глаза-то?” И князю ужасно захотелось, еще недавно, в воксале Царскосельской дороги, — когда он садился в вагон, чтобы ехать к Аглае, и вдруг опять увидел эти глаза, уже в третий раз в этот день, — подойти к Рогожину и сказать ему, “чьи это были глаза”!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 193].

Что важно, еще в начале своего мучительного пути на «Петербургскую сторону» к дому Настасьи «на мгновение ярким све-

[35] В другом месте исследователь сопоставит взгляд Рогожина с взглядом палача из картины фламандского художника Яна Мостарта «Се человек» (в которой, по его мнению, «образ Христа в трактовке Мостарта является ступенью к “Мертвому Христу”» [Федоров, 2004, с. 335]): «Вспоминаем образ палача, загораются в памяти прежде его глаза — они живут словно отдельно. И так же отдельно следит за князем взгляд Рогожина. Не Рогожин, а его “горячий взгляд”, “сверкнувшие глаза” преследуют князя» [Федоров, 2004, с. 332]. По личному убеждению исследователя, — писатель был знаком с этой картиной [Федоров, 2004, с. 347]; для нас в этом месте является значимым *сравнение* рогожинского взгляда, живущего отдельной жизнью, с взглядом палача, ведущего Христа на эшафот, — которое тематически раскрывает не только художественный смысл сцены мучительного восхождения Князя к дому заточенной «необыкновенной Красоты» с последующим «падением» во мрак после «озарения светом», но и глубинные религиозно-поэтические и философские мотивы трагедии всего романа, главным образом связанной с восхождением на эшафот и последними секундами на нем перед казнью.

том озарился мрак, в котором тосковала душа его» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 186], после чего он *взял билет в Павловск*. Туда и переносятся *после припадка перед взглядом и ножом Рогожина* все действия романа: «билет в Павловск» все же был «взят»[36], и Князь устремился к красоте, у которой было лицо, почти как у Настасьи, хотя и «совсем другое».

В контексте изложенных выше рассуждений Кьеркегора о «демонизме», столь лаконично подпадающих под «тотальное» самосознание Ипполита, влекущееся к самоуничтожению, — нельзя не обратить внимания на другое его рассуждение, что также немногословно характеризует состояние и выбор Князя сбежать в Павловск из чувства ужаса, настигшего его при столкновении с «глазами»:

«А бесконечный комизм краснобая, чьи речи и жесты полны истины, который трогает сам себя, трогает вас, заставляет вас вздрагивать от своего живописания истины, бросает вызов силам зла и ада с самоуверенностью и дерзостью взгляда, с восхитительной верностью шага <...>. О, видеть, как некто клянется, что вполне сознает, как Христос скрывался в скромном образе слуги, бедного, презираемого, осмеиваемого и, как говорит Писание, оплевываемого... и видеть, как тот же человек весьма настойчиво стремится в те пределы мира, где хорошо живется, чтобы обеспечить себе наилучшее убежище; видеть, как он бежит со страхом, как если бы речь шла о спасении жизни, от малейшего сквозняка справа или слева, видеть, как он так доволен, так небесно счастлив, так сияет — да просто потому, что на столе у него всего довольно, — и как он столь потрясен, что готов благодарить Бога, столь счастлив по причине всеобщего уважения и внимания!» [Кьеркегор, 2022, с. 108, 109].

Хотя приведенный Кьеркегором в качестве образа «малейший сквозняк» и не сопоставим с образом («нож Рогожина»[37])

[36] Пусть и не сознательно-волевым путем, как при первой попытке «уехать»: озарение светом в решительный момент, подобное тому, какое возникло в начале пути при первом «отклонении» от него, знаменовало глубинное устремление Князя принять «тихое счастье», — нежели исполнить данную им рыцарскую клятву умереть за явившееся ему совершенство, принеся себя в жертву, на которую он шел, — если выражаться евангельским текстом, — «с неблагонадежной оглядкой», см. (Лк. 9: 62): «Я умру за вас, Настасья Филипповна» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 138].

[37] Детальное сопоставление приведенного символа с темой выхода «за пределы времени в продолжающееся мгновение» см. подробнее в статье: [Касаткина, 2024].

Достоевского, все же в романе мы обнаруживаем тот же мотив уклонения рыцаря-идеалиста, что бросает вызов «силам зла и ада», — в сторону «наилучшего убежища», где он обретет долгожданную гармонию в виде «Павловских деревьев». «Что же, разве я виноват во всем этом?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 186] — скажет про себя Князь, перед тем, как первый раз попытается уехать в Павловск после принятого вызова освободить Настасью от стерегущих ее глаз на «Петербургской стороне».

IV. «Возможный идеал земного рая»

В 1886 году[38] Ницше напишет, что «существование мира может быть оправдано лишь как эстетический феномен» [Ницше, 1990, т. 1, с. 52]. Там же он добавит достаточно весомую и емкую формулировку, которая позволит раскрыть заложенную в романе мысль об *эстетстве*: «Мир, в каждый миг своего существования достигнутое спасение Бога, как вечно сменяющееся, вечно новое видение, предносящееся преисполненному страданий, противоположностей, противоречий, который способен найти своё спасение лишь в *иллюзии* <...>» [Ницше, 1990, т. 1, с. 52].

Каждый раз, когда Князь погружался в одно из своих видений, — оно становилось предвестником появления Настасьи Филипповны: обезображенной души мирового пространства, полной «страданий, противоположностей, противоречий». Все сильнее ее лицо вызывало в нем неописуемый ужас, от которого он пытался спрятаться, как от рокового для себя события, грозящего трагической участью, которую он узрел, когда столкнулся с *глазами* и ножом Рогожина рядом с ее домом. «В осознании раз явившейся взорам истины человек видит теперь везде лишь ужас и нелепость бытия, теперь ему понятна символичность судьбы Офелии, теперь познал он мудрость лесного бога — Силена; его тошнит от этого» [Ницше, 1990, т. 1, с. 83], — можно прочесть у Ницше на этот счет в «Рождении трагедии». Разглядев в прежде безоговорочном для себя совершенстве этот «ужас и нелепость», Князь определит их признаками сумасшествия, убеждая в том и всех подвернувшихся окружающих. В таком определении

[38] В «Опыте самокритики», служащим предваряющим текстом к новому изданию «Рождения трагедии из духа музыки».

скрывалось самооправдание за свое бегство в Павловск: там его ждал грациозный мир «Павловских деревьев»[39]; на Петербургской стороне — только столкновение с *глазами* среди грязных «Мейеровых стен». Колебание с уклонением закончилось мрачным признанием себе, что он «человек без сердца и трус!». Когда Князь, снова решившись («“Сейчас все разрешится!” — с странным убеждением проговорил он про себя» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 194]) столкнется с таящейся в глазах роковой тайной, лицом к лицу, увидев перед собой «жертвенный нож», который, казалось, со смирением он уже был готов принять на себя, — после «озарения светом» все действия романа перенесутся в то место, где Князь искал спасения от действительности.

«Князь-Христос» устремился в мир «достигнутого спасения Бога в иллюзии». «Поистине вина Мышкина, — писал Вяч. Иванов, — в том, что он, как Фауст, в начале второй части поэмы Гете, отвратился, ослепленный, от воссиявшего солнца и пожелал лучше любоваться его отражениями в опоясанном радугами водопаде жизни» [Иванов, 1971–1987, т. 4, с. 428]. Именно после принятия решения все же «взять билет в Павловск» (иначе говоря, после *непосредственного* созерцания света Солнца, — начать «любоваться его отражениями в опоясанном радугами водопаде жизни»), — перед Князем в качестве укора и противопоставления появится Ипполит, который, несмотря на увиденный ужас смерти *со стороны земли*, все же отречется от довольства «тенями», и останется верным принципу сделать шаг в смертельную неизвестность (пусть для него в силу его «демоничности» этот шаг окажется в самоубийственное *никуда*). Князь больше не хотел чувствовать себя таким же «выкидышем» Времени и мироздания, как Ипполит, — ведь перед ним открылась «новая заря»; в то время как Ипполит просто находился в безвыходном положении, и ему не хотелось любезничать с теми, кому повезло больше, чем

[39] «Как место отличное от гнетущего Петербурга, Павловск воспринимается героями как возможное убежище от происшедших катастроф и скандалов, может быть, поэтому в надежде обрести душевное равновесие сюда будто бы бегут все герои романа. Происходит переход от мрачных улиц, грязных лестниц, шумных переулков Петербурга и связанных с ними страданий, болезненного напряжения, стесненности мысли, бессилия к открытому, естественному, природному миру Павловска, где яркость красок, свежий воздух и окружающий свет наполняют человека радостью, спокойствием и верой в лучшее будущее» [Сабаева, 2015, с. 453, 454].

