



И. А. ЕСАУЛОВ

«Норма», «ненормальность» и карнавал в художественном мире Достоевского («Идиот»)

Уже самым своим названием роман «Идиот» словно бы направляет как читательское, так и исследовательское внимание на обнаружение разнообразных психологических и культурных девиаций. Эта особая рода не-нормальность, заданная названием, побуждает к размышлениям о семантическом ореоле заглавия. Однако исследуя разнообразные коннотации понятия «идиот»*, не стоит все же упускать совсем очевидное (и, по-видимому, исходное): в повседневном словоупотреблении идиот — это, прежде всего, человек, который отклоняется или выпадает из нормы, *не-нормальный*. Но зададимся вопросом: как, каким образом, каким филологическим инструментарием мы можем адекватно художественному миру Достоевского описать эту ненормальность, столь явную девиацию?

С первой же главы романа внимание концентрируется на двух противоположных векторах «отклонения» от нормы: юродивой (князь Мышкин) и шутовской (Лебедев, но не только: злобный хохот Рогожина также можно рассматривать как проявление шутовского садизма, варианта агрессивной девиантности). Существенно, что в романном мире присутствует не одно только *юрродство* (о значении «юрродства» князя Мышкина имеется целая исследовательская литература), но именно *оппозиция* юродства и шутовства, столь значимая для русской смеховой культуры**. С первых глав романа автор демонстрирует резкое отличие юродивой девиантности центрального персонажа романа от девиантно-

* См., например: *Кунильский А. Е.* О христианском контексте в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Проблемы исторической поэтики. 1998. Т. 5. С. 391–408.

** См.: *Esaulov I.* Two Facets of Comedic Space in Russian Literature of the Modern Period: Holy Foolishness and Buffoonery // *Aspects of Humour in Russian Culture.* London, 2004. P. 73–84.

сти шутовской. Так, если Мышкин бессознательно юродствует, нарушая при этом «общепринятые» нормы поведения, то Лебедев совершенно сознательно строит свою жизнь на нарушении норм, но его желание «вверх ногами» ходить для достижения нужного ему результата свидетельствует именно о шутовской, а не юродивой сущности персонажа. Однако эти две линии повествования многократно взаимопересекаются, накладываются друг на друга, — в конечном же счете — взрывают ту карнавальную (или же квазикарнавальную) амбивалентную общность, на присутствии которой в поэтике Достоевского настаивал М. М. Бахтин.

Обратим внимание, что упоминание о *юродивых* возникает в тексте произведения еще до именованя таковым князя Мышкина Рогожиным, однако в прямой речи этого же персонажа: «... тридцатый год вдовствует и все с юродивыми сидит с утра до ночи. Монашенка не монашенка, а еще пуще того». *Сидеть с юродивыми* «с утра до ночи», означает, согласно этой логике, не только добровольное воздержание от физической близости (именно этот аспект более всего впечатляет страстного Рогожина), но и какую-то большую «девиантность» (с точки зрения, конечно, этого же персонажа), чем даже и монашество («пуще того»). Тем не менее, уже в этом абзаце несомненна связь юродства с православной традицией. Она не проявляется только лишь в сравнении с монашеством («монашенка не монашенка»), но и — в этом же абзаце текста — в другой подобной отсылке к той же традиции. Если тётка Рогожина (именно о ней идет речь) «все с юродивыми сидит», то мать «Четьи-Минеи читает, со старухами сидит». В Четьи Минеях помещались, в основном, жития святых, в том числе, конечно, и прославленных в чине юродства.

Некоторые произведения Достоевского представляют собой словно бы поля сражений юродивых и шутов, причем юродство, как правило, имеет положительные авторские коннотации*, а шутовство, в соответствии с русской культурной традицией, всегда отрицательные. Скажем, в «Бесах» бесовство одновременно оказывается и шутовством. В «Братьях Карамазовых», которые подробнее будут рассмотрены в следующей части нашей работы, глава о старшем Карамазове называется «Старый шут». В чем главная особенность Смердякова? В том, что это, так сказать, *гибрид* шутовства и юродства. Отец — «старый шут», а мать — настоящая, городская юродивая. Иными словами, полюса девиации есть, а середины («нормальной», «здоровой» середины) нет. Это означает, что такая вселенная всегда чревата культурным взрывом**. Присуща ли эта особенность русской культуре как таковой?

* Отец Ферапонт представляет собой почти «классический» вариант лже-юродивого.

** Ср.: Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992.

Во всяком случае, не чужда ей. Можно сослаться на авторитетное мнение о. Г. Флоровского: «История русской культуры, вся она в перебоях, в приступах, в отречениях или увлечениях, в разочарованиях, изменах, разрывах <...> Русская историческая ткань так странно спутана, и вся точно перемята и оборвана» *.

Почему в рамках русской языковой картины мира невозможны конструкции (произнесенные с полным убеждением), вроде «How are you? I'm fine!». Или: «Comment ça va? Ça va bien!»? Почему на вопрос «Как дела?» носители русской речи отвечают, как правило, не «отлично», «превосходно», а «да так», «так себе», в крайнем случае, — «ничего»? В данном случае, разумеется, имеются в виду таящиеся в недрах самого языка некоторые не проговариваемые, не осознаваемые логически и рационально представления, которые относятся к сфере *культурного бессознательного* **.

Потому что в корневой системе русской культуры, именно в ее культурном бессознательном, «норма», в сущности, это не «норма» вовсе, а *нормально* как раз отклонение от «нормы», тогда как «норма» находится под некоторым подозрением; человек, который действительно считает, что у него «все в порядке», «все хорошо», в рамках русской культуры выглядит каким-то чужаком. Таким образом, подлинной «нормой» является здесь именно «отклонение», так сказать, «ненормальность», девиация, однако не любая девиация, а особая.

