

стовым Воскресением, потому что в сердце героя Достоевского жила не только вера в вечную жизнь, но и соприкосновение с нею уже здесь, на земле, где вечность начинается для каждого истинного христианина. Мышкин принес с собою «неземное озарение мира вышнего, которое все чувствуют и на которое все отзываются. И в этом отклике на свет, который „во тьме светит” (Ин. 1: 5) провидел Достоевский единственный луч надежды для будущего».<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Ibid. P. 341.

Н. А. АРСЕНТЬЕВА

**«КРИК ОСЛА» И «ЛОКУС ИДИОТА»: РАЗМЫШЛЕНИЯ  
НАД МЕЖВУЗОВСКИМ СБОРНИКОМ НАУЧНЫХ ТРУДОВ  
«РОМАН ДОСТОЕВСКОГО „ИДИОТ”:  
РАЗДУМЬЯ, ПРОБЛЕМЫ»**

В своей основе сборник представляет собой попытку интерпретации романа «Идиот» с позиций нетрадиционной постмодернистской методологии, точнее, ее ветви, получившей в современной критике название «дионисийства», которая характеризуется привлечением к филологическому анализу аргументов, в строгом смысле к научным критериям объективности отношения не имеющих, основанных на домыслах, догадках, даже мистических интуитивных прозрениях. При таком подходе новое знание о предмете исследования достигается не путем открытий, а путем «выстраивания» его наподобие пирамиды из самого разнообразного материала, произвольно и хаотически извлекаемого из «базы данных», которой критик располагает на основе своего личного опыта, или из того, что всплывает в его подсознании в связи с изучаемой темой. Подобный подход подрывает основы научного метода, ведет к его деконструкции и подмене точных данных лавиной субъективных представлений, отражающих самосознание критика в данный момент времени. Таким образом, само знание о романе становится относительным, недостоверным, зависящим от творческой индивидуальности филолога и множества разнообразных факторов, включающих степень его эрудированности, способности к творческой фантазии и, что особенно важно, той системы духовных ценностей, которая характеризует его отношение к миру. Филологический анализ подменяется интеллектуальной игрой, демонстрацией начитанности в области мировой культуры и литературы, а научная объективность и точность — эклектикой. Лич-

ность и мировоззрение автора, равно как и эстетика его творчества, утрачивают всякое самостоятельное значение, а произведение делается объектом множественных и часто противоречащих друг другу интерпретаций. Впрочем, создатели сборника не скрывают своего увлечения этим новым для отечественной филологии, но пришедшим уже в упадок на Западе методом.<sup>1</sup> В статье В. В. Борисовой «Из истории толкований романа „Идиот“ и образа князя Мышкина» (Уфа), которую можно считать методологической основой сборника, со всей очевидностью утверждается постмодернистская ориентация как принципиально новаторская и максимально продуктивная: «Раньше, в соответствии с позитивистским мышлением, достоевсковедение, в частности, ориентировалось на постижение сути романа „Идиот“, который воспринимался как предмет толкования... В современных же условиях акцент переносится на множественность толкований, вступающих друг с другом в диалогические отношения».<sup>2</sup> В статье дается подробный и очень нужный обзор точек зрения на роман «Идиот» за несколько десятилетий, однако отношение к ним автора весьма далеко от критического. Признание всех интерпретаций в равной степени правомерными и равнозначными делает их в результате неуязвимыми. Действительно, если каждый по-своему прав и все толкования «герменевтически связаны и призваны друг друга дополнять» (Сб. С. 174), то где же истина и о чем спорить? Но в том-то и дело, что в постмодернистской теории познания, основанной на философии релятивизма, истина (т. е. художественный смысл) перестает быть безусловной или же вообще ставится под сомнение.

