

*Т. А. Касаткина*

## **Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: о высшей и низшей природе человека**

УДК 82+821.161.1+2-18

DOI 10.47132/1814-5574\_2021\_4\_14

*Аннотация:* Статья посвящена роману Ф. М. Достоевского «Идиот» как произведению, исследующему две природы человека. Первая — его иллюзорная автономная уединенная природа, характеризующаяся границами, совпадающими с границами отдельного человеческого тела. Эту природу человечество на определенном этапе развития видит как единственную реальную, и она, по Достоевскому, есть единственное место, где может вполне развиться человеческая личность, способная войти в полноту истинной своей природы. Внутри этой природы смерть неизбежна. Вторая — истинная природа человека, видящая как *себя* и *свое* всё человечество и всё мироздание до границ вселенной. Ее Достоевский прямо описывает в записи для себя «Маша лежит на столе...». Эта природа стирает между индивидуумами границу, которая останавливает передачу ощущения и переживания, но сохраняет при этом личностный центр, обеспечивающий различие видения и восприятия между собой и другим, соединяющееся затем в едином понимании, охватывающем все аспекты восприятия. Эта природа бессмертна. Суть второй природы в ментальном кругозоре первой природы выражается в способности «любить другого как себя».

*Ключевые слова:* богословие, функция литературы, картина мира, поведенческие паттерны, Достоевский, «Идиот» как роман о смерти и бессмертии, две природы человека, история орядовом Колпакове, «Парфен, не верю!», «сцена соперниц».

*Об авторе:* **Татьяна Александровна Касаткина**

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф. М. Достоевский и мировая культура» Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, главный редактор журнала «Достоевский и мировая культура. Филологический журнал».

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

*Ссылка на статью:* Касаткина Т. А. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: о высшей и низшей природе человека // Христианское чтение. 2021. № 4. С. 14–30.

*Финансирование:* Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П).

**KHRISTIANSKOYE CHTENIYE**  
**[Christian Reading]**

**Scientific Journal**  
**Saint Petersburg Theological Academy**  
**Russian Orthodox Church**

**No. 4**

**2021**

---

*Tatiana A. Kasatkina*

**Dostoevsky's Novel *The Idiot*:  
On the Higher and Lower Nature of Man**

UDC 82+821.161.1+2-18

DOI 10.47132/1814-5574\_2021\_4\_14

*Abstract:* The article discusses Dostoevsky's novel *The Idiot* as a work that explores the two natures of man. The first one is the illusory autonomous solitary nature, characterized by the boundaries that coincide with the boundaries of the separate human body. At a certain stage of development, humanity looks at this nature as the only real one, and according to Dostoevsky here is the only place where the human personality can fully develop in order to enter the fullness of his true nature. Within this first nature, death is inevitable. The second is the true nature of man, who sees as *himself* and *as his own* all of humanity and all of creation to the utmost boundaries of the universe. Dostoevsky describes this nature in his record "Masha is lying on the table...". This second nature erases the barrier between individuals that stops the transmission of sensations and experiences but retains the personal center that provides the distinction of vision and perception between the self and others and unites these distinctions in a single understanding that encompasses all aspects of perception. This nature is immortal. The essence of the second nature in the mental horizon of the first nature is expressed in the ability *to love the other as oneself*.

*Keywords:* theology, the function of literature, the image of the world, behavioral patterns, Dostoevsky, *The Idiot* as a novel about death and immortality, two natures of man, the story of Private Kolpakov, "Parfen! I won't believe it", the scene of the rivals.

*About the author:* **Tatiana Aleksandrovna Kasatkina**

D.Sc. in Philology, Head Researcher, Head of the Research Center "F. M. Dostoevsky and World Culture", Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Editor-in-Chief of *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*.

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

*Article link:* Kasatkina T. A. Dostoevsky's Novel *The Idiot*: On the Higher and Lower Nature of Man. *Khristianskoye Chteniye*, 2021, no. 4, pp. 14–30.

*Financing:* This research was carried out at the A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF), Project 17-18-01432-II.

## О функции литературы

Довольно часто в последнее время в интернете, в статьях, посвященных преподаванию литературы и выбору литературных произведений для изучения в школе, прежде всего, тех статей, авторами которых являются не филологи, а психологи — или, например, журналисты, работающие в школе учителями литературы<sup>1</sup>, звучит некая претензия. Состоит она в том, что русская литература не дает нам годных для жизни — особенно для хорошей, продуктивной, счастливой жизни — поведенческих паттернов. При этом то, что главная задача литературы состоит в снабжении нас поведенческими паттернами — или, на худой конец, примерами, годными для психологических разборов поведенческих стратегий персонажей, предъявляющими такую претензию даже не ставится под сомнение.

Совершенно понятно, что на романе Достоевского «Идиот», если его рассмотреть с точки зрения «предложенных в нем поведенческих паттернов», нужно ставить гриф «Не пытайтесь повторить в домашних условиях». Как, впрочем, и на других романах величайшего русского писателя, под воздействием которого оказалась вся, и не только русская, литература и философия XX и XXI вв.

Что же делает писатель, если он не предлагает нам приемлемых, работающих, стратегически «выигрышных» образцов поведения? С чем, с каким уровнем он работает в читателе? И зачем читателю то, что он делает?

Присмотримся к слову «паттерн». Действительно, литература часто — во всяком случае, повторю, разросшееся ныне племя психологов настойчиво пытается свести ее к этой задаче — воспринимается как тренировочный зал, где мы прорабатываем какие-то жизненные ситуации и переживаем эмоции, вызванные ими, и учимся справляться с ситуациями и эмоциями и, в конце концов, управлять ими, а не управляться ими; учимся поступать в соответствии со своим истинным желанием, а не в соответствии со своим реактивным порывом, — словом, откуда мы выносим что-то несомненно нужное для жизни. И это вполне законное использование литературы, потому что литература и есть концентрированный зафиксированный общий опыт, который может пережить и присвоить в безопасных условиях читатель, такого опыта не имеющий. Литература — это своего рода «флэшка» с записанным на ней кумулятивным человеческим опытом в форме, максимально пригодной для усвоения, по крайней мере, частью читателей (для других читателей найдутся другие «флэшки»). Это способ передачи в человечестве опыта любого уровня в отсутствие непосредственной связи, возможности прямого подключения — то есть через время, пространство и границы индивидуума.

И, однако, в существе своем это опыт принципиально другого качества, иного уровня, чем тот, что попадает обычно в поле рассмотрения психологов. Во всяком случае — если мы говорим о литературе первого ряда, переживающей века и множество сменяющих друг друга конкретных поведенческих схем, которые можно взять и использовать, которые поколениями можно воспроизводить автоматически и бездумно.