Это «отклонение» называется *святость* — и непосредственно связано с *христоцентризмом*. Что означает сказать (или думать о себе): «I'm fine!» (в пределах этого типа культуры)? Это ведь совсем не позиционировать себя в рамках «правового пространства» или какой-то иной социальной «нормы». Но это зато почти то же самое, что сказать «я — безгрешен», т.е. «я — святой». Конечно, сами носители культуры обычно не осознают в полной мере того, что мы сейчас пытаемся сформулировать (именно еще и поэтому, в частности, уместно понятие «культурное бессознательное»), однако язык у этих носителей культуры все-таки не поворачивается же сказать — о себе, что, мол, «превосходно!», «прекрасно!», «замечательно!». Точнее, сказать-то можно, но или без полного убеждения, или же тем самым невольно выламываясь из русской ментальности.

Отсюда в рамках этой культуры совсем не репрезентативна оппозиция «“норма” — ее нарушение», но зато вполне репрезентативны

* Флоровский Г. Пути русского богословия. Paris, 1983. С. 500.

** См.: Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М., 2004. С. 7–43 (во втором издании (Магадан, 2020) описание культурного бессознательного существенно расширено).

оппозиции «святость — грех», «благодать — беззаконие»; иными словами, два противоположных отклонения от абстрактной нормы. Нет «нормы», потому что обычное состояние — это не норма, а «греховность», однако вполне эта греховность проявляется, становится очевидной только тогда, когда эксплицирован противоположный ориентир. В романе Достоевского таковым является князь Мышкин, именно он — своим юродством — «взрывает» состояние квази-нормы (например, в семействе Епанчиных) и вообще бесчувственное (к собственной греховности) состояние мира.

Именно юродство делает Мышкина своего рода *иностранцем* — чужим — не только в Швейцарии, либо в России, но и вообще в «здешнем» земном мире. Потому что юродивый, так сказать, гражданин другого «отечества». Но это «отечество» — Небесный Иерусалим.

Отсюда понятно особое значение соотношения категорий «своего» и «чужого» в «Идиоте», что подчеркивается самой структурой романа. Текст начинается описанием дороги и дорожной сцены в третьем классе петербургско-варшавского поезда на пути в Петербург одних героев, а заканчивается швейцарской клиникой, куда вновь увозят из России центрального персонажа романа и куда съезжаются уже другие герои. Они рассуждают о католическом вероисповедании, о русских за границей, Европе и соотношении между русским и заграничным. Объединяющим моментом является также мотив холода: князю Мышкину «зябко», поскольку он «отвык» от русского мороза; однако и в финале, по мнению Лизаветы Прокофьевны Епанчиной (в девичестве Мышкиной), за границей «зиму, как *мыши* в подвале, *мерзнут*».

Князь Мышкин, восторженно говорящий ближе к концу романа об обновлении «*русским* Богом и Христом», тем не менее появляется на первых же страницах в непригодном для зимней России дорожном костюме (что потом неоднократно обыгрывается по ходу развития сюжета): «На нем был довольно широкий и толстый плащ без рукавов и с огромным капюшоном, точь-в-точь как употребляют часто дорожные, по зимам, где-нибудь далеко за границей, в Швейцарии, или, например, в Северной Италии, не считывая, конечно, при этом и на такие концы по дороге, как от Эйдткунена до Петербурга... На ногах его были толстоподошвенные башмаки с штиблетами». В целом у Мышкина было «всё не по-русски». Итак, герой, говорящий о русском Боге и Христе, появляется одетым «не по-русски».

Напротив, его романтический антагонист-побратим Рогожин одет именно по-русски и даже подчеркнуто по-русски: «в широкий мерлушечий черный крытый тулуп». В этом противопоставлении скрыто присутствует и мотив невинной жертвы. Будущий убийца Рогожин не только оказы-

вается в одном вагонном пространстве с христоподобным Мышкиным, но значима и одежда Рогожина: «мерлушечий тулуп» на будущем убийце — это тулуп из молодого, ни разу не стриженного ягненка: таким невинным агнцем явится не только Настасья Филипповна, имеющая фамилию *Барашкова*, но и — в сублимированной сфере — сам князь Мышкин.

Можно обратить внимание именно на последующую трансформацию и переосмысление этой исходной романной коллизии «своего» (русского) и «чужого» (заграничного). Подчеркнем, что лобовое, одноуровневое противопоставление «своего» и «чужого» у Достоевского часто *пародируется* и тем самым подвергается профанирующему снижению*. Такой пародийный характер имеет, например, конкуренция отставного подпоручика-боксера и господина с кулаками. «Подпоручик обещал брать “в деле” более ловкостью и изворотливостью, чем силой, да и ростом был пониже кулачного господина. Деликатно, не вступая в явный спор, но ужасно хвастаясь, он несколько раз уже намекнул о преимуществах английского бокса, одним словом, оказался *чистейшим западником*. Кулачный господин при слове “бокс” только презрительно и обидчиво улыбался и, с своей стороны, не достаивая соперника явного прения, показывал иногда, молча, как бы невзначай, или лучше сказать, выдвигал иногда на вид, одну *совершенно национальную вещь* — огромный кулак, жилистый, узловатый, обросший каким-то рыжим пухом, и всем становилось ясно, что если эта *глубоко национальная вещь* опустится без промаху на предмет, то действительно только мокренько станет». Напомним также, что господин с кулаками удостоен автором сравнения с *медведем* — тоже, можно сказать, «глубоко национальным» животным: он «счел себя даже обиженным и, будучи молчалив от природы, только рычал иногда, как медведь».

Таким образом, одноуровневое противопоставление «своего» и «чужого» вполне может в мире Достоевского не только лишаться сущностного характера, но и пародироваться. Это недействительная, мнимая оппозиция. Хотя «чистейший западник» и обладатель «совершенно национальной вещи» и названы конкурентами, но это конкуренция в пределах *одной* группы: конкуренция именно в свите Рогожина.