Мы обнаруживаем использование постмодернистской методологии в большинстве составляющих сборник статей и ставим своей задачей показать, насколько предлагаемые их авторами интерпретации далеки от текста романа «Идиот» и художественной задачи писателя. (Сразу оговоримся, что в стороне от этой тенденции стоят опубликованные в сборнике работы В. Михнюковича, Э. Жиликовой, В. В. Тихомирова, Л. В. Топоровой, О. Н. Кузнецова, Н. Л. Михайлова и С. М. Усманова).

Роман Достоевского интерпретируется в рецензируемом сборнике в русле трех религиозно-философских течений — восточно-христианской аскетики, мистики и софиологии русских символистов и буддизма. При всем различии взглядов авторов статей на духовную природу образа главного героя романа князя Мышкина их объединя-

---

<sup>1</sup> См.: *Holton G. Dionisians, Apollonians and the scientific imaginations.* Cambridge Univ. Press, 1986.

<sup>2</sup> Роман Достоевского «Идиот»: Раздумья, проблемы: Межвузовский сборник научных трудов. Иваново, 1999. С. 169. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно: Сб. с указанием страниц.

ет общий постмодернистский подход к филологическому анализу. Рассмотрим его техническую сторону. В ее основе лежит особое отношение к тексту произведения, который перестает быть исходной первоматерией изучения замысла и творческого метода писателя и превращается всего лишь в «артефакт культуры», т. е. источник для всевозможных связанных с ним культурологических ассоциаций. На первой стадии «работы» с текстом используется «апофатический метод», предохраняющий «от догматизма и позитивизма» (Сб. С. 174), который провозглашается наиболее продуктивным по сравнению с предшествующими. Напомним в связи с этим, что термин «апофатический» происходит от греческого  $\alpha\lambda\omicron\phi\iota\varsigma$  «отрицать, говорить нет» — и в данном случае означает отрицание единства текста. Задача деконструктивиста — разъять его на отдельные эпизоды и фрагменты. Этот филологический нигилизм освобождает от необходимости считаться с эстетической реальностью текста и авторской позицией, т. е. всем тем, что составляет традиционный арсенал исследователя. На следующем этапе анализа отобранные фрагменты подвергаются перетолкованию вне связи с художественным целым на основе богословских, мистико-философских, эзотерических и других концепций, входящих в круг познаний филолога. Здесь-то и происходит мифологизация сюжетов, образов и мотивов произведения, т. е. их интерпретация, вытекающая не из логики художественного мышления автора, а из мира воображения исследователя.

Статья В. П. Океанского «Локус Идиота: введение в культурофонию равнины» (Иваново) поражает смелостью и размахом поставленной проблемы изучения культурологической поэтики романа «Идиот». Однако уже с первых страниц оказывается, что филологический анализ подменяется здесь эзотерическим теософским курсом на тему русской равнинности, к роману, собственно, отношения не имеющим. Почти сплошное цитирование философских, эзотерических, теософских и литературных источников разных эпох и национальных культур (Шпенглер, Бердяев, Лао-Цзы, Генон, Гройс) свидетельствует о начитанности автора в области культурологической мысли, однако ничего нового не добавляет к постижению проблем художественного пространства романа. Более того, тенденциозная интерпретация отдельных эпизодов в духе мистической экзегетики приводит к искажению авторского замысла.

По мысли исследователя, Мышкин проходит «инициастическое приобщение русскому долу через причастие символической чаши-равнины, бесповоротно приобщающей его к Бездне» (Сб. С. 183). Однако редкие развернутые пейзажные зарисовки в романе исключают возможность истолкования его художественного пространства в духе «теографии русского ландшафта», где «абсолютно трансцендентное и абсолютно имманентное» совпадают, указывая на присут-