ему, — но отстоять за собой право все же нести невыразимую «подпольную» идею, обладание которой делало его на порядок выше остальных. Пусть его идеи и были преисполнены «демонизма», на фоне отступившего Князя они хотя бы несли некое свидетельство о непосредственном (хоть и со стороны «земли», а значит сквозь призму ужаса умирания), — в то время как идеи Князя оставались идеями уклонившегося в сторону «теней» (искусственного рая среди «гармонии» неумолимого божества — времени)[40].

Во время видения Настасьи в обезображенном виде Аглая и пробудила его ото сна именно в тот момент, когда он поднялся, чтобы пойти за ней в Гефсиманскую неизбежность, — где таится «что-то ужасное, на всю его оставшуюся жизнь» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 352]: «Он встал, чтобы пойти за нею, и вдруг раздался подле него чей-то светлый, свежий смех; чья-то рука вдруг очутилась в его руке; он схватил эту руку, крепко сжал и проснулся. Перед ним стояла и громко смеялась Аглая» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 352].

***

Судьба Аглаи должна была «быть не просто судьбой, а возможным идеалом земного рая» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 34]. Ее имя и переводится с греческого языка, как ликова-

[40] Во избежание недопонимания проясним один момент: если мы и обнаруживаем у Ипполита своего рода *уклонение* (ведь «страх придумывает сотни возможностей уклониться»), то именно от вечности, что сделало его опасным для самого себя, — но не от ужаса, невольником которого, как очевидец, стал он сам, потому что *неправильно* понял его, но все же устремился к нему навстречу (глядя открыто в глаза тому, что его *съедает*). Обратим внимание, что такое «самоубийственное» устремление Ипполита к аннигилирующей тайне схоже с потребностью Рогожина смотреть на картину Гольбейна (учитывая, что после «встречи с Картиной» пробудился «демонизм» у самого Ипполита). В статье «После знакомства с подлинником» Т. Касаткина даст достаточно емкое определение глубинной (практически бессознательной) причины данной потребности: «Здесь очевидно, что *потребность смотреть на картину* связана с попыткой *силой воротить потерянную веру*. И очевидно, что каким-то образом это представляется возможным — воротить веру путем созерцания той же самой картины, от которой «у иного» она может пропасть. Видимо, предлагается разглядеть нечто, увидеть иное и противоположное в том, что представляется на первый взгляд очевидным и не предполагающим разночтений. Увидеть и поверить *вопреки очевидности*» [Касаткина, 2006].

ние, красота, блеск. Носительницей ее имени была одна из трех харит: греческих богинь веселья, радостей жизни, изящества, искусства, — соответствующих римским грациям [Ермилова, 1999, с. 61][41]. Они являлись прислужницами богини Красоты, а также вдохновительницами мужчин на подвиги. Образы «трех харит» и предстали перед «странствующим рыцарем» во время его мучительного пребывания среди просторов российской действительности, когда он стал различать в Настасье признаки безумия: «Сколько раз вы все три бывали мне очень нужны, но из всех трех я видел одну только вас. Вы мне нужны, очень нужны» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 157]. Что произошло за эти полгода с Князем, и почему ему вдруг Аглая показалась светлой спасающей силой из хаотичного мрака, лучшим образом можно изобразить, снова ссылаясь на «Рождение трагедии»: «Здесь, в этой величайшей опасности для воли, приближается, как спасающая волшебница, сведущая в целебных чарах, — искусство; оно одно способно обратить эти вызывающие отвращение мысли об ужасе и нелепости существования в представления, с которыми ещё можно жить <...>» [Ницше, 1990, т. 1, с. 83].

«Почти как Настасья Филипповна, хотя лицо совсем другое!». Если лицо Настасьи вызывало бесконечное сострадание сквозь неописуемый ужас, то лицо Аглаи предвещало радость и гармонию, земное воплощение любви и счастья, зарю новой жизни. В своей любви к ней он не страдал, как с Настасьей, но его лихорадило до помутнения рассудка, до странной веселости, беззаботности и наивности, удивлявших его знакомых. Аглая стала живым символом или силуэтом *гармоничной* красоты, по которой он страдал с самого детства, когда со слезами тянул к ней руки, сознавая собственную чужеродность перед ней [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 351, 352]; красоты, что до детскости невинна

[41] К. Корбелла делает примечательное предположение, что образ «трех женщин» может «являться отсылкой к встрече дон Кихота с Дульсинеей (которая на самом деле не Дульсинея) в сопровождении двух девушек в X главе второй части романа» [Корбелла, 2024, с. 38]. При встрече с Дульсинеей, как пишет исследователь, — «дон Кихоту важно, чтобы реальность не противоречила идеалу — хотя в конце концов он сдается перед ложью Санчо» [Корбелла, 2024, с. 39]. Поддавшись лжи, «странствующий рыцарь» делает выбор в пользу одного только «вместилища» идеала, в противовес его *реальному* воплощению (см. подр.: [Корбелла, 2024, с. 42]). Последняя формулировка особенно важна для всего философского контекста нашего дальнейшего рассмотрения образа Аглаи.

своей нетронутостью, наполненной восторженной радостью с озорной умиляющей игрой. Наконец-то красота обратила на него свой взор, приняв в свой тихий Эдем, — идеал земного рая; позволила «выкидышу» оказаться среди «общего Праздника жизни», где каждая мушка «знает свое место и любит его».

Однако вместе с лихорадочным возвышением до пределов искусственного рая «спасающей волшебницы» образовалась перспектива падения с разбиением. Радость оказалась обольстительной и обманчивой, Князь проникся этими чистыми грациозными формами (символически изображаемыми гостями «званого вечера»), приняв призрачные силуэты платоновской пещеры за подлинник: «Обаяние изящных манер, простоты и кажущегося чистосердечия было почти волшебное. Ему и в мысль не могло прийти, что всё это <...> может быть, только великолепная художественная выделка» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 442]. Состояние обольщенного Князя на вечере вполне сравнимо с описанным ниже состоянием античного грека перед представшими ему из грез олимпийцами в «Рождении трагедии»:

> И зритель, глубоко поражённый, остановится перед этим фантастическим преизбытком жизни и спросит себя: с каким же волшебным напитком в теле прожили, наслаждаясь жизнью, эти заносчивые люди, что им, куда они ни глянут, отовсюду улыбается облик Елены, как «в сладкой чувственности парящий» идеальный образ их собственного существования. <...> Грек знал и ощущал страхи и ужасы существования: чтобы иметь вообще возможность жить, он вынужден был заслонить себя от них блестящим порождением грез — олимпийцами [Ницше, 1990, т. 1, с. 66].

Влюбившись в искусственно созданные силуэты, Князь окончательно им доверился и признал, что сам выходит из этого «общества», — *вернулся к нему после долгой отлучки*. Столь выстраданное драгоценное слово, которое он нес из заповедных далей, теперь превратилось в праздную болтовню перед «торжествующими небожителями»[42]. Тонкая проницательность, что

[42] «Проникновенное проповедническое слово сменяется здесь словом пропагандистским, ораторским, адресованном *всем*, а *не каждому*. Тон, манер речи Мышкина здесь неожиданно сближаются с тоном и манерой речи Докторенко: те

была столь чуткой среди «одиночных стен», зажмурила свои глаза из-за погружения в лихорадочное блаженство опьяненного призрачными силуэтами героя.

Теперь он готов отречься от своих прошлых мыслей и тревог, начать жизнь с чистого листа среди райских деревьев, прошептав при этом приговоренным к смерти неудачливым единицам Истории: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 433]. От «*тех*» преходящих, дисгармоничных и обезображенных он уже отрекся: «Вы думаете: я за *тех* боялся, *их* адвокат, демократ, равенства оратор? — засмеялся он истерически (он поминутно смеялся коротким и восторженным смехом)» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 458]; — и видел, что служит спасителем иллюзорной красоты своего «аполлонического сословия»: он уже предчувствовал, какой страшный крах грозит Олимпу, если его небожители не возьмутся за освещение окутанного ужасом дионисического мрака, который посредством *отрицания* и *самоутверждения* все больше заявлял о своем пробуждении после долгого «метафизического сна».

С Князем произошло то же, что с Дон Кихотом во второй части, когда «мистификаторы» отняли у него «творчество, подставляя “в готовом виде” грубую видимость того, что творило его воображение» [Бочаров, 1985, с. 30]. Субъективность (в мифологемно-поэтическом и религиозно-экзистенциальном понимании) подменилась на «мистифицированную объективность»: та видимая гармония «вечера» (праздничного торжества «мифологических небожителей»), за которой в действительности скрывалось ожесточенное «поедание друг друга», совпадает с видимостью эстетической гармонии в природе (по себе беспощадной к такого же рода слабым и неудачливым «выкидышам» ради поддержания своего «праздника»):

«Для чего мне ваша природа, ваш павловский парк, ваши восходы и закаты солнца, ваше голубое небо и ваши вседовольные лица, когда весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего? <...> и гораздо уж вернее предположить, что тут просто понадобилась моя ничтожная жизнь, жизнь атома, для пополнения какой-нибудь всеобщей гармонии

же истерические интонации, та же нетерпимость, то же доктринерство» [Ермилова, 1999, с. 76].