Рассмотрим теперь это странное совмещение мнимых противоположностей уже в самой личности Рогожина. В Рогожине совмещаются

* Вспомним в этой связи еще раз лже-юродивого отца Ферапонта, который так рассказывает о себе: «...не будь глуп, дверь-то вдруг и прихлопнул, да хвост-то ему (чёрту. — *И. Е.*) и защемил. Как завизжит, начал биться, а я его крестным знаменем, да трижды, — и закрестил. Тут и подох как паук давленный».

утрированно-русские, так сказать, *рогожные** качества и прямые западные воздействия. Такое совмещение приводит в данном случае к распаду целостности личности.

Рогожин не только, как предполагает Мышкин, имеет старообрядческие корни, но в рогожинском доме «всё *скопцы* жили... да и теперь... нанимают». Дом же «имеет физиономию всего... семейства и всей... рогожинской жизни». Настасья Филипповна угадывает возможную судьбу Рогожина: «стал бы деньги копить, и сел бы, как отец, в этом доме *со своими скопцами*; пожалуй бы и сам *в их веру под конец перешел*». В портрете Рогожина сморщенное желтое лицо свидетельствует о близости к скопцам.

Но в этом же доме, связанном со скопчеством, находится и копия картины Ганса Гольбейна Младшего «Христос в гробнице», — и Рогожин на эту картину *любит смотреть*. Почему столь странное соседство? Его можно, на наш взгляд, интерпретировать таким образом, что в картине как бы *оскопляется*, укорачивается, лишается самого главного посмертная жизнь Иисуса Христа; обрезается само Христово Воскресение — и вместе с ним *пасхальное* ликующее посмертное продолжение *и человеческой жизни*. Отсюда такая безрадостность в описании дома: «я твой дом сейчас, подходя, за сто шагов угадал... Мрак-то какой. Мрачно ты сидишь». Жизнь ограничивается только ее земным, к тому же *непросветленным* началом.

Безрадостная и отрицающая веру в Воскресение Христа копия западной ренессансной картины не является свидетельством универсальной человеческой скорби, а парадоксальным образом корреспондирует именно с мрачной атмосферой жилища рода Рогожиных. Тем самым непросветленное «свое» и непреображенное «чужое» соединяются, и это совмещение порождает ту же общую безблагодатность жизни, которая — в комическом варианте — представлена в фигурах кулачного бойца и его конкурента-западника.

На швейцарском симпозиуме Международного общества Достоевского (2004 г.) во время посещения музея в Базеле (где и хранится оригинал картины) стихийно возникла дискуссия о ее смысле, в которой участвовал и автор этих строк. Речь шла о том, безотрадна ли сама картина Гольбейна, либо же в ней имеются некие намёки, указывающие на будущее Христово воскресение (свет, исходящий от тела, его особое судорожное напряжение, которое можно истолковать и как пробужде-

* Ср. некоторые поговорки: «На рогоже сидя, о соболях не рассуждают»; «Всея одёжи три рогожи, да куль праздничный» (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 1980. С. 99).

ние и т.д.)*. Не торопясь присоединяться ни к тем, кто полагает, что гольбейновский Христос безвозвратно мертв, ни к оспаривающим эту интерпретацию, заметим лишь: в том и другом случаях это именно интерпретации, что, конечно, никак не снижает их эвристической продуктивности и/или провокативности. Однако можно сконцентрироваться на методологической стороне вопроса.

В данном случае важнее всего правильная его постановка. О чем идет речь? Речь идет об истолковании (т.е. интерпретации) именно — и только — картины Гольбейна. Что же такое картина Гольбейна? Она сама по себе — парафрастическая версия евангельского текста, т.е. тоже интерпретация. Ведь странно было бы рассуждать, рассматривая картину, о том, воскрес или нет умерший Христос. Для верующего христианина — воскрес. Для неверующего человека — это соблазн или безумие. Положим, в подлиннике Гольбейна — воскрес (точнее, воскресает). Сторонники этой версии всячески акцентируют, так сказать, прямо-таки мистический аспект картины, а именно: на любой репродукции это начавшееся воскресение не отражается, а вот в оригинале — отражается. Не оспаривая подобную искусствоведческую мистику (которую невозможно ни опровергнуть, ни вполне доказать), хочется переключить внимание на некоторую очевидность, странным образом как бы не замечаемую, а именно: никакого «подлинника» Гольбейна в обсуждаемом эпизоде романа «Идиот» ведь нет! В романе есть только лишь копия картины — и мы, как читатели, оставаясь в рамках спектра адекватных прочтений произведения, вообще-то должны обсуждать не соответствие или несоответствие оригинала и репродукций, а именно копию.

Если мы проанализируем текст романа, то заметим, во-первых, что в художественном мире Достоевского как раз очень сложно обнаружить какую-то существенную разницу между копией и оригиналом: можно даже сказать прямо, что ее нет. Князь Мышкин говорит: «Я эту картину за границей видел и забыть не могу». Рогожин замечает: «А на эту картину я люблю смотреть». «Забыть не могу» — относится к оригиналу, «люблю смотреть» — к копии. К чему в таком случае — к оригиналу или копии — относятся последующие слова Мышкина, многожды, разумеется, цитируемые: «...на эту картину! Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!»? Думается, что эта характеристика в равной степени относится и к копии, и к оригиналу. Таким образом, никакой

* См.: Захаров В. Н. Воскрес ли мертвый Христос? // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Канонические тексты. Т. VIII. Петрозаводск, 2009. С. 658–660. См. также специальную работу, где представлена и библиография этой проблемы: Перлина Н. Тексты-картины и экфразисы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». СПб., 2017.

семантической разницы в мире Достоевского между базельской картиной и ее старообрядческим романским аналогом усмотреть невозможно. Напомним, что и Рогожин также не углубляется в несущественную, очевидно, разницу: он говорит «Пропадёт и то...».