Литература первого ряда касается тех наших базовых установок, которые и формируют потом все поведенческие паттерны, — ибо эти установки проявляют и позволяют нам увидеть наши истинные глубинные жизнеопределяющие желания. Великая литература работает не со способами нашего поведения в мире (как на своем уровне с ними работает, например, волшебная сказка, обучающая нас вежливости и умению сдерживать свои сиюминутные желания, поступать с ими для другого — потому что мы никогда не знаем, кто и как нам может в будущем пригодиться, и потому что мы никогда не знаем, каковы истинный облик и могущество того, кто обращается к нам из безобидной, слабой, зависимой от нас формы, — и, заметим, эти принципы волшебной сказки абсолютно рабочие и для совсем неволшебного мира), но с теми

<sup>1</sup> См., напр., статью: [Новиченков].

принципами, из которых это поведение, как и все остальное, включая принимаемую нами картину мира и пути человека в мире, проистекает.

В частности, Достоевский, предлагая нам, казалось бы, совершенно не подходящую ни для какого утилитарного использования картину мира и людей, которых многие читатели воспринимают как находящихся на грани сумасшествия, на самом деле сдвигает в нас некоторые прочно усвоенные нами принципы, для того чтобы что-то с нами сделать, что-то открыть нам в нас самих, чего мы сами в себе и о себе не знаем. О том, что именно хочет сделать с нами и открыть нам Достоевский, и пойдет далее речь.

## Герой романа

Попробуем посмотреть на некоторые места романа «Идиот», чтобы понять, откуда и куда Достоевский пытается сместить те основания, на которых мы выстраиваем свою картину мира, основы нашей жизни и жизнедеятельности.

Всем, кто хоть сколько-нибудь интересовался биографией Достоевского, известно, что роман «Идиот» писался в условиях невыносимых, в ситуации постоянного запаздывания, писался «на почтовых», так, что писатель вынужден был отправлять написанные главы не просто до завершения романа, но и до завершения *плана* романа, до того, как определился и установился его событийный ряд<sup>2</sup>. И в этой ситуации особенно удивительной становится композиционная выверенность романа<sup>3</sup>, способность композиции максимально точно выразить заложенную в роман идею, свести в удивительном единстве начало и конец произведения.

Все большие романы Достоевского начинаются с представления героя. Причем везде этот герой — единственный. В «Преступлении и наказании» молодой человек, Раскольников, в первых строках выходит из каморки и спускается по лестнице. «Бесы» начинаются с представления Степана Трофимовича Верховенского, который и является главным героем этого романа<sup>4</sup>. Роман «Подросток» начинается со слов и представления самого подростка, Аркадия, который является рассказчиком и главным героем романа Достоевского, и — одновременно — с представления Аркадием главного героя уже своих записок, Версилова (так внутри одного текста нам уже в самом начале романа открываются два текста двух авторов — каждый со своим главным героем). И, наконец, «Братья Карамазовы», название которых хотя и указывает вроде бы на то, что героями являются все братья, начинаются с настойчивой рекомендации Достоевского читателю принять во внимание, что главный герой у романа *один*, и это Алеша; и даже если большинство читателей будет далее по этому поводу недоумевать и с автором не соглашаться — Достоевский свое авторское заявление сделал, и понять смысл романа мы сможем, только если отнесемся к сказанному со всем доверием и серьезностью.

Теперь посмотрим, как начинается роман «Идиот».

Я опускаю удивительные строки, рисующие летящий словно в туннеле из желтого тумана поезд (словно ракета совсем из другого мира, приближающаяся к земле: поезд этот явно переходит на наших глазах границу между одним бытием и другим — и это объясняется реалистически особым способом дорожного бытия, предполагающего быстрое и глубокое сближение пассажиров на время поездки, снимающее разделение и границы любого рода), и перехожу к представлению героя, появляющегося, опять-таки, уже во втором абзаце текста.

«В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились *друг против друга*, у самого окна, *два* пассажира — *оба* люди молодые, *оба* почти налегке, *оба*

<sup>2</sup> См. о том, какие выводы, исходя из такой жизненной ситуации и полагая именно ее в основу анализа текста, обычно делают о структуре и целостности романа: [Morson, 1997].

<sup>3</sup> Об этой целостности, отвечая Морсону, говорит Сара Янг: [Янг, 2001, 28–29].

<sup>4</sup> См. об этом: [Касаткина, 2004, 239–247].

не щегольски одетые, **оба** с довольно замечательными физиономиями и **оба** пожелавшие, наконец, войти друг с другом в разговор» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 5]<sup>5</sup>.

Итак, в «Идиоте», в отличие от всех других романов великого пятикнижия Достоевского, вместо одного героя у нас вдруг появляются **оба**. И это «оба» там повторено много раз, так что миновать и не заметить его читателю невозможно.

Перейдем теперь к последней сцене «Идиота», до эпилога. Роман заканчивается тем, что князь Мышкин и Рогожин **оба** лежат рядом на подушках, которые они специально стащили на пол, чтобы устроить себе ложе около Настасьи Филипповны и лечь на нем непременно **обоим**. «Постой же, я пока нам постель постелю, и пусть уж ты ляжешь... и я с тобой...» — говорит Рогожин [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 505]. И далее мы видим, как слезы князя Мышкина текут по щекам Рогожина [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 507], являя читателю зримое соединение героев, которые, впрочем, уже в самом начале появляются вместе со словом «оба». В последней сцене неоднократно появляется и само слово «оба»: «**оба**, во всё время, у кровати ничего не выговорили» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 503]; «Дверь затворили, и **оба** опять улеглись» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 506]. «Оба» — это двойственное число, не перечисляющее разъединенные единицы, но соединяющее и предъявляющее их как новое единство.

Таким образом, мы видим, что роман уникально в рамках творчества самого Достоевского структурирован. Он начинается с явления **двойственного** героя, который есть «оба», и с некоей задачи, которая перед этим героем обозначается, — и заканчивается окончательным соединением этого героя. Мало того, в самом начале Рогожин рассказывает князю Мышкину о третьем лице, для которого, для соединения с которым, им и нужно собраться в эту совокупность, которое, собственно, и есть их общая задача. Это лицо — Настасья Филипповна.

Вспомним, как Рогожин заканчивает первую встречу с князем Мышкиным и какими словами он с ним прощается:

Князь, неизвестно мне, за что я тебя полюбил. Может, оттого, что в этакую минуту встретил, да вот ведь и его встретил (он указал на Лебедева), а ведь не полюбил же его. Приходи ко мне, князь. Мы эти штиблетишки-то с тебя снимаем, одену тебя в кунью шубу в первейшую, фрак тебе сошью первейший, жилетку белую али какую хошь, денег полны карманы набью, и... поедем к Настасье Филипповне! Придешь али нет? [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 13].

Что мы здесь видим? «Фрак сошью первейший, кунью шубу первейшую, жилетку белую...» Совершенно очевидно, что перед нами одевание, обряжение, снаряжение жениха. Все первейшее, новейшее, богатейшее, и денег полны карманы — это стандартный народный образ жениха («купца»; классическое начало сватания: «у вас товар, у нас купец») на свадьбе. Оказывается, Рогожин с самого начала видит в качестве жениха Настасьи Филипповны не себя, но — «обоих». Заметим попутно, что когда Достоевский, отослав первую часть романа издателю, пишет о ней Майкову, он говорит, что **целое** у него выходит в виде **героя**, но при этом кроме одного главного героя оказалась еще и главная героиня, а всего главных героев — четыре. За этой фразой из письма стоят две авторские мысли: 1) один герой собирает все и всех в романе в целое; 2) целый герой — это четыре героя [Достоевский, 1972–1990, т. 282, 241].