в целом, для какого-нибудь плюса и минуса, для какого-нибудь контраста и прочее, и прочее, как ежедневно надобится в жертву жизнь множества существ, без смерти которых остальной мир не может стоять (хотя надо заметить, что это не очень великодушная мысль сама по себе). Но пусть! Я согласен, что иначе, то есть без беспрерывного поядения друг друга, устроить мир было никак невозможно <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 344].

Произошло такое отпадение от своей изначальной пророческой миссии, как мы выяснили, в силу страха перед обликом чистой объективности и потери веры *в воскресение*: отсюда и выражение из уст Князя, что «от этой картины у иного вера может пропасть!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 182], — точно такая вера в восстановление Настасьи и пропала у него, когда он столкнулся в ее лице с пространством, полным ужасов неразрешимых противоречий. Если Настасья воплощала собой трагедию дисгармоничности всего происходящего в силу осквернения и отпадения природы от Неба; то Аглая, наоборот, выражала видимость гармонии *земли*, и на ее фоне всякая дисгармоничность должна уйти в закат, «пройдя мимо» (желательно смирившись), как нечто лишнее и мешающееся. Подмена Князем «небесного земным» с изменой самому себе [Ермилова, 1999, с. 76] есть, как бегство, так и неуместная утрата *серьезности*[43] перед возложенной на рыцаря высокой задачей. Злоупотребление священным словом оказывается пропагандистской мистификацией объективности в силу страха перед действительным положением вещей[44], и созданием искусственно поддерживаемого мира «спасенного Бога» для консервации (мумификации) его «мертвого тела» (со «стороны земли» — обреченного на разложение, а не воскресение).

Лишь после падения с олимпийских высот и разбиения «опустошенной вазы» (окончательного лишения дара драгоценного

[43] «Но вот в том, что касается серьезности, он не потерпит никаких шуток; стоит ему забыть об этом, с ним может приключиться то же, что и с Альбертом Великим, когда тот высокомерно похвалялся перед божеством своей спекулятивной философией, — и вдруг совершенно поглупел, или же то, что случилось с Беллерофоном, который спокойно садился на Пегаса, пока служил идее, но сразу же свалился с него, как только попробовал злоупотребить Пегасом, заставляя его везти себя на свидание с земной женщиной» [Кьеркегор, 2023, с. 179, 180].

[44] «Во-первых, не исключена возможность, что истинный характер вещей до такой степени вреден предпосылкам жизни, так им противоречит, что нужна именно иллюзорность для того, чтобы иметь возможность жить…» [Ницше, 2011, с. 341].

и нынче разбрасываемого *слова*) произойдет действительное *исцеление* князя, хоть и слишком позднее [Степанян, 2013, с. 160]. Сострадание — как «*главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 192], в котором «все христианство» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 270], в итоге пересилит блаженствующую любовь к «идеалу земного рая».

V. Финал

Достоевский высоко ценил концовку [Достоевский, 1972–1990, т. 282, с. 318]. В записной тетради финал он определил, как «сцену такой силы, которая не повторялась в литературе» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 420].

Вокруг мертвого тела, обложенного цветами, развернутся основные события, участниками которых окажутся двое полусумасшедших, находящиеся на грани полного расстройства рассудка. Для Князя прибытие в мрачные чертоги «рогожинских глаз» стало добровольным восхождением на эшафот со знанием, что сейчас произойдет нечто ужасное, что должно было прежде произойти на «Петербургской стороне», когда он успел лишь воскликнуть: «Парфен, не верю!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 195]. Из не вошедшего в роман замечания Рогожина обнаруживается подтверждение, что Князь знал, на что идет: «А ведь я так наверно и знал, что ты не испужаешься, что я тебя зарезать привел» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 287]. Смирение как самая страшная сила [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 270] пересиливала страх, — хотя у него в итоге отнялись ноги: «Ноги нейдут, — пробормотал князь, — это от страху, это я знаю... Пройдет страх, я и стану...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 504]. Таким же образом отнимались они у приговоренных к смерти перед казнью[45]. Смирение сквозь ужас и отвращение перед открывшимся

[45] Ср.: «Наверно, у него ноги слабели и деревенели, и тошнота была <…>. Мне кажется, если, например, неминуемая гибель, дом на вас валится, то тут вдруг ужасно захочется сесть и закрыть глаза и ждать — будь что будет!.. Вот тут-то, когда начиналась эта слабость, священник поскорей, скорым таким жестом и молча, ему крест к самым губам вдруг подставлял <…>. И как только крест касался губ, он глаза открывал, и опять на несколько секунд как бы оживлялся, и ноги шли» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 56].

новым горизонтом на эшафоте позволило ему двигаться без оглядки в сторону образовавшейся точки в предельной замкнутости. Он встанет и всплеснет руками [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 506]: озарил ли его в этот момент внутренний свет, или с ним произошло нечто другое, автор нам не рассказывает, лишь описывая довольно странное действие, похожее на молитвенное принятие озарения. Глаза Рогожина «ярко блистали сквозь темноту и были совершенно открыты и неподвижны» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 506]. Они уже затухали, потому что «Норма» своей «самой страшной силой на земле» схватила «гадкое чудовище», и теперь умирала вместе с ним, приняв в себя яд от его укуса. Тогда уже окончательно помрачился рассудок Князя: в этом страшном таинстве перед алтарем мертвой «Заколдованной невесты» произойдет не столько обетованное чудо, которого так и не случилось, сколько другое событие.

***

«Парализованная злом» героиня не воскреснет. Произойди в романе это долгожданное воскресение, он утратил бы свою *серьезность*. Пропадает трагическая действительность рассматриваемой темы, подменяясь романтическим оптимизмом, для которого не чужда и «страшная сказка на ночь с обязательным счастливым исходом». Концовка затемнилась бы тогда, унеся нас вновь в фантастические дали, от которых едва успеваем прийти в себя, когда наталкиваемся на «Мейерову стену».

Говоря об ужасах на эшафоте («Что же с душой в эту минуту делается, до каких судорог ее доводят?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 20]) еще в первой части, — Князь чуть далее добавит, что об «этой муке и об этом ужасе и Христос говорил» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 21]. По всей видимости, это отсылка к сцене в Гефсиманском саду, когда Спаситель от душевного напряжения перед надвигающимся ужасом покрывался кровавым потом. С последними словами: «Свершилось!» — Христос «испустил дух»; в то время как Князь «испустил рассудок», когда «всплеснет руками», словно в тот момент и для него «свершилось» то нечто, после которого он уже не падет на землю с ужасом. Пусть и бегало по комнате по-прежнему гадкое насекомое, хранящее роковую тайну, когда самый страшный демон приподнял свои

веки, — Князь не возвысится до фантастических миров нетронутого Эдема с его очаровывающими деревьями и не оглянется назад в сторону мира.

Глубочайшая и роковая тайна человека, скрытая в текстах Дон-Кихота, — писал Достоевский, — заключается в том, что всем этим дарам, какими награждается благородный возвышенный рыцарь, «недоставало одного только последнего дара — именно: гения, чтоб управить всем богатством этих даров и всем могуществом их, — управить и направить всё это могущество на правдивый, а не фантастический и сумасшедший путь деятельности, во благо человечества!» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 25]. «В роковую минуту» им не хватает умения «прозреть в истинный смысл вещей и отыскать их новое слово» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 25], что ведет в итоге к напрасной гибели. Нового слова в роковую минуту не отыскал и Князь (в силу его утраты) перед окончательным помутнением рассудка, но только обнаружил, что «что в эту минуту, и давно уже, всё говорит не о том, о чем надо ему говорить, и делает всё не то, что бы надо делать» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 506].

Рассматриваемое произведение, следуя традиции «Дон-Кихота» («Эту самую грустную из книг не забудет взять с собою человек на последний суд божий» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 25]) — не столько обвинительная, сколько оправдательная речь перед «последним судом». Мышкину не хватило гения и *силы духа*, чтобы возвести Храм Божий, и Храм рухнул, как только сотряслась земля. Преподносится «зрелище той злой иронии судьбы, которая столь часто обрекает деятельность иных благороднейших людей и пламенных друзей человечества — на свист и смех и на побиение камнями» за их *нищий дух* [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 25]. В «Идиоте» мы вовсе не видим сентенциозно-насмешливое «побиение камнями» самим писателем.

В этом печальном зрелище крушения возводимого Храма, наоборот, обнаруживается оправдание мира через «двух героев»: встречавшихся в далеком прошлом половин. *Одна* половина окажется парализованной хаотическим господством времени над мировым пространством, а *другая* — лишенной гения Логоса, способного спуститься в самый ад роковой бездны и воссоздать слово истинного смысла вещей: выхватить его из темного царства и уже не потерять, как было суждено это сделать предтече и

олицетворению судьбы идеализма — Орфею. Автор оказывается не обвинителем и исполнителем казни уходящей в закат идеалистической эпохи, но сам зачитывает палачу оправдательное слово перед тем, как приговор будет приведен в исполнение и лезвие скользнет по шее.