ствии в «витально-эзотерическом плане» бездонной глубины: «Всё еще продолжалась оттепель; унылый, теплый гнилой ветер свистал по улицам, экипажи шлепали в грязи, рысаки и клячи звонко доставали мостовую подковами. Пешеходы унылою и мокрою толпой скитались по тротуарам. Попадались пьяные» (8, 108). Как можно убедиться, действие разворачивается в одной плоскости. Тем не менее В. П. Океанский не боится назвать петербургскую сырость и туман «индуистской пракрити»: «...перед нами космогонический расплавленный материал... — первоматерия всех вещей, муки их светового рождения из первобытного материала вод вечности» (Сб. С. 182). Именно в этой водной купели и происходит, по его мнению, таинство причащения Мышкина долу, а русская равнина, сформировавшая особый склад русской души на протяжении веков, оказывается духовной родиной и местопребыванием князя. Между тем в романе нет и намек на тему русской равнины. Понятие равнины предполагает открытость, распаханность просторам, обилие света и воздуха, тогда как в художественном пространстве «Идиота» доминируют совершенно противоположные мотивы закрытости, стесненности, духоты. Действие первых двух частей, начиная с душного вагона третьего класса, протекает в закрытых помещениях: дом Епанчиных, квартира Гани, в которой «все теснилось и жалось», дома Настасьи Филипповны и Лебедева, мрачный дом Рогожина. Петербург изображен писателем как беспросветный город, осенью тонуший в мутном бледно-желтом тумане, а летом в неверном свете белых ночей. Рядом пейзажных деталей Достоевский подчеркивает постепенное угасание света в романе: князь Мышкин бродит по душным улицам Петербурга перед надвигающейся грозой, когда «что-то мрачное заволокло на мгновение уходящее солнце». В третьей и четвертой частях романа мы застаем героя в тенистом павловском парке, на террасе своей дачи всегда в вечернее время («когда было уже довольно темно»), на даче Епанчиных и, наконец, снова в рогожинском доме в день убийства, где был совершенный мрак из-за закрытых входов и опущенных штор: «..., „летние белые“ петербургские ночи начинали темнеть, и если бы не полная луна, то в темных комнатах Рогожина (...) трудно было бы что-нибудь разглядеть» (8, 502).

Таким образом, в России князь оказывается в замкнутом, затемненном пространстве, противоположном равнинному, психологически угнетающему его. Вырвавшись из стиснутой горами швейцарской деревушки, он попадает в такой же по сути несвободный, закрытый мир. Одно из последних местопребываний его — дача Епанчиных, маленький, уютный уголок, была сделана «в швейцарском духе». Круг замыкается: герою не удастся попасть в Новый Град, залитый светом, он обречен стать пленником призрачного Петербурга и вернуться в исходное состояние идиотизма. «Русский свет» оборачивается для него тьмой и безумием — в этом трагическая символика

художественного пространства «Идиота». Поэтому говорить о присутствующей роману метафизике равнинности — значит полностью игнорировать реальность текста. Столь же неубедительно выглядит и голословный вывод В. П. Океанского о том, что «торжествующее безумие» Мышкина и помещение его в психиатрическую клинику «не более чем следы, символически указующие на погружение в бесконечную глубину России» (Сб. С. 183). Что же после этого, говоря словами Радомского, означает Россия? Оказывается, для того чтобы ее понять, недостаточно веры Тютчева — нужно безумие Мышкина?