Во-вторых, слова Мышкина «забыть не могу» никоим образом не свидетельствуют о том, что герой увидел у Гольбейна какие-то признаки Христова воскресения в фигуре мертвого Спасителя. Напротив того, «у иного еще вера может пропасть» и при созерцании базельского оригинала, и при рассматривании рогожинской копии (заметим, «отличной копии»). Значит, опять-таки вопреки интерпретациям тех, кто увидел у Гольбейна признаки воскресения Христа, вполне возможно, по мнению Мышкина, верно передать и копией то главное, что имеется в оригинале. Как известно, у самого Достоевского висела над столом *репродукция* Сикстинской мадонны Рафаэля, а не оригинал — и ведь, очевидно, устраивала Федора Михайловича. Потрясение, испытанное самим Достоевским (биографическим автором) перед картиной Гольбейна, согласно воспоминаниям Анны Григорьевны, не имеет никаких позитивных моментов. Напротив того, она пишет о «подавляющем впечатлении», которое произвела на Федора Михайловича картина. О том, что он стоял перед ней «как прикованный», что в лице было «как бы испуганное выражение, которое не раз случалось замечать в первые минуты приступа эпилепсии». По-видимому, это описание скорее уж корреспондирует со словами «у иного еще вера может пропасть»*, чем говорит о прозрении Воскресения. Так что точка зрения Достоевского, отдающего должное замечательному таланту художника**, по-видимому, кардинально не отличается (или же отличается в самой малой степени) — в этом плане — от позиции Н. М. Карамзина в «Записках русского путешественника», который, не проявляя той экспрессии, которую передает Анна Григорьевна, записывает: «с большим примечанием и удовольствием» смотрел картины «славного Гольбейна». Однако же при этом подчеркивает главное: «в Христе,

* Ср. слова А. Г. Достоевской из ее «Примечаний к роману “Идиот”»: «В тамошнем городском музее Федор Михайлович увидел картину Ганса Гольбейна. Она страшно поразила его, и он тогда сказал мне, что “от такой картины вера может пропасть”» (цит. по: *Гроссман Л. П.* Семинарий по Достоевскому. М.; Пг., 1923. С. 59).

** В последнем издании «Воспоминаний» жены писателя комментаторы И. С. Андрианова и Б. Н. Тихомиров, впрочем, особо подчеркивают существенную разницу в описании реакции Достоевского на картину Гольбейна в Воспоминаниях и стенографическом дневнике А. Г. Достоевской (см.: *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 2015. С. 709. Текст Воспоминаний цитировался нами по этому изданию).

снятом со креста, не видно ничего божественного; но как умерший человек, изображен он весьма естественно»*.

Впрочем, для того мы и привели биографический материал, который можно трактовать так и этак, чтобы подчеркнуть: его экстраполяция отнюдь не является, так сказать, последним и решающим доказательством того, что же — на самом деле — является не фактом сознания биографического автора, а реальностью художественного мира романа. Если бы Федор Михайлович (биографический Достоевский) и увидел признаки воскресения в гольбейновском Христе (и это бы нашло какое-либо прямое подтверждение в биографических источниках), но никак не отразилось в романном экфрасисе Гольбейна, мы не имели бы права прибегать к такой аргументации как к главному аргументу в споре. Пасхальность романа «Идиот», которую мы старались показать в цикле своих устных выступлений и опубликованных работ**, проявляет себя в какой-то совсем иной смысловой плоскости, в ином контексте понимания, нежели какие бы то ни было биографические совпадения художественного и прозаического планов, а также истолкования смысла базельского первоисточника.

Однако почему своего рода символом безблагодатности, если говорить именно о поэтической — романной — реальности, а не о прозаической действительности (включая биографию писателя или полотно Гольбейна в базельском музее), является картина, изображающая именно Христа, хотя и недолжного Христа? По Достоевскому, наибольшую опасность для человечества в настоящем, прошлом и будущем представляет не столько прямой атеизм, сколько искажение и *подмена* вселенского образа подлинного Христа; искажение вселенской христианской веры. Это искажение и подмена «даже хуже самого атеизма», поскольку действительная вера в искаженного и оболганного Христа, то есть, по словам князя Мышкина, вера в «Христа противоположного», лже-Христа, оказывается как раз не абстрактным неверием, а весьма конкретной и фанатической *верой*, однако верой в конечное торжество антихриста.

Как же подобная девиация соотносится с карнавализацией романного мира в истолковании Бахтина? Уже ставившаяся нами в других частях работы проблема карнавала в поэтике Достоевского несомнен-

* Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1987. С. 98.

** См., например: Есаулов И. А. 1) Полифония и соборность (М. М. Бахтин и Вяч. Иванов) // The Seventh International Bakhtin Conference. Book 1. Moscow, 1995. С. 110–114; 2) Родное и вселенское в романе «Идиот» // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества: Материалы Международной конференции, состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22–25 августа 2000 года. М., 2002. С. 117–128.

но имеет общеметодологическое значение и непосредственно связана с различными культурными контекстами его понимания, что является центральным вопросом рассмотрения этой главы. Нет никакой возможности даже краткого обзора бесчисленных интерпретаций бахтинской карнавализации. Неоднократно уже ставился вопрос и об онтологической составляющей карнавала — и шире — о самой природе карнавальной общности. Однако ясно, что это совершенно особенное единство: отменяется иерархический строй; отменяется дистанция между людьми; устанавливается «переживаемый в полуреально-полуразыгрываемой форме *новый модус взаимоотношений человека с человеком*»*, имеющий вольный фамильярный характер. В принципе, возможны два взаимоисключающих ответа (или два полюса подобных ответов). Это — стихия свободы (к чему склонялись советские и западные бахтинские апологеты). Это — пространство террора**. Н. К. Бонецкая попыталась радикально переосмыслить карнавальное мироощущение. С точки зрения исследовательницы, это «апофеоз преисподней»***, а сам карнавал — «образ преисподней»****.