На первый взгляд, концовка романа подводит нас к *очевидной* сцене возвращения Князя в свой тихий край созерцаний уже без возлюбленной Невесты: она так и осталась в пределах мрачного царства теней. Представляется, выражена гибельная катастрофа, не оставляющая никакой надежды. Но и это утверждение окажется далеко не оправданным: концовка оставляет (несмотря на свой пессимистический исход) едва уловимое слово утешения.

***

По воспоминаниям одного из современников, Достоевский, — когда речь зашла о романе «Обломов» И.А. Гончарова, — заметит, что «мой идиот ведь тоже Обломов», с той лишь разницей, что «мой идиот — благороден, возвышен»[46]. Исследователь К. Степанян, отмечая близость двух персонажей, подчеркивал, что Мышкину «присуща своего рода *метафизическая лень*»: он не хочет или не может (или не считает нужным) взяться за долгий труд искоренения греха в людях» [Степанян, 2013, с. 223]. Такие выводы о Мышкине будут напрашиваться, если понимать проблему лени Обломова, как неспособности героя «соединить любовь метафизическую и любовь реальную, требующую определенных усилий» [Степанян, 2013, с. 223]. Но попробуем рассмотреть данную проблему «лежачего положения» Обломова в другом смысловом контексте, который предлагал российский философ В.В. Бибихин, чтобы (учитывая все выше в статье изложенное) углубиться и в понимание проблемы «метафизической лени» или отпадения Мышкина.

В «Обломове» раскрывается не столько судьба праздного и избалованного роскошью человека, привыкшего к пассивному покою, сколько роковая участь идеалистического созерцателя, нуждающегося в творческих порывах только среди условий для сонного безмятежного царства (мира заколдованного сна, подобного «горам Швейцарии»). И беда такого человека, словами

[46] Цит. взята из прим. ПСС: [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 419].

российского философа, в том, «что ни он сам, ни его близкие не готовы *признать то*, что во всем романе только и происходит, необъяснимый, неисправимый обрыв человеческого существа не во *что-то*, а в — ничто» [Бибихин, 2009, с. 401], — в котором кроится подлинная вина «лежачего положения» героя. Чуть далее Бибихин пояснит: «Бессмысленно спрашивать, кто какую ошибку сделал, что человек сосед ужаса. Для человека дело идет о бытии. Этим, что его дело бытие, он поставлен перед лицом ничто» [Бибихин, 2009, с. 403]. Бессмысленно и нам спрашивать, в чем состоит вина Князя, — о бессмысленности этого вопроса нам автор говорит на протяжении всего романа, постоянно запутывая нас в заведомо подготавливаемых нами обличениях: труслив, нерешителен, мечтателен[47], наивен и т.д. Все же концовка романа, да и сами некоторые высказывания и заметки писателя, подводят к пониманию, — что он благороден, возвышен, *невинен*[48]. Мещан-

[47] Яркий критик мечтательности Мышкина (как и Дон-Кихота) К. Степанян (см. его работу «Достоевский и Сервантес. Диалог в большом времени») обосновывал критическое отношение самого писателя к мечтательству, опираясь, прежде всего, на высказывание раннего Достоевского в одном из фельетонов «Петербургской летописи» [Степанян, 2013, с. 143, с. 315]. По мнению исследователя, в нем Достоевский выразил взгляд о мечтательстве, как одном из самых опасных и губительных грехов [Степанян, 2013, с. 143]. При этом исследователь не берет во внимание, что сами фельетоны «Петербургской летописи» служат скорей свидетельством, что после разрыва с Белинским писатель оставался еще под влиянием его взглядов: на это указывают составители примечаний 18 тома ПСС Достоевского Е.И. Кийко, Т.И. Орнатская и др. [Достоевский, 1972–1990, т. 18. с. 220–222]). Советский достоевист Ю. Селезнев, ссылаясь на приводимое критиком высказывание Достоевского о мечтательстве, отмечал, что в нем он «чуть не буквально повторял мысли учителя» [Селезнев, 1981, с. 109], имея в виду взгляды Белинского о мечтательстве, изложенные в его работе «Горе от ума»: «Правда, наш век — враг мечты и мечтательности, но потому-то он и великий век! Мечтательность в XIX веке так же смешна, пошла и приторна, как и сентиментальность. Действительность — вот пароль и лозунг нашего века, действительность во всем — и в верованиях, и в науке, и в искусстве, и в жизни» [Белинский, 1958, с. 126]. Позднее, упоминая, что в сороковых годах его «называли и дразнили фантазером», Достоевский признается: несмотря на возникшую «жизненную опытность и т.д. и т.д.», между тем он «все-таки остался фантазером» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 73] (слово «фантазер», кстати, писатель там же ставит рядом со словом «мистик», отождествляя их по смыслу [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 68]). Столь частое обращение писателя к данной теме на протяжении всего творческого пути, скорей говорит о переосмыслении изложенной в фельетоне установки, аналогично тому, как переосмысливались и прочие установки, возникшие под влиянием Белинского.

[48] «Если Дон-Кихот и Пиквик как добродетельные лица симпатичны читателю и удались, так это тем, что они смешны. Герой романа Князь если не смешон, то имеет

ство героя «Обломова» затемняло эту мысль, которая и там уже напрашивалась. Для Достоевского эти затемняющие проблему приходящие мысли необходимо было снять, и поставить невиновного «в соседстве с ужасом перед лицом ничто». Если и крылась в Князе вина (которая была обоснована выше), то не в результате «метафизической лени», но пронизывающего насквозь ужаса, заставлявшего его уклоняться от чертогов царства разлагающегося тела общечеловеческого Гения (Логоса), преданного на съедение Временем. В конечном итоге, он преодолеет все же ужас, покинув объятия так называемой «метафизической лени», — хоть и будет слишком поздно. В чертогах «рогожинского призрака», среди которых не останется места для *анастасического слова* (в силу его прежней утраты), — сохранится нечто более фундаментальное, что в романе прямо обозначено, как «главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества». Именно это «главнейшее» заставило его добровольно вступить в царство своего глубинного ужаса, покинув места «тихого рая».

Финальная сцена гибели героя заканчивается единственным неугасаемым чувством, которое, если прибегнуть к новозаветному стиху, «<...> никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится» (1Кор. 13: 8). После «умолкнувшего языка» и «упразднившегося знания», с каким-то совершенно новым ощущением, томившим «сердце бесконечной тоской» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 506, 507], — Князь сидел рядом с Рогожиным (чьи глаза еще недавно навеивали всесилие ужаса), с материнским вниманием утешая его: «<...> слезы текли из его глаз на щеки Рогожина, но, может быть, он уж и не слыхал тогда своих собственных слез и уже не знал ничего о них...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с.507]. *Глаза* отступили, закончился и рассудок вместе со словом: отравившаяся Норма умерла, раздавив в пасти ядовитое чудовище. Осталось бесконечное тоскливое ощущение, перекликавшееся с состраданием, — по воссоединению со скорбящим земным началом всего никогда не ставшего, не воскресшего, умершего слишком рано и напрасно, неоправданно, ушедшего туда, откуда мы приходим и куда снова возвращаемся.

другую симпатичную черту: *он !невинен!»* [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 239].

***

После отпадения очевидца в «высшей степени непосредственного» от своего предназначения быть *восстановительным словом*, созерцаемое с земли пространство, — там, где небо сходится с землей, — распадается под действием времени: возникает апокалипсическая картина упоминаемой в романе «Звезды Полыни» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 309, 310], отравляющей все сущее вокруг. Остается обыденность, циничный реализм, холодные заключения, — в которые погружаются бывшие «странствующие рыцари»: «Фантастический человек вдруг *затосковал о реализме*!»[49], и вот, его устыдившаяся себя душа уходит в закат, словно целая эпоха, «<...> любя весь мир всею великою силой любви, заключенной в святом сердце его, и понимая, однако, что ему уже нечего более в этом мире делать» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 26]. Одной только силой смирения перед ужасным ликом отца-людоеда, и сострадания как фундаментального закона бытия всего человечества, — он снова сможет оказаться именно там, где ему предначертано быть изначально (когда внутренне переживал эшафот и стоял перед лицом поглощающей время вечности), — там, где «времени больше не будет». Однако вещи кругом окажутся утерянными безвозвратно, не поддающимися воскрешению, а заменили их пугающие могильные образы распада всего живущего прежде и уходящего теперь в безвременное забвенье. Один призрак навсегда утерянной Красоты будет бродить по залу, и наводить мистический страх на угасающий рассудок:

[49] Для прояснения всей трагедии данного выражения рекомендую ознакомиться со статьями Ф. Достоевского из «Дневника писателя», написанными годом ранее приведенного высказывания: «Идеалисты-циники» и «Постыдно ли быть идеалистом?» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 63–67; с. 67–70]. Приведу только один отрывок об устыдившемся себя идеалисте, который отказался от «пророческого служения» быть хранителем святой идеи, способной победить мир (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 70]): «Мало того: цинизмом-то, прозой-то этой он, главное, и гордится. Подает мнение и сам чуть не щелкает себе языком. Идеалы побоку, идеалы вздор, поэзия, стишки; наместо них одна «реальная правда», но вместо реальной правды всегда пересолит до цинизма. В цинизме-то и ищет ее, в цинизме-то и предполагает ее. Чем грубее, чем суше, чем бессердечнее, тем, по-его, и реальнее» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 64].