Еще большее недоумение вызывает попытка автора статьи вырвать образ Мышкина из христианской традиции и связать его с буддийской и мусульманской мистикой. Можем ли мы представить себе тихого, кроткого, голубоглазого героя Достоевского, «со впалыми щеками и легонькою, востренькою бородкой», в роли «блаженного гуру»? Оказывается, да! «Перед нами, — пишет В. П. Океанский, — мистик-суфий, наделенный глубокой апофатической интуицией» (Сб. С. 184). К этому неожиданному выводу автор статьи приходит, основываясь на эпизоде рассказа Мышкина об эпилептическом припадке. Кроме того, упомянутое князя воспринимается им не как духовная гибель, а как духовное рождение, ибо согласно суфийской доктрине цель суфия — вернуться к своему истинному, божественному «я», отрешившись от всего мирского и достигнув гармонического равновесия: «герой причащается мировыми водами, претерпевая в них инициатическую смерть, подготавливающую ему метафизическую возможность стать Богом» (Сб. С. 185). Допуская возможность причастности Мышкина к мистике суфизма, В. П. Океанский забывает о том, что подобное превращение в божество на практике достигается не путем внезапного озарения, а в результате чтения мантр и мандалов, самоочищения и аскезы, а у некоторых мистических сект и путем употребления гашиша. От такого понимания вещей, к счастью, предостерегает сам Достоевский: «Ведь не видения же какие-нибудь снились ему в этот момент, как от хашиша, опиума или вина, унижающие рассудок и искажающие душу, ненормальные и несуществующие?» (8, 188). Вряд ли нуждается в особом комментарии и мысль автора статьи о связи Мышкина с мусульманской традицией по причине влюбленности его сразу в двух женщин: Достоевский ясно дает понять, что одну из них он не любил, а жалел чисто по-христиански.

К сказанному следует добавить с прискорбием лишь то, что в последнее время стало модным вводить в научный оборот псевдонаучную деконструктивистскую терминологию, заимствованную из старых и новых теософских трактатов. Ими изобилует и рецензируемая статья, в которой наличествуют и «апофатическая мистерия», и «метафизическая возможность», и «трансгрессирующая энергетика», и «софийный эйдос», и «холистический распад». Не проясняя сути

проблемы, эта терминология, напротив, затемняет ее, равно как и игры в мистическую этимологию путем расчленения слов на морфемы, типа: у-влекает, атмо-сфера, место-имение, а-морфность, со-отнесение. Попытка разъяснить «неискушенному читателю» исходные понятия работы с использованием этой сомнительной терминологии, конечно же, обречена на неудачу. Ограничимся лишь одной цитатой: «Локус — это место-имение тотальности». В этом определении сразу три неизвестных, поэтому автору приходится еще раз прибегать к необходимым пространственным разъяснениям. Возможно, последователю Деррида из Иваново удастся достичь цели углубления своего представления о русском метафизическом присутствии в Бытии через весьма своеобразное прочтение романа «Идиот», но в научном сборнике эта работа нам представляется чужеродным телом.

В статье «Крик осла» Т. А. Касаткина (Москва) вычленяет из всего текста романа эпизод приезда ребенка-Мышкина в Базель, где на городской площади он впервые в своей жизни увидел осла. Этому эпизоду придается особое символическое и даже мистическое значение: пронзительный крик осла при въезде героя в Швейцарию, с ее точки зрения, пробуждает самосознание, самость Мышкина. Этот крик «хорошо было бы услышать, — фантазирует Т. А. Касаткина, — чтобы ощутить всю страстность и надрывность (...) выговариваемого им слова : „Ия” — „Ия” — „Я” — и здесь-то и проясняется сознание героя» (Сб. С. 148). Вспоминая в связи с этим отрывком и «Золотого осла» Апулея, и евангельский эпизод въезда Господа в Иерусалим, Т. А. Касаткина утверждает, что в эпизоде ясно прочитывается сошествие ранее не знавшей себя души Мышкина в его тело: «...князь, вошедший в плоть „брата-осла”, попадает в мир плоти, плотских людей» (Сб. С. 151). Позволительно спросить, чем был наш герой до поездки в Швейцарию, когда рос в русской деревне, — бестелесным духом или обитал в «тонком теле»? Так или иначе, по убеждению автора статьи, именно данный эпизод является ключевым в романе. С приезда в Швейцарию начинается погружение князя в бездну греховного мира, и весь последующий его духовный путь, на котором он постепенно проникается обычными, свойственными людям эмоциями, рассматривается как нисхождение. К такому необычному пониманию героя Т. А. Касаткина приходит на основе своих познаний в области патристики, в частности сочинений основоположников аскетике (св. Августин) и русских старцев. Истоки этой духовной традиции лежат в спиритуализме, религиозно-философском течении, зародившемся в среде пифагорейцев, а затем через учение платоников распространившемся на Востоке и в христианской Европе. Согласно этому учению, предвечная душа человека изначально божественна, но, соединившись в момент рождения с плотью, утрачивает совершенство и становится греховной. По Пла-