Если мы проанализируем бахтинские примеры, иллюстрирующие «карнавализацию» у Достоевского, то обнаружим не только действительно карнавальную «преисподнюю» (в «Бобке»), но и карнавальный «рай» (в «Сне смешного человека», «Братьях Карамазовых»). Однако наиболее интересно бахтинское представление о карнавализации именно в «Идиоте»: «Карнавально-фантастическая атмосфера проникает весь роман. Но вокруг Мышкина эта атмосфера *светлая, почти веселая*. Вокруг Настасьи Филипповны — *мрачная, инфернальная*. Мышкин — в карнавальном *раю*, Настасья Филипповна — в карнавальном *аду*, но эти ад и рай в романе пересекаются, многообразно переплетаются, отражаются друг в друге по законам глубинной карнавальной амбивалентности» (203).

Эта особенность романного мира Достоевского позволяет автору «повернуть жизнь какой-то другой стороной и к себе, и к читателю, подсмотреть и показать в ней какие-то новые, неизведанные глубины и возможности». Однако Бахтин тут же совершенно определенно *ограничивает* сферу своего анализа: «нас здесь интересуют не эти *увиденные* Достоевским глубины жизни, а только *форма его видения* и роль

* Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 141. Далее страницы этого издания указываются в скобках. Курсивом выделена разрядка автора книги.

** Гройс Б. Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник — III. М., 1997. С. 76–80.

*** Бонецкая Н. К. Бахтин глазами метафизика // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 1 (22). С. 136.

**** Там же. С. 142.

элементов карнавализации в этой форме» (203). В целом же описанная «форма видения» обнажает сам «принцип творчества» Достоевского: «Все в его мире живет на самой границе со своей противоположностью. Любовь живет на самой границе с ненавистью, знает и понимает ее, а ненависть живет на границе с любовью и также ее понимает. Вера живет на самой границе с атеизмом, смотрит в него и понимает его, а атеизм живет на границе с верой и понимает ее <...>. Чистота и целомудрие понимают порок и сладострастие» (206–207). Однако эта *пограничность* вовсе не свидетельствует о *релятивности* «любви» и «ненависти», «веры» и «атеизма», «целомудрия» и «сладострастия». Но сами эти *глубины жизни*, показанные Достоевским, попытался истолковать — в совершенно ином контексте понимания, нежели Бахтин* — Вяч. Иванов.

Можно сказать, что карнавал — и его двойственная сущность — в какой-то степени антиципирован тем представлением о дионисийстве, которое и являлось одним из важнейших для воззрений Иванова. Однако последний совершенно определенно разграничил при этом два противоположных типа человеческой общности, раскрытых, в свою очередь, Достоевским. Если «легион» предполагает «скопление людей в единство посредством их обезличения», то «соборность» есть «такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую изглаголаным, новым и для всех нужным словом. В каждой Слово приняло плоть и обитает со всеми, и во всех звучит разно, но слово каждой находит отзвук во всех и все — одно свободное согласие, ибо все — одно Слово»**. Представляется, что это разграничение двух типов человеческого единства (однако имеющих противоположные мистические результирующие) совершенно необходимо учитывать не только при анализе мировоззрения Достоевского, но и при анализе его поэтики.

Описанная Бахтиным «пограничность» мира Достоевского, составляющая самую сердцевину его творчества, может пониматься именно как результат столкновения и борьбы двух *противоположных* начал, конечно, говоря по-бахтински, хорошо «знающих» и «понимающих» друг друга, но не утрачивающих в силу этого своей противоположности: «...для Достоевского путь веры и путь неверия — два различ-

* См.: Есаулов И. А. Что не сказано М. Бахтиным о Достоевском, но сказано Серебряным веком? // Ф. М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. М., 2013. С. 571–589.

** Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 259–260.

ных бытия, подчиненных каждое своему отдельному внутреннему закону, два бытия гетерономных, или разно-закономерных»*. Сама их предельная сближенность в мире Достоевского может свидетельствовать не о релятивности этих «двух путей», а являться отражением бинарной структуры православного сознания, отвергающего «серединную» область Чистилища и тем самым резко сближающего сферы греха и святости. Именно в православной картине мира, отразившейся в романах Достоевского, «ад» и «рай» могут иметь общую границу, которая и соединяет, и разделяет их в человеческом сердце.

Без четкого разграничения «гетерономных» общностей (легиона и соборности) «карнавальность» похорон Илюшечки и речи у камня в «Братьях Карамазовых» и «карнавальность», присущая «нашим» в «Бесах», вполне могут быть восприняты в едином контексте понимания, описаны исследователем при помощи *одного и того же* литературоведческого инструментария. Однако в таком случае неизменно изменяется *сам предмет* описания. Тогда как для Достоевского, надо полагать, «разрушение иерархических барьеров между людьми», производимое «бесами» и реализуемое Алешей Карамазовым, — явления совершенно разного порядка. В одном случае за этим стоит «...демоническое притязание устроиться на земле без Бога», в другом — соединение, «какое можно назвать только — соборностью»**. В первом случае такое единение предполагает убийство и в целом подавление всякого «ты», во втором случае «Ты еси» претворяется в неуничтожимый соборный пасхальный образ. Как прекрасно сформулировал Вяч. Иванов, «соборность есть прежде всего общение с отшедшими, — их больше, чем нас, и они больше нас (κρείττονες), — не земная о них память, но память вечная <...>. Таково внутреннее строение церкви; таково народное представление о Руси святой; таково отличительная черта союза, основанного друзьями Илюши в его память»***.

Поэтому обрядовый характер карнавала может быть осмыслен не только как своего рода онтологическая противоположность литургическому действию (очевидно, в «Бесах» мы имеем дело именно с такого рода противоположностью), но и совершенно иным образом, в ином контексте понимания. Например, «карнавальная» встреча убийцы и блудницы за чтением Евангелия является своего рода «транспортировкой... на язык литературы»**** именно православной литургии с ее пасхальным началом.