### «Идиот» как роман о воскресении

Осуществление брака (только **другого** брака, соединением не нарушающего, а восстанавливающего целомудрие, что показано посредством сложного образа: из тела Настасьи Филипповны вытекает кровь — и так удостоверяется девственность невесты

<sup>5</sup> Здесь и далее курсив+полужирный шрифт в цитатах — выделено мной, полужирный шрифт — выделено цитируемым автором.

на брачном ложе, чем преобразается столь измучившая героиню история ее растления; но кровь вытекает из сердца — и ее вытекает *ложка*, что довольно отчетливо отсылает к православной форме Причастия, где Кровь и Плоть Христовы подаются причащаемую жлицей) с очевидностью и совершается героями в последней сцене, когда оба ложатся около того одра, на котором лежит теперь Настасья Филипповна.

О романе «Идиот» часто говорят, что он мрачный и тяжелый, что там все погибает без воскресения, начиная с гольбейновского Христа<sup>6</sup>. Но как минимум одно воскресение там представлено с очевидностью и происходит на глазах читателя. И это предстоящее воскресение нам предсказано буквально в первых строках романа, поскольку оно заключено в имени героини «Настасья», «Анастасия»: ἀνάστασις (греч.) — для христиан наиболее очевидно значит «воскресение»; однако исходные значения слова — «изгнание», «переселение» (и Настасья Филипповна — существо, изгоняемое с этой земли, вытесняемое из этого мира грехом другого, преступлением против нее); а еще и — «вставание с места», «отшествие», что особенно наглядно реализуется в последней сцене. Посмотрим, однако, на саму сцену осуществления воскресения, рассматривая ее с конца, — так будет легче заметить и оценить происходящее:

Князь <...> тихо дотрогивался до его головы, до его волос, гладил их и гладил его щеки... больше он ничего не мог сделать! Он сам опять начал дрожать, и опять как бы вдруг отнялись его ноги. Какое-то совсем новое ощущение томило его сердце бесконечною тоской. Между тем совсем рассвело; наконец он прилег на подушку, как бы совсем уже в бессилии и в отчаянии, и прижался своим лицом к бледному и неподвижному лицу Рогожина; слезы текли из его глаз на щеки Рогожина, но, может быть, он уж и не слышал тогда своих собственных слез и уже не знал ничего о них...

По крайней мере, когда, уже после многих часов, отворилась дверь и вошли люди, то они застали убийцу в полном беспамятстве и горячке. Князь сидел подле него неподвижно на подстилке и тихо, каждый раз при взрывах крика или бреда больного, спешил провесьть дрожащею рукой по его волосам и щекам, как бы лаская и унимая его. Но он уже ничего не понимал, о чем его спрашивали, и не узнавал вошедших и окруживших его людей. И если бы сам Шнейдер явился теперь из Швейцарии взглянуть на своего бывшего ученика и пациента, то и он, припомнив то состояние, в котором бывал иногда князь в первый год лечения своего в Швейцарии, махнул бы теперь рукой и сказал бы, как тогда: «Идиот!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 507].

Вот и все, что сказано. Для читателя очевидно, что рядом с героями должен лежать труп и вошедшие люди не могли его миновать. Тем не менее, о нем не сказано ни слова. Ни слова не сказано ни о похоронах Настасьи Филипповны, ни о следственных действиях с телом, и все дело в суде словно основано исключительно на «прямых, точных и совершенно удовлетворительных показаниях» Рогожина [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 507].

При этом в середине сцены у постели Настасьи Филипповны звучит следующий диалог. Сначала Рогожин все время боится, что «дух пойдет», что читатель может отнести на счет запаха тления. Но потом он вдруг говорит:

- Стой, слышишь? — быстро перебил вдруг Рогожин и испуганно присел на подстилке, — слышишь?
- Нет! — так же быстро и испуганно выговорил князь, смотря на Рогожина.
- Ходит! Слышишь? В зале...
- Оба стали слушать.

---

<sup>6</sup> О картине Ганса Гольбейна младшего «Мертвый Христос в могиле» и о содержащемся в ней потенциале воскресения см.: [Касаткина, 2015, 67; 109–110; 249–269].

- Слышу, — твердо прошептал князь.
- Ходит?
- Ходит.
- Затворить али нет дверь?
- Затворить...

Дверь затворили, и оба опять улеглись [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 506].

Вот момент, в который оба они только и остались в алькове. Тот, кто начал ходить, ушел (унеся, видимо, с собой и способность ходить князя, у которого сначала отнялись ноги, а потом и вовсе дух, однажды вошедший в него на рыночной площади под крик осла, ушел, оставив за собой клинического идиота). Ушла с брачной постели воскресшая Анастасия, которую порознь ее женихи могли лишь убить, но соединившись, оказались способны воскресить в совсем иную жизнь.

Еще чуть раньше есть «неясные слова» Рогожина, в которых он объясняет князю, зачем его привел и что они должны тут вместе делать: «— Пстой же, я пока нам постель постелю, и пусть уж ты ляжешь... и я с тобой... и будем слушать... потому я, парень, еще не знаю... я, парень, еще всего не знаю теперь, так и тебе заранее говорю, чтобы ты всё про это заранее знал...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 505]. Понятно, что в следующих далее, приведенных мной выше словах они услышали то, что собирались услышать, и узнали то, чего еще не знали.

Можно возразить, что в сцене отчетливо прописано предельное отчаяние Мышкина перед безнадежно мертвой Настасьей Филипповной. Но это отчаяние связывает эту сцену с другой — где отчаяние испытывают, по словам Ипполита, все, кто окружал Христа, и недаром Ипполит называет его в этой сцене Учителем, ибо Он — учитель Воскресения, прошедшего через этап безнадежной смерти.

Таким образом, Достоевский ничего не скрывает и все нам отчетливо показывает, если только мы оказываемся способны не закрывать сами себе глаза словом «невозможно». И тогда конец становится отчетливо связан еще и с в высшей степени «непонятно зачем» присутствующей в самом начале романа историей, рассказанной генералом Иволгиным об отце князя и рядовом Колпакове, который воскрес. Историей, именно после которой среднестатистический читатель начинает считать генерала Иволгина лжецом, в то время как такую же историю воскресения собираются нам рассказать и сам Достоевский.