«Рогожин вдруг говорит: “Стой, идет кто-то? — Прислушиваются. — Идет!.. — Отворил дверь. — Иль нет?.. Ходит”. / — Ходит. / — Я притворю дверь. / ? NB. В зале привидение» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 286, 287].

Вместо заключения: «Соня»

В 1868 году, в год написания романа, Достоевский переживет трагическое для себя событие: смерть своей первой дочери. По воспоминаниям Анны Достоевской, «отчаяние его было бурное, он рыдал и плакал, как женщина, стоя пред остывавшим телом своей любимицы, и покрывал ее бледное личико и ручки горячими поцелуями» [Достоевская, 1987, с. 199]. После похорон в письме Майкову он признается, насколько ему безразлично утешение, что будут у него другие дети: «А Соня где? Где эта маленькая личность, за которую я, смело говорю, крестную муку приму, только чтоб она была жива?» [Достоевский, 1972–1990, т. 282, с. 297]. Через месяц в другом письме он повторится, что никогда не забудет и никогда не перестанет мучиться, и если появится другой ребенок, то не понимает, как будет любить его, — после чего, добавит: «Я понять не могу, что ее нет и что ее никогда не увижу» [Достоевский, 1972–1990, т. 282, с. 302].

Такие же вопросы и сомнения мучили писателя, когда он стоял перед мертвым телом своей первой жены: «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 172][50]. Мучительные события смерти Марии Достоевской толкали его на размышления о вечности. С приведенных слов у него начинается ход рассуждений, где и произнесутся библейские слова об исчезновении времени: «Сам Христос проповедовал свое учение только как идеал, сам предрек, что до конца мира будет борьба и развитие (учение о мече), ибо это закон природы, потому что на земле жизнь развивающаяся, а там — бытие, полное синтетически, вечно наслаждающееся и наполненное, для которого, стало быть, “времени больше не будет”» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 173, 174]. Возможно, именно в этот момент в писателе зародилось зерно той важной и сложной для изложения идеи, ради которой писался роман и которую он хотел выразить в финале, учитывая,

[50] См. подробнее: [Касаткина, 2018, с. 121–147].

что и помимо рассуждений о вечности также была затронута тема появления Христа в мире: «Между тем, после появления Христа, как *идеала человека во плоти*, стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели)», чтобы уничтожить свое «я», отдав его «целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 172][51]. Утверждение этого «я» среди внутренних «Мейеровых стен» перед лицом вечности равносильно самоубийственному «демонизму» (Ипполит, Кириллов), — тогда как его распад есть единственная форма преодоления смерти в пути к соприкосновению с вечностью: «Это-то и есть рай Христов» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 172]. История, время, человеческая жизнь: «до конца мира» есть только развитие и борьба, и лишь когда «времени не будет», возможен вечно наслаждающийся полный синтез бытия. Закон развития личности (самоутверждения «я») этому противоречит[52], и на земле полнота любви («Возлюби все, как себя») невозможна [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174]: возможно одно только стремление к идеалу, — противоположному натуре личности. «Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не приносил любовью в жертву своего я людям или другому существу (я и Маша), он чувствует страдание и назвал это состояние грехом» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 175].

Вместе с этим страданием от невозможности слиться в едином молитвенном синтезе, как с ближним, так и с целым миром, — какое сам писатель пережил перед «Машей» — обнаруживается и спасительное предчувствие полного преодоления своего «я» где-то в вечности. Страдание от греха, как невозмож-

[51] Ср.: «Что касается перемещения человека в другого человека, то выясняется, что этот вопрос излишен и некоторым образом сам не знает, о чем спрашивает. Ведь если в нем на самом деле подразумевается человек в самом его существе, тогда такой вопрос просто проваливается в пустоту, поскольку быть человеком и означает быть перемещенным в другого, означает со-бытие с другим» [Хайдеггер, 2013, с. 318].

[52] Ср.: «Иллюзорное представление об этой изоляции возникает потому, что на самом деле люди вращаются в той своеобразной перемещенности друг в друга, отличительная черта которой — равнодушное параллельное движение. Иллюзия якобы уже существующей отъединенности человека от человека усиливается тем, что философия пустила в обращение догму, будто человек — это прежде всего субъект и сознание, и как нечто такое и дан этому субъекту прежде всего и совершенно определенно» [Хайдеггер, 2013, с. 319].

ности выйти за пределы своего «я», должно для человека стать беспрерывным, он «должен чувствовать страдание, которое уравновешивается райским наслаждением исполнения закона, то есть жертвой» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 175]. Иначе все в мире бессмысленно вместе с его историей: история — скорее скорбь от невозможности воссоединения[53]. Ее смысл обретается через осознание своего страдания от этой невозможности.

И все же смерть, как мы поймем из дальнейшего творчества писателя, знаменует собой не только переход между двумя состояниями, — но и условие, когда уже при жизни оказывается на какой-то момент достижимым *идеал*, который облегчает нашу земную участь и дарит надежду. Об этом моменте Достоевский напишет в «Вечном муже»:

> Ни разу с самых похорон он не был на кладбище; ему всё казалось, что будет уже слишком много муки, и он не смел пойти. Но странно, когда он приник на ее могилку и поцеловал ее, ему вдруг стало легче. Был ясный вечер, солнце закатывалось; кругом, около могил, росла сочная, зеленая трава; недалеко в шиповнике жужжала пчела; цветы и венки, оставленные на могилке Лизы после погребения детьми и Клавдией Петровной, лежали тут же, с облетевшими наполовину листочками. Какая-то даже надежда в первый раз после долгого времени освежила ему сердце. «Как легко!» — подумал он, чувствуя эту тишину кладбища и глядя на ясное, спокойное небо. Прилив какой-то чистой безмятежной веры во что-то наполнил ему душу. «Это Лиза послала мне, это она говорит со мной», — подумалось ему» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 63].

Если страдание от невозможности слиться толкает «я» на самоотречение через жертву для ближнего и всего *целого*, — то сострадание приносит утешение и веру[54]: оно разрушает барьеры

---

[53] Ср.: «Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения, если нет маленького, верного человека, в котором истина стала бы радостью и движеньем?» [Платонов, 2023, с. 187].

[54] Ср.: «Вощев стоял в недоумении над этим утихшим ребенком, он уже не знал, где же теперь будет коммунизм на свете, если его нет сначала в детском чувстве и в убежденном впечатлении? <…> Вощев поднял Настю на руки, поцеловал ее в распавшиеся губы и с жадностью счастья прижал ее к себе, найдя больше того, чем искал» [Платонов, 2023, с. 187].

подпольной пещеры и служит предзнаменованием или предощущением вечного слияния с драгоценным ближним и целым миром, когда смерть разрушит личность с ее временностью[55]. *В сострадании все христианство*.

В романе «Идиот» Достоевский последовательно подводит читателя к переживанию невозможности достижения идеала подлинного земного рая, «колеблет веру», разрушает фантастические иллюзии: «Самый фантастический из людей, до помешательства уверовавший в самую фантастическую мечту, какую лишь можно вообразить, вдруг впадает в сомнение и недоумение, почти поколебавшее всю его веру» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 26]. И все же концовка романа демонстрирует вместе с гибелью героя (исчезновением его «я») утвердительную силу сострадания, рассеивающего мрак окутавшего ужаса. Состра-

[55] В этом месте необходимо обратить внимание, что в «Критике практического разума» И. Кант подчеркивал, что исполнение «морального закона» неизбежно ведет к постулату о *бессмертии души*, потому что полное «соответствие воли с моральным законом есть святость — совершенство, недоступное ни одному разумному существу в чувственно воспринимаемом мире ни в какой момент его существования. А так как оно тем не менее требуется как практически необходимое, то оно может иметь место только в прогрессе, идущем в бесконечность к этому полному соответствию, и согласно принципам чистого практического разума необходимо признавать такое практическое движение вперед как реальный объект нашей воли» (см. подробнее в «IV. Бессмертие души как постулат чистого практического разума»: [Кант, 2024, с. 245–248]). При этом в другом месте Кант отмечал, что сострадание, как только становится определяющим основанием для размышлений о нравственном долге, «тягостно даже для благомыслящих людей», потому что в качестве чувственной и побудительной причины наших желаний, как и прочая склонность, является «слепой» и «рабски покорной» (см. подробнее: [Кант, 2024, с. 237, 238]). Достоевский в своем творчестве словно противодействует приведенной установке немецкого мыслителя, указывая, что рациональное исполнение «морального закона» перед лицом ужаса «мировой гармонии» (бессмысленным страданием ближнего) делает сам закон пустой формальностью, а ее верного исполнителя беспомощным (по указанным в статье причинам) и ожесточенным. Совершенство исполнения «морального закона» возможно только через сострадание, потому что именно оно ставит «ближнего» истинной целью. Но без веры в бессмертие само чувство сострадания (так же, как и «нравственный закон») невозможно в своей полноте, потому что сострадающий человек будет вынужден отклоняться от него или неизбежно ожесточаться до цинизма, как только заглянет в лицо ужаса. Сострадание, как истинное исполнение «морального долга», неизбежно создает феноменологическую перспективу для мистического чувства, в котором совершается окончательное исполнение «закона» (как бы это ни звучало парадоксально, но именно «забегание в смерть» — конечная точка его исполнения).