* Там же. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 429.

** Там же. С. 429, 459.

*** Там же. С. 478.

**** Бахтин М. М. Указ. соч. С. 141.

По мысли Вяч. Иванова, «Признание святости за высшую ценность — основа народного мирозерцания и знамя тоски народной по Руси святой. Православие и есть соборование со святынею и соборность вокруг святых»*. Элиминировать эту «высшую ценность» (как и ее мистическую противоположность) при научном описании художественного мира Достоевского, как это зачастую и происходит, не означает еще непременно «искажать» мир Достоевского. Однако будет ли при подобном подходе предмет исследовательского внимания сколько-нибудь адекватен авторскому утверждению «Ты еси»**?

Упреки в пассивности по отношению к князю Мышкину неосновательны именно потому, что он призван не к *изменению* мира, но с его приходом *другие* персонажи получают какую-то решающую в пределах их жизни возможность спасения и надежду на это духовное (не физическое) спасение, принимать или не принимать которое они должны уже сами, реализуя свою христианскую свободу. В сущности, ожидающие от князя Мышкина *активных действий* либо наследуют ветхозаветным чаяниям иудеев, которых не мог оправдать и Христос, либо же, по крайней мере, подходят к герою с *рождественски-преобразовательными* надеждами, тогда как персонаж укоренен в русской *пасхальной* традиции, строго разделяющей земные упования и небесное воздаяние.

Заметим, что в последние десятилетия участились интерпретации, в которых не только отказывается центральному персонажу романа в позитивных коннотациях, но и прямо формулируются даже и положения об «антихристианской» (антихристской) его сущности***. Утверждается, что князь Мышкин не только никого не «спас», ни Аглаи, ни Настасьи Филипповны, но и способствовал (вольно или невольно), так сказать, их гибели.

Представляется, что подобные истолкования как раз потому находятся вне границ спектра адекватности, что их авторы как бы выводят Достоевского из большого времени русской культуры****, в своем контек-

* Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 4. С. 479.

** Там же. Т. 3. С. 262–268.

*** См., например, ряд статей в сборнике «Роман Ф. М. Достоевского “Идиот”: современное состояние изучения». М., 2001.

**** Ср. противоположную по своей интенции попытку рассмотреть события романа в контексте преодоления профанного времени сакральным, когда «под видимой реальностью просвечивает первичное другое — кайротическое время, реализованное в конкретной датировке, отсылающей к христианскому праздничному календарю, и тем самым к житийному бытию...» (Нейчев Н. Кайротизация времени в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Универсалии русской литературы. Вып. 8. Воронеж, 2020. С. 154).

сте понимания игнорируют или недооценивают значение для писателя православной аксиологии: игнорируют семантику юродства — в русской традиции — и не только юродства, но и понятия «спасение».

Что означает «спасение» (в пределах православной аксиологии, а не той системы ценностей, которая проступает у интерпретаторов, исходящих из каких-то иных ценностных установок)? Почему, к примеру, в «Слове о полку Игореве» возвращению другого князя — князя Игоря — радуются *все* («страны ради, гради веселы»*)? Ведь он, как будто именно он — и никто другой — погубил свой полк? Он — своим неудачным, самовольным походом — навлек бедствия на Русскую землю. Более того, князь утверждал, что «Луце жъ бы потяту быти, неже полонену быти» т.е. лучше быть мертвым, чем пленным, но само, погубив других, остался жив.

С материалистической точки зрения, никакого «спасения» нет, но в христианском мировидении все иначе: ведь в финале «Слова...» князь Игорь *воссоединяется* со своим полком — в храме Богородицы Пирогощей (где нет живых и мертвых), тем самым происходит «воскресение» не только мертвой — до этого — души князя Игоря, но и воскресение (т.е. спасение) — в небесной перспективе — его «полка»**. Так построен текст. Итак, духовное спасение совершенно не равно земному — в русской православной традиции. Или другой пример. В «Мертвых душах» персонажи, будучи вполне живы в земном мире, на самом деле — *мертвые*, т.е. *погибшие* души — и главный вопрос поэмы — способны или не способны эти — уже! — «мертвые души» — воскреснуть.

Но есть и еще один — достаточно тонкий — момент. Насильно «спасти» никого нельзя. Не только князю Мышкину нельзя, никому нельзя. Если бы можно было спасти (или же погубить) другого помимо его свободной воли, тогда человека нельзя было бы и судить на последнем Суде, тогда бы с него снималась личная ответственность. В том-то и дело, что существует страшный дар свободы, в рамках христианской культуры «свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло», как замечательно формулирует великий инквизитор, укоряя в этой свободе Христа.

Поставим проблему *понимания* со всей возможной радикальностью. Традиция юродства в русской культуре в том и состоит, что юродивому

* Текст «Слова о полку Игореве» цитируется по изданию: Памятники литературы Древней Руси: XII в. М., 1980. С. 373–388.

** См. подробнее: *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Гл. 1. Православный контекст понимания («Слово о Законе и Благодати» и «Слово о полку Игореве»). Петрозаводск, 1995. С. 28–44.

и не должно быть никакого дела до того «спасения», которого жаждут не только героини Достоевского от князя Мышкина, но и даже и некоторые филологи, как бы лично обижающиеся на князя Мышкина, что он никак не может разделить их жажды.

Князь же Мышкин — определен как «юродивый», в силу своей невинности — Рогожиным (мы знаем, что слово *невинен* играет чрезвычайно важную роль и в подготовительных записях писателя), таким образом, целая рать литературоведов того и другого пола, предъявляя князю Мышкину несколько странные — для юродства — требования, — как бы желают на самом деле лишить его этой невинности. Хотя и не могут прямо в этом признаться.