## Воскресение рядового Колпакова и отец князя

Но Достоевский прекрасно понимает, что пишет для современников, которые, даже веря в евангельскую историю, отнесенную в «абсолютное прошлое», решительно не могут допустить ее присутствия в полноте в своей собственной жизни и в жизни вокруг них. Достоевский не может, оставаясь в пределах реализма, прямо сказать о воскресении героини, убитой разъединением и воскрешенной соединением своих женихов в Жениха (где двое или трое собраны во Имя Мое (можно сказать: там, где уже не два, а *оба*), там Я). И поэтому почти в начале романа он предлагает нам странный рассказ. Рассказ, присутствие которого в тексте можно *реалистически* оправдать только тем, что его рассказывает человек, который по природе лжец. Интересно, однако, то, что в момент, когда генерал Иволгин рассказывает эту историю, читатели еще не знают, что он по природе лжец. Читатели начинают быть уверены в том, что генерал Иволгин лжец, именно после этого рассказа. Это рассказ о воскресении рядового Колпакова.

Напомним обстоятельства рассказа. Князь Мышкин входит в семейство Гани Иволгина в первый день своего пребывания в Петербурге и потихонечку знакомится с семейством. Генерал Иволгин — это позор семьи, он пьяница, он вышел в отставку не по своей воле, и семья в тяжелом положении именно из-за него. Князь Мышкин практически ничего не знает о своих родителях, потому что мать его умерла давно,

отец тоже умер — и ему известно, что он умер под судом. Но ему неизвестно, по какому поводу был суд. Все это мы узнаем еще в квартире Епанчиных. И вдруг первое, что говорит ему генерал Иволгин при встрече, — «я вас на руках носил, вы сын моего лучшего друга». Потом-то нам расскажут, что генерал со всеми впервые встреченными молодыми людьми так начинает разговор, правда, расскажут нам об этом в очень интересной ситуации, а именно — когда генерал скажет Аглае, что он ее на руках носил, и генеральша Епанчина возмутится тем, что он по обыкновению лжет, — и тут неожиданно сестрами и Аглаей будет подтверждено, что он ее и правда на руках носил. Таким образом выяснится, что генералу иногда удается сказать правду, хотя, может быть, он ее сам не помнит и не ожидает обнаружить в своих речах — в силу чего мы никогда не сможем с абсолютной уверенностью сказать, что он лжет<sup>7</sup>. Но при этом после истории об отце князя и о рядовом Колпакове абсолютное большинство читателей остается в полной и совершенной уверенности в том, что генерал — необходимый лжец.

Взявшись объяснить, почему отец князя Мышкина оказался под судом, Иволгин рассказывает, что, замещая своего умершего ротного командира, князь Мышкин-отец временно получает командование ротой. «Хорошо». Рядовой Колпаков пропивает сапожный товар, украденный у товарища. «Хорошо». Князь грозит ему розгами. «Очень хорошо». Рядовой Колпаков ложится и умирает. «Прекрасно, но случай неожиданный, почти невозможный». «Колпакова хоронят; князь рапортует, и затем Колпакова исключают из списков. Кажется, чего бы лучше?» А дальше выясняется, что вдруг через полгода рядовой Колпаков обнаруживается в Новоземлянском полку того же самого батальона [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 82–83]. И вот за это, собственно, отец князя и попадает под суд. Вдумаемся: он попадает под суд не за то, что рядовой Колпаков умер (это «прекрасно» и «ничего лучше» представить нельзя), — а за то, что он внезапно воскрес. И хотя это, несомненно, то самое неожиданное и непредставимое «лучше» — отец князя оказывается за него под судом, хотя суд и расходитя, ничего не решив, и так под судом и умирает, словно оплачивая своей жизнью воскресение рядового Колпакова.

При этом название полка, в котором обнаружился воскресший Колпаков, «Новоземлянский», однозначно отсылает нас к *новой земле*. Той самой новой земле, о которой говорит книга пророка Исаи (Ис 65:17; причем глава о новой земле начинается словами: «Я открылся не вопрошавшим обо Мне; Меня нашли не искавшие Меня»: Ис 65:1) и потом Откровение Иоанна Богослова: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откр 21:1), которая есть земля воскресения.

Но вот реакция слушателей на рассказ генерала:

— Как! — вскричал князь вне себя от удивления.

— Это не так, это ошибка! — обратилась к нему вдруг Нина Александровна, почти с тоской смотря на него. — *Mon mari se trompe* [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 83].

Вот каков тот якобы христианский мир, в который попадает новый Христос. Это мир, в котором то, что является единственной основой христианской веры — свидетельство о воскресении, самым мягким образом может быть обозначено как ошибка. Когда Лев Николаевич Толстой (эти два имени — Лев Николаевич Мышкин и Лев Николаевич Толстой — совершенно неслучайно оказываются сопряжены у Достоевского, хотя «Идиот» написан задолго до того, как Толстой начнет провозглашать все то, на что ему уже отвечено в романе) будет специально очищать Евангелие от всяких чудес, потому что это заведомо «ложь», и составлять свое Евангелие, где все «правда», — это будет просто наглядным проявлением ментального состояния

<sup>7</sup> О том, что генерал и в своих «исторических» экскурсах говорит гораздо больше правды, чем можно было бы ожидать, пишет и Николай Подосокорский [Подосокорский, 2009].

мира, в котором живут читатели романа «Идиот» и большинство его персонажей. Это мир, который полностью редуцирован к принципам земной природы человека. К тем принципам, существование внутри которых вызывает у человека ощущение тоски, которое призывает его выйти за эти пределы и идти отыскивать новый город, новую жизнь и новую землю, о чем неоднократно в разных формах будут свидетельствовать все герои романа «Идиот».

Генерал Иволгин уходит, бормоча, что случай «психологический». И этот рассказ, действительно, представляет собой психологический тест для читателя: мы говорим, что живем в христианском мире, но самое очевидное для нас свидетельство ошибки или лживости человека — это рассказанная им история о воскресении.

## Другая природа человека

Достоевский в романе рассказывает историю о совершенно другом состоянии человека, отличном от привычного нам, и о другом принципе человеческого бытия.

В пару и разъяснение к появлению героя, маркированного словом *оба*, нам нужно вспомнить письма Настасьи Филипповны, которые она пишет к Аглае. Письма эти зачастую совсем исчезают из сознания читателей, увлеченных «любовной и сопернической» интригой, они настолько выпадают из строя мыслей и чувств, возбуждаемых исключительной (то есть — исключаящей из себя всех, кроме одного) любовью и соперничеством, настолько не вяжутся с ними, что такой провал восприятия невозможно счесть случайным. Между тем Достоевский очень тщательно выделяет эти письма из общего текста романа (и тем самым специально и настойчиво привлекает к ним внимание читателя), подчеркивая их невозможность в смысле таких адресата и адресанта, подчеркивая, что князь никак не решается приступить к их чтению.

Предваряя отрывки из писем, автор описывает ощущения от них героя: эти письма были полный бред и безумие, но одновременно в них было что-то до того истинное, что потом невозможно было выпустить их из сердца, в которое они однажды запали. Что же столь потрясающего, безумного — и одновременно опознаваемого, как откровение истины, неведомой, но близкой сердцу более, чем все до того ему известное, было в этих письмах? Только одно: острое чувство Настасьи Филипповны, что она и Аглая — *одно*, и что Аглая (или, вернее, — она и Аглая вместе) — это «лучшая она». «Я вас люблю», «вы теперь уже моя, я буду всю жизнь около вас», — это пишет та, которую мы воспринимаем как соперницу, своей «сопернице» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 380].