дание в противовес оптимистическому восхвалению мира в его грациозных проявлениях — есть восприятие мира в хаотичном безобразии, с жертвами истории и природы, с изувеченными и рано ушедшими из общего праздника жизни «выкидышами», приговоренными к эшафоту судьбы[56]. Вокруг них сосредотачивается подлинное мироздание, потому что рядом с их одинокими телами сквозь ужас образуется просвет к выходу из мрачной пещеры одиночного существования: сострадание оказывается единственным путеводителем, указывающим возможность разомкнуть свою временность и пространственную единичность. Через мрак «мертвых вод», соединяющих оба мира, окунувшись в которые иному «замкнувшемуся» и «погребенному заживо в подполье» можно и «веру потерять» (а именно это Достоевский и пытался изобразить на всем протяжении романа до последней сцены), — проступает в какой-то момент надежда и утешение: «Прилив какой-то чистой безмятежной веры»[57]. Тихое неуловимое чувство, посетившее писателя в 1968 году перед могилкой своей умершей дочери («Соня послала мне это спокойствие»[58]), будет выражено через переживания Вельчанинова: «Это Лиза послала мне, это она говорит со мной».

«Кто-то посетил мою душу в тот час» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 328], — произнесет в последнем романе Достоевского Алексей Карамазов, когда на него найдет исступление среди

---

[56] «В *идеале* общественная совесть должна сказать: пусть погибнем мы все, если спасение наше зависит лишь от замученного ребенка, — и не принять этого спасенья. Этого нельзя, но высшая справедливость должна быть *та*. <…> эта идеальная справедливость и есть всегда и везде единственное *начало жизни*, *дух жизни*, жизнь жизни» (см. подробнее: [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 137]. Составители ПСС определяли приведенную мысль писателя из записных книжек одним «из первых подступов Достоевского к кругу идей, развитых в главе “Бунт” романа “Братья Карамазовы”» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 438].

[57] Ср.: «Стоя перед картиной Гольбейна, Анна Григорьевна увидела “Мертвого Христа” — центральный образ романа “Идиот”; но Федор Михайлович увидел также и зерно, умершее, чтобы прорасти, — эпиграф к “Братьям Карамазовым”. “Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода” (Ин. 12: 24). Сильно забегая вперед, можно сказать, что поэты рубежа XIX–XX веков увидели в романе “Идиот” эпиграф к “Братьям Карамазовым”» [Касаткина, 2006].

[58] См.: «Примечания АГ. Достоевской к сочинениям Ф.М. Достоевского» [Гроссман, 1922, с. 60, 61].

скорби: в какой-то миг как будто «нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, “соприкасаясь мирам иным”» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 328]. Произошло это событие перед гробом старца Зосимы, чье тело, не оправдав ожиданий явления чуда, стало разлагаться: «Но и эта мысль о тлетворном духе, казавшаяся ему еще только давеча столь ужасною и бесславною, не подняла теперь в нем давешней тоски и давешнего негодования» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 325]. Перед навеивающим «ужас и бесславие» мертвым телом образовался просвет, вызвавший в Алексее иступленное состояние соприкосновения с каждой сущей единицей (такой же тлетворной своей беззащитностью перед временем, как и тело старца, разделившего участь увядания всего мира). «Тайна звездная», «тишина небесная», на какое-то мгновение соприкоснулась и слилась с земной тайной [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 328]. Поэтому примечательно, что когда Алеша, вдруг «как подкошенный повергся на землю», — вместо падения во мрак, он обнимал ее (словно освобожденную от заточения в могильном мраке Невесту[59]), так что «неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и исступленно клялся любить ее, любить во веки веков» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 328].

Живая связь «с миром иным, с миром горним и высшим» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 325] постигается только в преходящих случайных вещах: «Будешь любить всякую вещь и тайну Божию постигнешь в вещах» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 289]. «Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным»: так что «сущности вещей нельзя постичь на земле», пока не произрастет в человеке семя «миров иных» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 290]. Сострадание, как главнейший, и может быть единственный, закон бытия всего человечества, и служит этим семенем «миров иных», позволяющим постигнуть основание

[59] Почему глава и привязана к евангельскому событию чуда претворения *на брачном пире*, — к первому чуду Христа, совершенному по просьбе Матери. Там же — «где претворил воду в вино» (Ин. 4: 46) — Христос потом совершит *словом* чудо исцеления находящегося в горячке умирающего сына (своего рода «приговоренного к смерти»).

всякого единичного сущего: постигнуть под углом зрения вечности, — а не времени; Неба, — а не земли. Изначально заложенное в душе семя в виде «живого чувства» произрастает, нуждаясь для своего цветения в восстановительном слове. Но и слово меркнет, когда уцепляется за подвергающееся тлению сущее в ожидании его нетления с надеждой на промысел[60]: тогда действительность раскроет свои глаза и введет в состояние беспомощного оцепенения («ноги нейдут») перед видом эшафота смерти. Под гнетом времени распадается заветная святыня, дарящая опору и надежду, — но во избежание «мумификации» ей и необходимо оставаться беззащитной и смиренной перед неизбежным распадом, дабы судьба первозданной Красоты не слилась с судьбой декоративного ее подобия, не имеющего нутра, бесчувственного, искусственно поддерживаемого (законсервированного), уклоняющегося от высвобождающей гибели на эшафоте. Разбиение об землю — конечный итог уклонения; утрата слова — искусственной мистификации и неуместной несерьезности. Тогда как пережившее эшафот и подвергшееся тлению сущее возвращается из мира забвения и возвещает свое восстановительное слово («Это Лиза послала мне, это она говорит со мной»; «Кто-то посетил мою душу в тот час»), способное на миг воссоединить с основанием всего бытия. Создается место (в образе «могилки»), неиспорченное легкомысленным словом, но само способное его прошептать, дабы оправдать и спасти приговоренное к смерти подпольное существование:

> «Над местом казни тихо открываются
> золотые глаза Бога» [Тракль, 2000, с. 88].

Список литературы

1. Белинский, 1958 — *Белинский В.Г.* Горе от ума. Комедия в 4-х действиях, в стихах, сочинение А.С. Грибоедова // А.С. Грибоедов в русской критике: Сборник статей. М.: Гослитиздат, 1958, С. 111–190.

[60] В этом месте для пояснения я сошлюсь на главу «Такая минутка» из романа «Братья Карамазовы», где, кстати, автором была приведена также очередная апология «мечтателя», каким в тот момент оказался ожидающий чуда (не ради самого чуда, но «высшей справедливости», подразумевающей *промысел*) нетления мертвого тела старца Алексей Карамазов. Вместо чуда он увидел лишь опозоренное и бесславно разлагающееся тело; вместо *провидения* «в самую нужную минуту» — безжалостное подчинение «законам естественным» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 305–307].

2. Белинский, 1953–1959 — *Белинский В.Г.* Собр. соч.: в 13 т. М.: АН СССР, 1953–1959.

3. Белякова, 2015 — *Белякова Е.Н.* Феномен красоты как значимый мотив романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в контексте философско-эстетических идей Вл. Соловьева // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2015. № 3. С. 81–85.

4. Бибихин, 2009 — *Бибихин В.В.* Ранний Хайдеггер: Материалы к семинару. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. 536 с.

5. Борисова, 2018 — *Борисова В.В.* Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: история и типология понимания // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 4. С. 194–200. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-4-194-200

6. Булгаков, 2001 — *Булгаков С.Н.* Русская трагедия // Библиотека «Вехи», 2001. URL: http://www.vehi.net/bulgakov/tragediya.html (дата обращения: 08.05.2022).

7. Бочаров, 1985 — *Бочаров С.Г.* О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985, 296 с.