Юродивый для того, собственно, живет «в аду» погрязшего во зле мира (а, например, не спасается в монастыре), что приносит себя в жертву («гибнет»), словно спускаясь во ад чужих пороков, чтобы другие спаслись, а не погибли (но не в том смысле, который профанирует православный смысл спасения, а в духовном смысле).

Следует помнить, что прославление юродивых Христа ради именно в православной традиции вытекает из пасхальной доминанты этой традиции. Юродивые нужны не для того, чтобы лучше «организовать» этот мир, и не для того, чтобы исправить его в лучшую сторону.

Юродивый не надеется «устроить» на разумных основаниях ни собственную жизнь, ни жизнь других, ни жизнь мира: все эти «организованные», признанные миром разумными формы являются для юродивого только лишь земной иллюзией.

Юродивый постоянно словно бы «мешает» другим людям, но «мешает» не только потому, что мир «во зле лежит», но «мир» еще — на самом деле — духовно мертв (с юродивой точки зрения), полагая, что он вполне жив. Православный смысл юродства в том и состоит, чтобы способствовать воскресению к будущей жизни этого погрязшего в грехах (т.е. умершего — в духовном смысле) мира.

Как это сформулировал в своем неопубликованном — вплоть до 2016 года — очерке С. Н. Дурылин, «юродивый разрушает свою эмпирическую личность, уже сияет “пакибытием” в Личности — от Лица Христова утверждённой. Как бы в шапке-невидимке проходит юродивый по земле — и торжествует одновременно своё подлинное и решительное бытие, которое укрыто от земли личиной греха и безумия»*.

Настасья Филипповна зарезана Рогожиным. Можно ли говорить на этом основании, что «не спас же» ее князь Мышкин? Нет, нельзя.

* Дурылин С. Н. Николай Семёнович Лесков. Опыт характеристики личности и религиозного творчества // Творческое наследие С. Н. Дурылина. Вып. 2. М., 2016. С. 220–221.

Потому что у Настасьи Филипповны на протяжении всего романа мы видим суицидальное желание разрушения — и себя, и других. Иными словами, тот Лик Божий, которой прозрел в ее портрете князь Мышкин, постоянно затемняется этой суицидальной жаждой. В конце же концов, не она кончает с собою, но становится жертвой; да, она физически гибнет, но не сама убивает себя, т.е. не губит себя безвозвратно духовно — для будущей жизни.

В финале Настасья Филипповна словно бы освобождается от своей телесной оболочки как от скорлупы*. Можно сказать, что она тем самым — впервые — становится вполне Анастасией**.

В большом времени русской культуры юродство является не эксцентрическим отклонением от «нормы», а ее восстановлением. Кого же «спасает» на самом-то деле — в конечном итоге — князь Мышкин ценой собственной телесной гибели? Он «спасает» читателя (разумеется, под «читателем» понимается отнюдь не социологическая совокупность биографических «читателей», но такая поэтическая реальность, которая является незаместимой личностной позицией в «спектре адекватных прочтений» произведения).

В мире же Достоевского мы, как читатели, через князя Мышкина опосредованно соприкасаемся с великой православной традицией юродства; мы, войдя в этот художественный мир, должны опознать самих себя как «ветхих» людей, стряхнуть с себя эту «ветхость» и «воскреснуть» в ином качестве.

Однако, как уже было подчеркнуто выше, насильно спасти никого нельзя. Читатель Достоевского, как мы уже старались показать при рассмотрении «Преступления и наказания», вполне свободен принять тот или иной вектор пути, согласно собственному личностному пониманию. Поэтому одним читателям и этот, и другие романы Достоевского представляются светлыми и жизнерадостными***, а другим — мрачными и беспросветными.

Вместе с тем слова «совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, Бог любит» — это слова *героя* Рогожина, не имеющие, таким образом, авторского статуса (точно так же, как и суждения другого

* Об этом «освобождении» на XVII Симпозиуме Международного общества Достоевского был специальный доклад Я. Войвович «“Лихорадка” князя Мышкина». См.: *Vojvodic J.* Лихорадочные герои романа «Идиот» Ф. М. Достоевского (Тело и выход из тела) // *Dostoevsky Studies*. 2020. Vol. 23. P. 57–77.

** В докладе С. Алое на этом же Симпозиуме «Ономастика романа “Идиот”» на лексическом уровне была показана, так сказать, земная «неполнота» в именовании Настасьи (а не Анастасии) Филипповны, которая, в отличие от трех сестер Епанчиных, словно бы лишена начального «А» в своем имени.

*** См.: *Шульц О.* Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999.

героя, князя Мышкина, о «Христе противоположном»). По какому праву мы, как исследователи, можем им доверяться? Здесь перед литературоведом вновь встает методологическая проблема понимания. Полагаем, решение этой проблемы непосредственно зависит от нашей собственной аксиологической позиции по отношению к той духовной традиции, которой наследует Достоевский.

Выделим две стороны этой проблемы. Во-первых, наше собственное отношение к самой традиции *юродства*, имманентной православному типу духовности. Если эта традиция и ее ценности представляются нам чем-то недолжным и тупиковым, тогда мы описываем мир Достоевского в одной системе координат, а если эта традиция сопрягается для нас в той или иной мере с высшей степенью духовности — со *святостью*, то и наше *научное* описание мира Достоевского будет совершенно другим; по-видимому, более созвучным авторской установке.