Очевидно, Достоевский и здесь рассказывает нам не об одном персонаже, а о том, который есть *оба*, который как бы заключает в себе сразу двух человек. Эта история тоже начнется с объединения князем героинь в *единое*: единственное определенное, что скажет «разгадывающий лица» Епанчиных князь об Аглае, — «почти как Настасья Филипповна, хотя лицо совсем другое!...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 66], а закончится встречей князя с Евгением Павловичем — высшим и лучшим воплощением природы земной:

Они расстались. Евгений Павлович ушел с убеждениями странными: и, по его мнению, выходило, что князь несколько не в своем уме. И что такое значит это лицо, которого он боится и которое так любит! И в то же время ведь он действительно, может быть, умрет без Аглаи, так что, может быть, Аглая никогда и не узнает, что он ее до такой степени любит! Ха-ха! И как это любить *двух*? Двумя разными любовью какими-нибудь? Это интересно... бедный идиот! И что с ним будет теперь? [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 485].

Заметим, что о двух говорит Евгений Павлович, оставшись один, а вот вопрос князю, на который тот готовно отвечает согласием, видя в нем глубинное понимание

своего стремления, он задает, используя (случайно для себя, но намеренно со стороны автора) другое слово:

— Что же вы над собой делаете? — в испуге вскричал Евгений Павлович. — Стало быть, вы женитесь с какого-то страху? Тут понять ничего нельзя... Даже и не любя, может быть? — О, нет, я люблю ее всей душой! Ведь это... дитя; теперь она дитя, совсем дитя! О, вы ничего не знаете! — И в то же время уверяли в своей любви Аглаю Ивановну? — О, да, да! — Как же? Стало быть, *обеих* хотите любить? — О, да, да! — Помилуйте, князь, что вы говорите, опомнитесь! [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 484].

Вернемся к первой сцене и посмотрим, как Достоевский описывает сидящих друг напротив друга в поезде «частей» этого первого «оба».

Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со *впалыми* щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белою бордочкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь. Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное, а теперь даже досиня изыбшее. В руках его болтался тощий узелок из старого, полинялого фуляра, заключавший, кажется, всё его дорожное достояние. На ногах его были толстоподошвенные башмаки с штиблетами, — всё не по-русски. Черноволосый сосед в крытом тулупе всё это разглядел, частью от нечего делать, и наконец спросил с тою неделикатною усмешкой, в которой так бесцеремонно и небрежно выражается иногда людское удовольствие при неудачах ближнего: — Зябко? [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 6].

Этот черноволосый сосед описан следующим образом чуть раньше (ибо Достоевский совершенно логично начинает описание с «плоти» своего двойственного героя):

Один из них был небольшого роста, лет двадцати семи, курчавый и почти черноволосый, с серыми маленькими, но огненными глазами. Нос его был широк и сплюснут, лицо скулистое; тонкие губы непрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злую улыбку; но лоб его был высок и хорошо сформирован и скрывал неблагоприятно развитую нижнюю часть лица. Особенно приметна была в этом лице его мертвая бледность, придававшая всей физиономии молодого человека изможденный вид, несмотря на довольно крепкое сложение, и вместе с тем что-то страстное, до страдания, не гармонизировавшее с нахальною и грубою улыбкой и с резким, самодовольным его взглядом [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 5].

При поверхностном взгляде может показаться, что Достоевский описывает две противоположности<sup>8</sup>. Но это впечатление возникает оттого, что он описывает черты одного существа, разделенного странным образом на две части: где одному не хватает, там у другого есть (и это дополнительно подчеркнута тем, что один замерз из-за неподходящей «иностранной» одежды, а другому тепло). Принцип распределения черт и качеств здесь — не противопоставление, а компенсаторность. У одного горящие глаза, у другого глаза бледные и задумчивые. Рогожин весь — огонь жизни, которого явно не хватает в Мышкине, а одновременно в Рогожине не хватает оформленности, усмирности, благообразия, эмпатии, — автором демонстрируются читателю свойства,

<sup>8</sup> Это часто утверждается в литературе о романе. См., напр.: [Барсотти, 1999, 55].

которые должны соединиться, чтобы перестать быть односторонностью и, следовательно, незавершенностью, взрезающей собой мир. Мы видим «обоих», и «оба» могут составить цельного человека. Единственная общая черта, отмеченная для обоих, — это бледность Рогожина и бледность даже до синевы князя. То есть — они в этом состоянии разделенности оказываются как бы неживыми. Если мы всмотримся в описание Мышкина, эта «неживость» будет довольно очевидна, эта «бледность до синевы» почти соотносит героя с описанием мертвого Христа Гольбейна, с Его покрытым синяками лицом; бледность же Рогожина прямо названа «мертвой»: внутри него горит огонь, которому словно нечего согреть и именно поэтому он сжигает. Рогожин назван «черномазым» — а это то же самое слово, что станет заглавным в последнем романе Достоевского «Братья Карамазовы», где оно раскрывает свое значение, отсылая к черной земле, к почве; черным от земли пальцем в «Дневнике писателя» будет прикасаться к губам барчонка мужик Марей, тоже этим жестом укореняя дух в почве. Князь «бесцветен», и тяжел в нем только дух во взгляде — дух, который почти нечему «нести» в его исчезающей плоти.

Перед нами словно две природы человека, которые должны соединиться, чтобы человек *восполнился*: природа *природная* и природа *иноприродная*.

Природа природная — Рогожин, природа природная и Аглая. Вспомним, как при первом появлении описывается Аглая: она одна из трех сестер, «лучшая», острее укорененного рода (в ее пользу предполагаются «пожертвования» для составления колоссального приданого от двух других сестер), торжество изобильной сильной плоти. Три девицы Епанчины изображаются как три грации: мощные плечи, высокие груди, мощь тела, которая прямо напирает на читателя; они очень «любят покусать» (это нам сообщают в преддверии «завтрака, который очень похож на обед», и тут присутствует явная и открытая отсылка к гоголевской стилистике), богатство плоти и материальности — и занятия разными искусствами (кстати, и имя одной из трех граций было — Аглая)<sup>9</sup>. Рогожин тоже человек из крепкого рода. А вот Настасья Филипповна описывается как единственная оставшаяся из словно сдуваемого с земли, сжигаемого в огне, болезни или безумии семейства, без рода — и практически бесплотная, как и последний в роде почти бесплотный князь Мышкин: «Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не *впалых* щек и горевших глаз; странная красота!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 68].