8. Быков, 2023 — *Быков А.С.* Эстетика и ее драматическая составляющая с позиций «ночной культуры» в русской философской мысли // Acta eruditorum. 2023. Вып. 43. С. 68–93.

9. Гельдерлин, 1969 — *Гельдерлин Ф.* Сочинения. Переводы с немецкого. М.: Худож. лит., 1969, 543 с.

10. Гоголь, 1937–1952 — *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: АН СССР, 1937–1952.

11. Гроссман, 1922 — *Гроссман Л.П.* Семинарий по Достоевскому. Примечания А.Г. Достоевской к сочинениям Ф.М. Достоевского. М; Петроград: Гос. изд-во, 1922, 120 с.

12. Гуссерль, 2009 — *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. М.: Академический Проект, 2009, 489 с.

13. Достоевская, 1987 — *Достоевская А.Г.* Воспоминания. М.: Правда, 1987. 544 с.

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

15. Ермилова, 1999 — *Ермилова Г.* Восстановление падшего слова, или о филологичности романа «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 1999. № 12. С. 54–80.

16. Зеньковский, 1933 — *Зеньковский В.В.* Проблема красоты в миросозерцании Достоевского // Путь 1933. № 37. С. 36–60.

17. Зеньковский, 2001 — *Зеньковский В.В.* История русской философии. М.: Академический Проект, Раритет, 2001. 880 с.

18. Иванов, 1971–1987 — *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971–1987.

19. 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.

20. Касаткина, 2006 — *Касаткина Т.А.* После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Новый мир. 2006. № 2. URL: https://nm1925.ru/articles/2006/200602/posle-znakomstva-s-podlinnikom-2362/ (дата обращения: 07.01.2025).

21. Касаткина, 2018 — *Касаткина Т.А.* «Записки из подполья» и «Маша лежит на столе»: Опыт медленного чтения в ближайшем контексте // Достоевский и мировая культу-

ра. Филологический журнал. 2018. № 1. С. 121–147. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-1-121-147

22. 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

23. 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

24. Кант, 2023 — *Кант И.* Критика способности суждения. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. 448 с.

25. Кант, 2024 — *Кант И.* Критика практического разума. М.: Эксмо, 2024. 320 с.

26. 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

27. Кьеркегор, 2022 — *Кьеркегор С.* Болезнь к смерти / пер. с дат. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. М.: Академический проект, 2022, 157 с.

28. Кьеркегор, 2023 — *Кьеркегор С.* Понятие страха / пер. с дат. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. М.: Академический проект, 2023, 217 с.

29. Лебедев, 2014 — *Лебедев А.В.* Логос Гераклита. Реконструкция мысли и слова (с новым критическим изданием фрагментов). СПб.: Наука, 2014. 533 с.

30. 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.

31. Лотман, 1996 — *Лотман Л.М.* О литературном подтексте одного из эпизодов повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (Сон про белого быка) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Институт Русской Литературы (Пушкинский дом) РАН, 1996. Т. 12. С. 67–77.

32. Мочульский, 1947 — *Мочульский К.* Достоевский. Жизнь и творчество. Париж: YMCA-PRESS, 1947, 564 с.

33. Ницше, 1990 — *Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1990.

34. Ницше, 2011 — *Ницше Ф.* Воля к власти. СПб.: Азбука, 2011, 448 с.

35. Платон, 1994 — *Платон.* Государство. Собр. соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1994.

36. Платонов, 2023 — *Платонов А.* Котлован. СПб.: Азбука, Азбука-Артикус, 2023. 192 с.

37. Сабаева, 2015 — *Сабаева Н.В.* Павловск в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Самара: Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17, № 1 (2). С. 453–456.

38. Сафрански, 2002 — *Сафрански Р.* Хайдеггер: германский мастер и его время. М.: Молодая гвардия, 2002. 614 с.

39. Селезнев, 1981 — *Селезнев Ю.И.* Достоевский. М.: Молодая гвардия, 1981. 543 с.

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

41. Суриков 2020 — *Суриков В.* Тяжелая поступь русского бытия. Попытка высказаться о романе Достоевского «Идиот». СПб: BooksNonStop, 2020. 172 с.

42. Тоичкина, 2006 — *Тоичкина А.В.* Роль трагедии в романе Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2006. № 21. С. 21–31.

43. Тракль, 2000 — *Тракль Г.* Псалом. Полн. собр. стих / пер. с нем. В. Летучего. М.: ФАЗИС, 2000. 192 с.

44. 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.

45. Хайдеггер, 1993 — *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 447 с.

46. Хайдеггер, 2013 — *Хайдеггер М.* Основные понятия метафизики / пер. с нем. В.В. Бибихина, А.В. Ахутина, А.П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2013. 591 с.

47. Хайдеггер, 2017 — *Хайдеггер М.* Гёльдерлин и сущность поэзии // *Хайдеггер М.* О поэтах и поэзии: Гёльдерлин. Рильке. Тракль. М.: Водолей, 2017. С. 7–24.

48. Ортега-и-Гассет, 1991 — *Ортега-и-Гассет Х.* Размышления о «Дон Кихоте» // Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 113–155.

49. Яновский, 1885 — *Яновский С.Д.* Воспоминания о Достоевском // Русский Вестник. 1885. Т. 176. С. 796–819.

References

1. Belinskii, V.G. “Gore ot uma. Komediia v 4-kh deistviiakh, v stikhakh, sochinenie A.S. Griboedova” [“Woe from Wit. Comedy in 4 Acts, in Verse, Composition by A.S. Griboyedov”]. *A.S. Griboedov v russkoi kritike: Sbornik statei* [*A.S. Griboyedov in Russian Criticism: Collected Articles*]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1958, pp. 111–190. (In Russ.)

2. Belinskii, V.G. *Sobranie sochinenii v 13 tomakh* [*Collected Works in 13 vols*]. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1953–1959. (In Russ.)

3. Beliakova, E.N. “Fenomen krasoty kak znachimyi motiv romana F.M. Dostoevskogo ‘Idiot’ v kontekste filosofsko-esteticheskikh idei Vladimira Solov’eva” [“The Phenomenon of Beauty as a Significant Motif in Fyodor Dostoevsky’s Novel *The Idiot* in the Context of Vladimir Solovyov’s Philosophical and Aesthetic Ideas”]. *Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova*, no. 3, 2015, pp. 81–85. (In Russ.)

4. Bibikhin, V.V. *Rannii Khaidegger: Materialy k seminaru* [*Early Heidegger: Materials for the Seminar*]. Moscow, Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy Publ., 2009. 536 p. (In Russ.)

5. Borisova, V.V. “Roman F.M. Dostoevskogo ‘Idiot’: istoriia i tipologiia ponimaniia” [“Fyodor Dostoevsky’s Novel *The Idiot*: History and Typology of Understanding”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4, 2018, pp. 194–200. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-4-194-200

6. Bocharov, S.G. *O khudozhestvennykh mirakh* [*About Artistic Worlds*]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1985. 296 p. (In Russ.)

7. Bulgakov, S.N. *Russkaia tragediia* [*The Russian Tragedy*]. Available at: http://www.vehi.net/bulgakov/tragediya.html (Accessed 08 May 2022). (In Russ.)

8. Bykov, A.S. “Estetika i ee dramaticheskaia sostavliaiushchaia s pozitsii ‘nochnoi kul’tury’ v russkoi filosofskoi mysli” [“Aesthetics and Its Dramatic Component from the Perspective of

'Night Culture' in Russian Philosophical Thought"]. *Acta eruditorum*, no. 43, 2023, pp. 68–93. (In Russ.)

9. Hölderlin, Friedrich. *Sochineniia* [*Works*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1969. 543 p. (In Russ.)

10. Gogol, N.V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 tomakh* [*Complete Works in 14 vols*]. Moscow; Leningrad, Izd-vo Akademii nauk SSSR Publ., 1937–1952. (In Russ.)

11. Grossman, L.P. *Seminarii po Dostoevskomu. Primechaniia A.G. Dostoevskoi k sochineniiam F.M. Dostoevskogo* [*Seminar on Dostoevsky. Notes by A.G. Dostoevskaia to the Works of F.M. Dostoevsky*]. Moscow; Petrograd, Gosizdat Publ., 1922. 120 p. (In Russ.)

12. Husserl, Edmund. *Idei k chistoi fenomenologii i fenomenologicheskoi filosofii. Kniga pervaia* [*Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book*]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2009. 489 p. (In Russ.)

13. Dostoevskaia, A.G. *Vospominaniia* [*Memoirs*]. Moscow, Pravda Publ., 1987. 544 p. (In Russ.)

14. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

15. Ermilova, G. "Vosstanovlenie padshego slova, ili o filologichnosti romana 'Idiot'" ["The Restoration of the Fallen Word, or About the Philological Nature of the Novel *The Idiot*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 12, 1999, pp. 54–80. (In Russ.)