Во-вторых, статус «голосов» героев Достоевского. Можно ли считать героя и его «голос» выражением особой и незаместимой позиции в мире и, соответственно, в высшей степени самобытными, но *гранями* Божией правды о мире; той правды, которая возможна на земле только в своей *соборной* полноте? Либо же они, герои, в большей или меньшей степени именно *зablуждаются*, так как никто на земле не может вместить в себя во всей полноте правды Бога, как герой не может вместить правды автора целого произведения? Мы склоняемся к первому ответу. В таком случае знаменитая бахтинская «полифония» и может быть понята в качестве секулярного аналога понятия соборности. Знаменитое «равноправие» голосов героев и автора в романном мире Достоевского, на котором так настаивал Бахтин, можно истолковать *и в христианском контексте понимания*. Автор и герой в самом деле равноправны, но перед лицом той абсолютной Правды, которая во всей полноте доступна только Богу и *соборному*, а не единичному, человеческому сознанию.

С этой точки зрения, оппозиция «своего» (русского) и «чужого» (нерусского), несомненно, присутствующая в романе Достоевского, относительна, а не абсолютна. Это не системообразующая бинарная оппозиция, если в данном случае попытаться описать ее на научном языке московско-тартуской школы.

Попытаемся рассмотреть с этой позиции известный романский эпизод. Князь Мышкин рассказывает Лизавете Прокофьевне и ее дочерям о своем отъезде из России. «Когда меня везли из России... Больше двух или трех идей последовательно я не мог связать сряду <...>. Помню: грусть во сне была нестерпимая, мне даже хотелось плакать; я всё удивлялся и беспокоился: ужасно на меня подействовало, что всё это *чужое* (курсив Достоевского. — И. Е.), это я понял. Чужое меня убивало.

Совершенно пробудился я от этого мрака, помню я, вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. Осёл ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе вдруг в моей голове как бы всё прояснело». Исследователи уже обращали внимание на звенья *въезд в город / осёл*, отсылающие читателя к евангельскому эпизоду въезда Христа на осле в Иерусалим. Нам бы только хотелось добавить к этому тот чрезвычайно значимый для романного целого факт, что посредством неявной евангельской реминисценции происходит и *преодоление того «чужого»*, которое — до этого — «убивало» князя Мышкина.

«Чужое» перестает быть «чужим», так как в нем прозревается, или, лучше сказать, мерцает вселенский евангельский образ — в равной степени *родной* и для России, и для христианского мира в целом: «и чрез этого осла мне вдруг вся Швейцария стала нравиться, так что совершенно прошла прежняя грусть». Однако это преодоление не внутри единичного сознания героя, а как результирующее различных сознаний, в итоге чего в горизонт читательских ожиданий и входит евангельская ингредиента. По отдельности же «голоса» героев как бы не могут вместить это вселенское измерение. Хотя герои очень долго рассуждают и высказываются именно об этом осле. Так, для Лизаветы Прокофьевны осёл связывается с дохристианскими культурными пластами: «Это ещё в мифологии было», — говорит она; для князя Мышкина осел — это «преполезнейшее животное, рабочее, сильное, терпеливое, дешевое, переносливое»; хотя, вместе с тем, «осёл добрый и полезный человек». Не будем приводить всех романских контекстов со словом «осёл», поскольку уже очевидно главное: положительная евангельская коннотация, связанная с образом осла, рождается не как прямая экспликация, но погружена в христианский подтекст романа.

Князь Мышкин утверждает, что «ничего-то» в России «прежде не понимал»; но понимание России и приятие России всецело связано с христианской верой, с Христом, — точно так же, как изменение отношения к «чужому» связано с Христом имплицитно.

Четыре встречи, о которых князь Мышкин рассказывает Рогожину, подобны евангельским притчам, лишенным прямой назидательности; это не система догматического богословия, но те духовные столпы, без которых Россия перестает быть Россией, перестает быть христианской страной.

Князь Мышкин, как помнит каждый читатель романа, подобно другим любимым героям Достоевского, отказывается быть Судьей своего ближнего: «Вот иду я да и думаю: нет, этого хриstopродавца подожду еще осуждать. Бог ведь знает, что в этих пьяных и слабых сердцах заключается». Зададимся вопросом: когда молодая баба сравнивает

материнскую радость от улыбки младенца с радостью Бога от молитвы грешника, почему князь Мышкин называет это сравнение «тонкой и истинно религиозной мыслью», в которой «*сущность христианства разом выразилась*»; «главнейшей мыслью Христовой»? По-видимому, именно потому, что через *родное* (русская баба) для него открывается *вселенское* (сущность христианства), как ранее то же самое вселенское открылась для него через «чужое». Таким образом, действительная ценность «своего» не в том, что оно собственно «своё», национально «своё», а в том, что в нем мерцает эта возможность сопряжения родного и вселенского.

«Русский Бог и Христос» является, с точки зрения автора, не узко-национальным племенным божеством, ограниченным земными пределами собственно России, а идеальным ориентиром (т.е. подлинной «нормой»), который связывается с «будущим обновлением *всего человечества* и воскресением его» — в отличие от русского «меча», «насилия» и «варварства». Поскольку в рамках обыденного сознания (с присущей ему той обывательской «нормой», против которой всю жизнь сражался — хотя и с разных позиций — Достоевский) такого рода *обновление* безусловно является вызывающим радикализмом, а потому и вряд ли способно — без глумящегося смеха — быть воспринято в «малом времени» жизни писателя (как, впрочем, и в нынешнем «малом времени»), но для жертвенного утверждения иной, подлинной «нормы» (которая, как мы уже подчеркнули, является на самом деле святостью), сопряженной с *воскресением* — если не «всего человечества», то хотя бы читателя романа, — Достоевскому и потребовался особый жертвенный герой, для которого «своё» и «чужое» не являются членами бинарной оппозиции, который — в указанном нами контексте — словно бы намеренно демонстрирует условность границ между ними, который — как и «положено» в рамках юридической традиции — требует не только от других персонажей, но и от читателя особых усилий (формулируя на другом языке, осмысления событий жизни в другом контексте понимания), дабы в *родном* (для него) прозреть такое *вселенское*, которое способно резко расширить его собственный «горизонт ожидания» — и выйти в принципиально незавершимые вселенские просторы большого времени христианской традиции.