Достоевский рисует природную природу как либо находящуюся в плотной связи с родом — либо отъединяющуюся от рода в попытке создать еще одно семейство, еще одну новую родовую структуру, отвергающую «лишних» и «внешних», — и показывает, как природный человек пытается вплести в эту структуру иноприродных существ, к которым его неудержимо влечет именно из-за их иноприродности, но присвоить он хочет их таким образом, чтобы они начали действовать *против* своей природы, в соответствии с его собственными природными принципами и установками. Так, почти в конце, в «сцене соперниц», из Аглаи и Настасьи Филипповны могла бы «собраться» целая Невеста, и целый Жених — из Мышкина и Рогожина (Настасья Филипповна в письмах Аглае подчеркнет: «Ваша свадьба и моя свадьба — вместе: так мы с ним назначили» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 380]), но они так и не собираются в это целое, разделенные природной идеей соперничества и исключительности, и на наших глазах взрывообразно разрушается сама мысль о возможности такого соединения. И все, что происходит дальше, происходит в результате того, что они так и не смогли соединиться, но и не могут просто продолжать жить в привычном мире в «одиоchnой» человеческой конфигурации, будучи однажды почти сложеными в другую в том мире, где сама мысль, что можно «любить двоих», итогом имеет признание Мышкина «бедным идиотом» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 485].

Чтобы увидеть существо того, что здесь хочет выразить Достоевский, нужно вспомнить центральную для понимания философии и богословия Достоевского

<sup>9</sup> См. об этом подробнее: [Достоевский, 2003–2004, 654–655].

черновую запись «Маша лежит на столе...», которая написана как противопоставление иной и истинной природе здешней природной природы, не позволяющей выполнить заповедь «люби другого, как самого себя», в которой человеку свойственно пребывать на земле и которая явлена нам здесь не только в формах принудительного единства рода или одиночества вырвавшегося из рода «я» (это Достоевский опишет в «Социализме и христианстве»), — но и как уединение пары.

В записи «Маша лежит на столе...» писатель определяет сверхприродную, иную природу человека следующим образом: «Мы будем лица, не переставая сливаться со всем, **не посягая и не жениясь**» [Достоевский, 1972-1990, т. 20, 174], что значит: мы входим в целое, сохраняя свое лицо, сохраняя уникальный способ восприятия — то есть личностный центр, но не свои границы, которые только и позволяют «скрывать свои чувства», и значит — лгать<sup>10</sup>, только и позволяют что-либо **присваивать** (в том числе — свой собственный чувственный опыт) — и тем самым разрушать, потому что присвоение — это вырывание вещи или лица из единого мира и его сплошных связей, из общего кровотока вселенной. Присвоенная вещь или лицо увядает стремительно, как сорванный цветок в тургеневском источнике эпитафия к «Белым ночам»<sup>11</sup>, или рассыпается, рвется, как луковка злой бабы в «Братьях Карамазовых»<sup>12</sup>, — и именно поэтому присвоение лишь разжигает жажду и голод присваивающего, а не утоляет их. Иначе, конкретизируя этот тезис для романа «Идиот», можно сказать, что в истинной природе все — я, и никто не «мой» в объективирующем смысле, в смысле исключительной принадлежности, побуждающей меня захватить его в свои изолирующие объятия, отгонять от него других. Каждый — «мой», в том смысле, что я готов все ему отдать и отдаю непрерывно (как позже скажет об этом в «Подростке» Макар Долгорукий), я готов принять его видение и восприятие, но не в том смысле, что я готов хоть как-то его присвоить (именно этой неготовности к присвоению, отказа от присвоения не понимают окружающие в отношении Мышкина не только к Настасье Филипповне, но и к Аглае). Достоевский пишет об этом, подходя к своей окончательной формуле иной природы человека: «<...> женитьба и посягновение на женщину есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма — совершенное обособление пары от **всех** (мало остается для всех). Семейство, то есть закон природы, но все таки **ненормальное, эгоистическое в полном смысле** состояние от человека. Семейство — это величайшая святыня человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек достигает развития (то есть сменой поколений) цели. Но в то же время человек по закону же природы, во имя окончательного идеала своей цели должен беспрерывно отрицать его (двойственность)» [Достоевский, 1972-1990, т. 20, 173].

Итак, пара — это еще более радикальная отделенность, обособленность, чем единица, потому что в результате уединения пары человек способен ощутить свою «достроенность» и завершенность, чего почти никогда не удается отъединенному я. Пара — это максимально устойчивая структура природной природы, которая наиболее успешно способна отстаивать свою отдельность. Аглая отчаянно желает встретиться с Настасьей Филипповной, чтобы сказать ей: «Зачем вы к нам мешаетесь?» Зачем вы пытаетесь вмешиваться в наши отношения? Уйдите, освободите пространство и дайте состояться земной здешней паре. И Рогожин тоже, со своей постоянной ревностью, как бы хочет выхватить в свое владение ту, о которой он же сам в самом начале понимал, что к ней нельзя явиться без князя, тоже одетого как жених. Получается, что любовная история, рассказанная нам в романе «Идиот», — это история об одолевшей земной природе, самой разрушающейся от своей победы, и о природе иноприродной, попытавшейся жить здесь так, как здесь жить почти невозможно. «Почему-нибудь да нельзя же», — скажет Аделаида про способность жить, не теряя

<sup>10</sup> Именно со лжи начинается изменение истинной природы на природу отъединенную в «Сне смешного человека».

<sup>11</sup> См. об этом: [Тихомиров, 2013].

<sup>12</sup> См.: [Касаткина, 2015, 336–341].

ни минуты, «счетом». «— Да, почему-нибудь да нельзя же, — повторит князь, — мне самому это казалось... А все-таки как-то не верится...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 53]. В «Подростке» Макар Иванович Долгорукий не загадочно, как в «Идиоте», а прямо скажет, что это за способность «жить счетом», которую хочет реализовать князь, считая, что в этом случае он «умнее всех проживет» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 53]:

Ныне без сытости собираем и с безумием расточаем, а тогда не будет ни сирот, ни нищих, ибо все мои, все родные, **всех приобрел**, всех до единого купил! Ныне не в редкость, что и самый богатый и знатный к числу дней своих равнодушен, и сам уж не знает, какую забаву выдумать; **тогда же дни и часы твои умножатся как бы в тысячу раз, ибо ни единой минутки потерять не захочешь, а каждую в веселии сердца ощутишь**. Тогда и премудрость приобретешь не из единых книг токмо, а будешь с самим Богом лицом к лицу; и воссияет земля паче солнца, и не будет ни печали, ни вздыхания, а лишь единый бесценный рай... [Достоевский, 1972–1990, т. 13, 311].

«Жизнь счетом» оказывается прямо связана с возможностью рая, на который, по словам князя Щ., рассчитывает Мышкин [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 282], а рай есть соединение со всеми как с самим собой, обеспечивающее возможность видеть Бога лицом к Лицу, ибо Его Лицо соразмерно лишь всем лицам соединенного человечества и может быть воспринято в Своей целостности лишь из такого соединения, уходя за пределы восприятия, как только человек начинает видеть и выбирать себя в качестве изолированного существа и полагаться лишь на свой локальный чувственный опыт. «Жизнь счетом» — это умножение минут своей жизни за счет помогающего сочувственного вхождения в жизнь каждого другого (то, что из области здешней природы часто ощущается как «трата» времени), что и пытается реализовать князь Мышкин на протяжении всего романа, сочувственно входя в истории не только его героев, но и в многочисленные там истории исторических лиц (полагаю, именно поэтому с романом «Идиот» по насыщенности историческими аллюзиями не может сравниться никакой другой роман Достоевского).