16. Zenkovskii, V.V. *Istoriia russkoi filosofii* [*History of Russian Philosophy*]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ.; Raritet Publ., 2001. 880 p. (In Russ.)

17. Zenkovskii, V.V. "Problema krasoty v mirosozertsanii Dostoevskogo" ["The Problem of Beauty in Dostoevsky's Worldview"]. *Put'*, no. 37, 1933, pp. 36–60. (In Russ.)

18. Ivanov, Viacheslav. *Sobranie sochinenii v 4 tomakh* [*Collected Works in 4 vols*]. Brussels, Foyer Oriental Chretien Publ., 1971–1987. (In Russ.)

19. Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle"* [*On the Creative Nature of the Word. The Ontology of the Word in F.M. Dostoevsky's Works as the Basis of "Realism in the Higher Sense"*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

20. Kasatkina, T.A. "Posle znakomstva s podlinnikom. Kartina Gansa Gol'beina Mladshego 'Khristos v mogile' v strukture romana F.M. Dostoevskogo 'Idiot'" ["After Seeing the Original. Hans Holbein the Younger's Painting 'The Body of the Dead Christ in the Tomb' in the Structure of F.M. Dostoevsky's Novel *The Idiot*"]. *Novyi mir*, no. 2, 2006. Available at: https://nm1925.ru/articles/2006/200602/posle-znakomstva-s-podlinnikom-2362/ (Accessed 07 Jan. 2025). (In Russ.)

21. Kasatkina, T.A. "'Zapiski iz podpol'ia' i 'Masha lezhit na stole': Opyt medlennogo chteniia v blizhaishem kontekste" ["*Notes from Underground* and 'Masha is Lying on the Table...': An Experiment in Slow Reading in Immediate Context"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1, 2018, pp. 121–147. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-1-121-147

22. Kasatkina, T.A. "Smert', novaia zemlia i novaia priroda v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'" ["Death, New Land and New Nature in Fyodor Dostoevsky's Novel *The Idiot*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (11), 2020, pp. 16–39. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-3-16-39

23. Kasatkina, T.A. “Prostranstvo za predelami vremeni: Desiataia glava Apokalipsisa v kliuchevoi metafizicheskoi stsene romana ‘Idiot’” [“Space Beyond Time: The Tenth Chapter of the Apocalypse in the Key Metaphysical Scene of *The Idiot*”]. *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 218–237. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-218-237

24. Kant, Immanuel. *Kritika prakticheskogo razuma* [*Critique of Practical Reason*]. Moscow, Eksmo Publ., 2024. 320 p. (In Russ.)

25. Kant, Immanuel. *Kritika sposobnosti suzhdeniia* [*Critique of Judgment*]. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2023. 448 p. (In Russ.)

26. Corbella, Caterina. “‘Don Kikhot’ M. de Servantesa v romane F.M. Dostoevskogo ‘Idiot’” [“Cervantes’ *Don Quixote* in Dostoevsky’s Novel *The Idiot*”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (26), 2024, pp. 29–52. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-29-52

27. Kierkegaard, Soren. *Bolezn’ k smerti* [*The Sickness unto Death*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2022. 157 p. (In Russ.)

28. Kierkegaard, Soren. *Poniatie strakha* [*The Concept of Fear*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2023. 217 p. (In Russ.)

29. Lebedev, A.V. *Logos Geraklita. Rekonstruktsiia mysli i slova (s novym kriticheskim izdaniem fragmentov)* [*The Logos of Heraclitus. Reconstruction of Thought and Word (With a New Critical Edition of Fragments)*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2014. 533 p. (In Russ.)

30. Levina, L.A. “Nekaiushchaiasia Magdalina ili Pochemu kniaz’ Myshkin ne mog spasti Nastas’iu Filippovnu” [“The Unrepentant Magdalene or Why Prince Myshkin Could Not Save Nastasya Filippovna”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Almanakh*, no. 2, 1994, pp. 97–118. (In Russ.)

31. Lotman, L.M. “O literaturnom podtekste odnogo iz epizodov povesti Dostoevskogo ‘Selo Stepanchikovo i ego obitateli’ (Son pro belogo byka)” [“About the Literary Subtext of an Episode in Dostoevsky’s Novella ‘The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants’ (The Dream of the White Bull)”]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 12. St. Petersburg, Institut Russkoi Literatury (Pushkinskii Dom) RAN Publ., 1996, pp. 67–77. (In Russ.)

32. Mochulskii, K. *Dostoevskii. Zhizn i tvorchestvo* [*Dostoevsky: Life and Work*]. Paris, YMCA-Press Publ., 1947. 564 p. (In Russ.)

33. Nietzsche, Friedrich. *Volia k vlasti* [*The Will to Power*]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2011. 448 p. (In Russ.)

34. Nietzsche, Friedrich. *Sochineniia v 2 tomakh* [*Works in 2 vols*]. Moscow, Mysl Publ., 1990. (In Russ.)

35. Plato. *Gosudarstvo. Sobranie sochinenii v 4 tomakh* [*The Republic. Collected Works in 4 vols*]. Moscow, Mysl Publ., 1994. (In Russ.)

36. Platonov, A. *Kotlovan* [*The Foundation Pit*]. St. Petersburg, Azbuka; Azbuka-Artikus Publ., 2023. 192 p. (In Russ.)

37. Sabaeva, N.V. “Pavlovsk v romane F.M. Dostoevskogo ‘Idiot’” [“Pavlovsk in Fyodor Dostoevsky’s Novel *The Idiot*”]. *Izvestiia Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk*, vol. 17, no. 1 (2), 2015, pp. 453–456. (In Russ.)

38. Safranski, Rüdiger. *Khaidegger: germanskii master i ego vremia* [*Heidegger: A German Master and His Time*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2002. 614 p. (In Russ.)

39. Seleznev, Iu.I. *Dostoevskii* [*Dostoevsky*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1981. 543 p. (In Russ.)

40. Stepanian, K.A. *Dostoevskii i Servantes: dialog v bolshom vremeni* [*Dostoevsky and Cervantes: A Dialogue in the Big Time*]. Moscow, Iazyki slavianskoi kultury Publ., 2013. 368 p. (In Russ.)

41. Surikov, V. *Tiazhelaia postup russkogo bytiia. Popytka vyskazatsia o romane Dostoevskogo 'Idiot'* [*The Heavy Tread of Russian Existence: An Attempt to Speak About Dostoevsky's Novel* The Idiot]. St. Petersburg, BooksNonStop Publ., 2020. 172 p. (In Russ.)

42. Toichkina, A.V. "Rol tragedii v romane Dostoevskogo 'Idiot'" ["The Role of Tragedy in Dostoevsky's Novel *The Idiot*"]. *Dostoevskii i mirovaia kultura. Almanakh*, no. 21, 2006, pp. 21–31. (In Russ.)

43. Trakl, Georg. *Psalom. Polnoe sobranie stikhotvorenii* [*Psalm: Complete Poems*]. Translated from German by Vladimir Letuchii. Moscow, Fazis Publ., 2000. 192 p. (In Russ.)

44. Fedorov, G.A. *Moskovskii mir Dostoevskogo. Iz istorii russkoi khudozhestvennoi kultury XX veka* [*Dostoevsky's Moscow World: From the History of Russian Artistic Culture of the 20th Century*]. Preface by S.G. Bocharov and V.N. Toporov. Moscow, Iazyki slavianskoi kultury Publ., 2004. 464 p. (In Russ.)

45. Heidegger, Martin. *Osnovnye poniatiia metafiziki* [*Basic Concepts of Metaphysics*]. St. Petersburg, Vladimir Dal Publ., 2013. 591 p. (In Russ.)

46. Heidegger, Martin. "Gelderlin i sushchnost poezii" ["Hölderlin and the Essence of Poetry"]. *O poetakh i poezii: Gelderlin. Rilke. Trakl* [*On Poets and Poetry: Hölderlin. Rilke. Trakl*]. Moscow, Vodolei Publ., 2017, pp. 7–24. (In Russ.)

47. Heidegger, Martin. *Vremia i bytie: Stati i vystupleniia* [*Time and Being: Articles and Speeches*]. Moscow, Respublika Publ., 1993. 447 p. (In Russ.)

48. Ortega y Gasset, José. "Razmyshleniia o 'Don Kikhote'" ["Meditations on the *Quixote*"]. *Estetika. Filosofiia kultury* [*Aesthetics. Philosophy of Culture*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, pp. 113–155. (In Russ.)

49. Ianovskii, S.D. "Vospominaniia o Dostoevskom" ["Memoirs of Dostoevsky"]. *Russkii vestnik*, vol. 176, 1885, pp. 796–819. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 15.04.2024
Одобрена после рецензирования: 25.12.2024
Дата публикации: 25.06.2025

The article was submitted: 15 Apr. 2024
Approved after reviewing: 25 Dec. 2024
Date of publication: 25 June 2025