тону, тело заключается в тюрьму плоти, и освободиться от ее рабства — конечная цель жизни человека на земле. В средневековом христианском спиритуализме земная миссия Христа сводится к освобождению от груза материи, к отказу от всех конкретно-чувственных проявлений. Стоит ли говорить, насколько чужда христианскому миропониманию Достоевского, всей тональности его романов эта мрачная духовная традиция, — достаточно вспомнить главу «Кана Галилейская» в «Братьях Карамазовых». Однако автора статьи мало интересуют знакомство писателя с христианской аскетикой и отношение к ней. В предложенной трактовке образа Мышкина осел выступает символом вочеловечения его бесплотного духа и грехопадения. В отрыве от всего контекста рассказа Мышкина о приезде в Швейцарию ничего не стоит и его самого вообразить ослом, т. е., по аскетической терминологии, «плотским человеком», жертвой своей «низшей природы». Но приведенный эпизод не дает повода для подобных толкований. Здесь рассказывается о больном ребенке, который, еще не придя в себя после многократных приступов, покидает родину и, проезжая по немецким городам, переживает состояние отчуждения, а потому тоскует и плачет. Из этого душевного мрака его и выводит крик осла на городской площади. В нем он слышит голос природы, что-то близкое посреди разношерстной толпы людей, говорящих на чужом языке. Через это симпатичное, дотоле незнакомое ему животное, по признанию князя, он полюбил Швейцарию, где, кстати, и начинает выздоравливать. Такое понимание рассказа содержится и в реплике Александры: «...князь рассказал очень интересно свой болезненный случай и как все ему понравилось чрез один внешний толчок» (8, 49). Таким образом, это был толчок к выходу из кризиса, вызванного болезнью и переменой мест. Ни единого указания на связь базельского осла с проблемой вхождения «Князя Христа» в человеческую плоть на страницах романа нет. Развивая эту исходную мифологему, исследователь опирается не на текст, т. е. логику сюжета, авторские комментарии, а на символику имен и образов, которую она толкует весьма произвольно. В результате художественный замысел Достоевского искажается до неузнаваемости, а присущий ему психологизм отступает на задний план, давая простор воображению «соавтора», увлеченного захватывающим поиском символических связей между отдельными художественными деталями и фрагментами романа.

Роковую роль в «нисхождении» князя играет, по мысли Т. А. Касаткиной, любовь Мышкина к Аглае. Изначально толкуя это первое и нежное чувство двух влюбленных как грехопадение, автор статьи считает его началом гибели героя, а Аглаю, поразившую стрелами любви «бесплотного», виновницей его падения. Герой с каждым разом все более проникается к Аглае любовными чувствами, однако это запоздалое, но в общем-то закономерное вхождение взрослого

ребенка в мир воспринимается как греховное. Позволив себе любить и быть любимым, Мышкин изменяет своему высокому предназначению (т. е. в идеале отречению от всего земного и восхождению к духовным высотам), за что и наказан сошествием во ад: «Кенозис князя, устремившегося к самому низу мира, в глубину плоти и греха, по сути в адскую бездну, неизбежно должен был закончиться нисхождением» (Сб. С. 151). По образному выражению Т. А. Касаткиной, Мышкин оказывается «сокамерником» всех грешников, томящихся в «плотской тюрьме» (Сб. С. 157), у врат ада. Как же быть в таком случае с замыслом Достоевского, по которому его герой должен был узнать жизнь, полюбить грешных людей, научиться по-христиански сострадать и прощать, ведь сам писатель предупреждал, что «остерегаться народа нашего — есть грех» (9, 221). Т. А. Касаткина отказывает Мышкину в праве называться «положительно прекрасным человеком», рассматривая его в духе собственной аскетической доктрины не более и не менее как павшего Христа.