Вот что я имею в виду, когда говорю, что Достоевский перестраивает наше сознание в его основаниях. Мы, в большинстве, привыкли жить и чувствовать, как Рогожин и Аглая, мы собственники, мы заперты внутри своих оболочек и пытаемся внутрь этой оболочки затащить все, что нам дорого. И вдруг для нас, для нашего сознания открывается совсем другая возможность, совсем другая способность человека<sup>13</sup>, способность, которая внутри романа для всех заканчивается катастрофически, — и именно поэтому я говорю о том, что этого нельзя пытаться повторить в качестве годной и опробованной линии поведения, рассчитывая на гарантированный результат, — это можно повторять только как личный и осмысленный подвиг.

Эта другая способность своим самым очевидным выражением имеет то, что князь никогда не оказывается **на стороне, не принимает сторону**. Наиболее очевидно эта способность не принять чью-то сторону выражена в его встрече с «сыном Павлищева» — за счет яркого возмущения происходящим генеральши Епанчиной. Глядя на Антона Бурдовского, князь видит не соучастника в мошенничестве, не агрессора и противника, но такого же, как он, другого себя самого, и потому, на взгляд всех

<sup>13</sup> Думаю, здесь уместно привести слова Романо Гуардини, чтобы показать, что читатель Достоевского не может не чувствовать этого радикального смещения основ, изменения самых фундаментальных законов человеческой природы: «быть может, самое загадочное — это его способность реализовать нечеловеческое существование, будь оно под-, или вне-, или надчеловеческим, в человеческом бытии. Но не так, чтобы при этом возникали такие фантастические существа, как у многих романтиков; напротив, перед нами — человек во всем своеобразии его реально существующей структуры, человек со своею жизнью, своими поступками, своей судьбой — и все же из всего этого проступает картина такого бытия, которое само по себе уже не может считаться человеческим» [Гуардини, 1994, 264–265].

участников сцены, преувеличивает его невинность и беспомощность (отчего одни оскорбляются, а другие негодуют): «Я сам тоже был в таком положении до отъезда в Швейцарию, также лепетал бессвязные слова, — хочешь выразиться и не можешь... Я это понимаю; я могу очень сочувствовать, потому что я сам почти такой же, мне позволительно говорить!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 229]. И он собирается, вопреки угрозе Лизаветы Прокофьевны разорвать с ним отношения, ехать и просить прощения у Бурдовского на следующий день, просить его принять деньги. Наше читательское возмущение оказывается на стороне Лизаветы Прокофьевны, прекрасно описывающей эту ситуацию:

Чего вы давеча задравши головы-то вошли? «Не смейте подступаться»: мы идем. «Нам все права подавай, а ты и заикнуться пред нами не смей. Нам все почтения отдавай, каких и не бывает-то даже, а тебя мы хуже чем последнего лакея тренировать будем!» Истины ищут, на праве стоят, а сами как басурмане его в статье расклеветали. «Требуем, а не просим, и никакой благодарности от нас не услышите, потому что вы для удовлетворения своей собственной совести делаете!» Экая мораль: да ведь коли от тебя никакой благодарности не будет, так ведь и князь может сказать тебе в ответ, что он к Павлицеву не чувствует никакой благодарности, потому что и Павлицев делал добро для удовлетворения собственной совести. А ведь ты только на эту благодарность его к Павлицеву и рассчитывал: ведь не у тебя же он взаимы деньги брал, не тебе он должен, на что же ты рассчитывал как не на благодарность? Как же сам-то от нее отказываешься? [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 238],

— и мы не понимаем, что делает князь, который, по крайней мере в этой сцене, ни на миг не выходит из состояния прозревания себя в другом. Он неизменно видит перед собой не кого-то, кто ему противостоит, не кого-то, кто пытается на него надавить, не кого-то, кто враждебно к нему настроен и кто его только что оболгал в дикой статье, — он видит себя. И поэтому он оказывается не на стороне *другого*, что как раз происходит статистически довольно часто, особенно если человек воспитан в «требовательной» семье, развившей в нем привычку во всем винить себя. Но он оказывается и не на *своей* стороне, которую сейчас предлагают занять все продвинутые психологические школы. Он оказывается на стороне «обоих», точнее сказать, оказывается способным стать над противопоставлением и противостоянием сторон. И он это делает сквозь весь роман. Мы наблюдаем уникальную ситуацию: князь не борется с борющимися с ним, принимая их с их борьбой. Эту ситуацию, понятую как принцип Божественного бытия в сотворенном мире, Достоевский опишет в «Братьях Карамазовых» фразой о красоте: «Здесь дьявол с Богом борется, а поле битвы сердца людей» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, 100].

Это объясняет и неудачу князя с генералом Иволгиным. Генерал обижается на него за то, что он слишком «соучаствует» в его рассказах о личном знакомстве с Наполеоном, и пишет ему, что «даже и от него не примет „знаков сострадания, унижающих достоинство и без того уже несчастного человека“» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 418]. Генерал рассчитывает на привычный барьер недоверия, который его раздражает — но и обеспечивает ему опору и ориентацию в действительности, а князь Мышкин целиком входит вместе с ним в его приключение сознания, не оставаясь ему внешним, полностью соучаствуя в его, пусть придуманной, жизни. И это то, что пытается осуществить (или, вернее, «естественно осуществляет» — только в соответствии с другим естеством, с иной природой) князь по отношению к каждому человеку. Именно эта потребность и способность сочувствуя и соучаствуя входить в жизнь другого делает самого князя Мышкина хриstopодобным образом, делает его Христом, как Он только и может присутствовать в истории, продолжающейся за пределами истории евангельской. Достоевский видит Христа, участвующего в истории, как Христа, входящего в глубины всякой

человеческой жизни. Христос, как пытается показать Достоевский в этом романе (это он, впрочем, показывал и в «Преступлении и наказании», но иным образом), с каждым идет в глубину его жизни, до самого конца, до самых последних болей, до самых последних ужасов, до самых последних преступлений, но в последнем случае — не как действующий, а как претерпевающий, претерпевающий до полной самоотдачи *догла*, что мы видим в финале романа. Мы по всем нашим путям ведем с собой Христа, Который *тихо* присутствует в истории, входя во все наши жизни в качестве второго — того, кто поддерживает и помогает реализоваться каждому из нас в качестве протагониста собственной жизни.

### **«Встревоженное молитвенное слитие с самым высшим синтезом жизни»**

В романе «Идиот» Достоевский пробует изобразить не только структуру, но и действие в рамках иноприродной природы, в которой личностные центры впервые набирают свою истинную мощь от слияния со *всем*, где обособленные прежде способности восприятия и действия объединяются в единое тело — в силу чего соединенный со *всем* личностный центр оказывается способен «перехватить управление» общим телом у другого личностного центра, если тот теряет волю к истинному действию и под влиянием природной природы, спорадически восстанавливающей границы индивидуальности, отдается действию ложному. Это происходит в третьей из сцен романа, также маркированной словом *оба*: в длинной сцене встречи Мышкина и Рогожина в Петербурге в начале второй части, приведшей к покушению Рогожина на князя. Именно поэтому в середине этой сцены, отчетливо переживая ощущения следящего за ним и все более ненавидящего его Рогожина и не желая их обдумывать, не желая усилить своим включением их интенсивность, вдруг, без малейшей внешней побудительной причины — и даже как бы вопреки поступающим извне и настоятельно требующим реакции импульсам, князь задумывается «между прочим» о состоянии, открывающемся ему перед припадком, которым его здешняя природа платит за существование по законам иной природы.

Он задумался, между прочим, о том, что в эпилептическом состоянии его была одна степень почти пред самым припадком (если только припадок приходил наяву), когда вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясней, гармоничней радости и надежды, полное разума и окончательной причины. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той окончательной секунды (никогда не более секунды), с которой начинался самый припадок. Эта секунда была, конечно, невыносима.

Раздумывая об этом мгновении впоследствии, уже в здоровом состоянии, он часто говорил сам себе: что ведь все эти молнии и проблески высшего самоощущения и самосознания, а стало быть и «высшего бытия», не что иное, как болезнь, как нарушение нормального состояния, а если так, то это вовсе не высшее бытие, а, напротив, должно быть причислено к самому низшему. И, однако же, он все-таки дошел наконец до чрезвычайно парадоксального вывода: «Что же в том, что это болезнь? — решил он наконец. — Какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное до того чувство полноты, меры,

примирения и **восторженного** молитвенного слияния с самым высшим синтезом жизни?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 187–188].

К сожалению, этот абзац до самого последнего времени<sup>14</sup> публиковался во всех изданиях романа, начиная с Полного собрания сочинений в 30 томах, за исключением подготовленного мной Собрания сочинений в 9 томах [Достоевский, 2003–2004], в искаженном виде с невозможным, на мой взгляд, пояснением: «Опечатка во всех источниках» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, 335]. Я при публикации романа сочла необходимым сохранить текст Достоевского, а не его советских публикаторов, хотя в момент публикации еще не могла объяснить, почему Достоевский употребляет здесь до такой степени смутившее остальных публикаторов слово: «**встревоженного** молитвенного слияния с самым высшим синтезом жизни». В свете сказанного выше выбранное Достоевским слово становится совершенно понятным.

Доходя до истинного состояния иной природы и активируясь как ведущий для общего тела, личностный центр оказывается именно **встревоженным**, или, как сейчас говорят, **алертным** (фр. *alerte* — тревога), возбужденным: не испытывающим непонятный «восторг» соединения, а напрягающимся и перехватывающим ведущую функцию. Именно на это и указывает Достоевский: поднимаясь к слиянию со **всем**, выходя из горизонтального паритетного взаимодействия с Рогожиным, в котором князь все больше поддается его способу видеть их двоих как врагов, а не как **обоих** (что описывается в романе как действие демона на князя), Мышкин оказывается способен в последний момент перехватить управление (что маркируется восклицанием: «Парфен, не верю!») — и останавливает практически уже свершенное убийство.

Таким образом, роман «Идиот» оказался столь непонятным и вызывающим столько споров именно потому, что Достоевский попытался создать произведение, исследующее две природы человека и возможности их соединения, взаимоперехода и трансформации. Между дополняющими друг друга героями были поделены хорошо знакомая читателям иллюзорная автономная уединенная природа, характеризующаяся границами, совпадающими с границами отдельного человеческого тела; та природа, которую человечество на определенном этапе развития видит как единственную реальную и которая, по Достоевскому, есть единственное место, своего рода «яйцо», где может вполне развиться человеческая личность, способная войти в полноту истинной своей природы (недаром Аглая будет говорить о себе как о «закупоренной в бутылке»<sup>15</sup> — этот образ идеально воссоздает стены **я, индивида**): природа, делающая смерть неизбежной — и совсем почти неведомая читателям, но спящая, по Достоевскому, в глубине всякого сердца и сознания истинная природа человека, видящая как себя и свое все человечество и все мироздание до границ вселенной, природа, стирающая границу, которая останавливает передачу ощущения и переживания, но сохраняющая при этом личностный центр, обеспечивающий различие видения и восприятия между собой и другим, которое воссоединяется затем в едином понимании, охватывающем все аспекты восприятия: природа бессмертная.

<sup>14</sup> К счастью, сотрудники нового ПСС Достоевского изменили текстологическое решение своих предшественников, и в вышедшем в 2019 году томе, содержащем роман «Идиот», напечатан подлинный текст Достоевского [Достоевский, 2013–2020, т. 8, 208].

<sup>15</sup> «Никогда и никуда не ходила; всё дома сидела, закупоренная как в бутылке, и из бутылки прямо замуж пойду; что вы опять усмехаетесь?» — отвечает она на вопрос Мышкина о школе или институте — то есть о выходе из границ семьи и рода [Достоевский, 1972–1990, т. 8, 358].

## Источники и литература

1. Барсотти (1999) — *Барсотти Д.* Достоевский. Христос — страсть жизни. М.: Паолине, 1999. 249 с.
2. Гуардини (1994) — *Гуардини Р.* Человек и вера. Брюссель: Жизнь с Богом, 1994. 331 с.
3. Достоевский (1972–1990) — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
4. Достоевский (2003–2004) — *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений: в 9 т. / Подгот. текстов, сост., примеч., вступит. ст., комм. председателя Комиссии по изучению творчества Ф. М. Достоевского ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, д. филол. н. Т. А. Касаткиной. М.: Астрель· АСТ, 2003–2004.
5. Достоевский (2013–2020) — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Наука, 2013–2020. Т. 1–9. (Изд. продолжается).
6. Касаткина (2004) — *Касаткина Т.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
7. Касаткина (2015) — *Касаткина Т.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
8. Новиченков — *Новиченков А.* «Сексизм, лицемерие, нелюбовь: что не так с преподаванием литературы в школе». URL: <https://daily.afisha.ru/relationship/4797-seksizm-licemerie-nelyubov-что-не-так-s-prepodavaniem-literatury-v-shkole/> (дата обращения: 07.09.2021).
9. Подосокорский (2009) — *Подосокорский Н. Н.* Наполеоновский миф в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»: биография генерала Иволгина // Русская литература. 2009. № 1. С. 145–153.
10. Тихомиров (2013) — *Тихомиров Б. Н.* Два слова об эпиграфе к повести Достоевского «Белые ночи» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 30 (2). СПб.: Серебряный век, 2013. С. 161–172.
11. Янг (2001) — *Янг С.* Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т. А. Касаткиной. М., 2001. С. 28–41.
12. Morson (1997) — *Morson G. S.* Tempics and The Idiot // Celebrating Creativity: Essays in Honor of Jostein Bortnes / Ed. by Knut Andreas Grimstad & Ingunn Lunde. Bergen: University of Bergen Press, 1997. P. 108–134.