Парадоксально снизив его образ, она возводит на пьедестал Настасью Филипповну: если Мышкин — это изначально дух, постепенно облекающийся в плоть и принимающий от нее гибель, то она, напротив, плотский человек, восходящий к духовности. Оказывается, Настасья Филипповна и «есть главная героиня, спешащая по пути возрождения». В отличие от князя она «развоплощается», т. е. отходит от плотских желаний. Этот вывод делается на основании анализа некоторых деталей портретной характеристики, а именно: подчеркивается бледность ее лица (хотя бледность не в меньшей степени свойственна и Мышкину: «Как вы побледнели, — испугалась вдруг Аглая» (8, 363). Реплика звучит в финале романа, когда князь, казалось бы, уже должен был совершенно вочеловечиться). Т. А. Касаткина видит в Настасье Филипповне не бесовски гордую женщину, разорвавшую судьбу князя, «как гнилую нитку», а как «мученицу и исповедницу идеи греха» в точном соответствии с аскетическим мироощущением. Смерть освобождает ее от роковой необходимости стать грешницей, «рогожинской», в чем и видится исследователю торжествующий пафос финала. Оказывается, это она, а не Христос побеждает смерть (удаляется на облаке Вознесения из сбитых в ногах кружев). Более того, с образом Настасьи Филипповны, по мысли Т. А. Касаткиной, связана художественная сотериология Достоевского — через эту женщину суждено совершиться не более и не менее как таинству преображения и спасения мира: «...в ней и через нее романский мир должен воссоединиться с Богом, для чего и приходил Христос на землю» (Сб. С. 145). Настасья Филипповна, чтобы воскреснуть в Боге, должно при жизни отказаться от своей плоти, так как она есть воплощенная Богородица. Отождествление Настасьи Филипповны с Богородицей происходит в статье через дешифровку смыслового кода ее имени — Н. Ф. Барашкова — «Воскресение воз-



любившего плоть агнца» (отчество Филипповна — «любящая ко-ней» — прочитывается здесь как «любящая плоть»). На самом деле в заключительных эпизодах романа этой «мистической» грани нет и в помине. Есть два потерянных, плачущих человека и дух от тела мертвой Настасьи Филипповны, от которого Рогожин пытается избавиться «стеклянками» ждановской жидкости и цветочными горшками.

Хотелось бы в связи с этим прояснить вопрос о задаче возрождения Настасьи Филипповны, возложенной на себя Мышкиным. Какое содержание вкладывает автор в слова «восстановить человека»? Мышкин не претендует на религиозно-нравственное возрождение человека, его миссия гораздо скромнее — вернуть Настасье Филипповне попорченное человеческое достоинство в тот момент, когда душевные силы ее уже на исходе, когда, казалось, она утрачивает веру в обновление жизни. Т. А. Касаткина заблуждается, считая, что, уходя от жизни, от любви, Настасья Филипповна спасается, — нет, она гибнет, погружаясь в мрак отчаяния от своего позора, от невозможности счастья. Такой «бесовски гордой» женщине претит сострадание, оно угнетает ее, унижает, поэтому у князя опускаются руки, он уже «не любит ее», а считает «больной, помешанной». Князь даже мысли не допускает, чтобы Настасья Филипповна стала образцом добродетели и уподобилась Мадонне, хотя, как и у Богоматери на полотне Рафаэля, в ее лице есть выражение детской чистоты, доверчивости и простодушия. Мышкин просто верит в то, что так много страдавшая женщина может полюбить и вернуться к нормальной человеческой жизни. Произошло, однако, нечто неожиданное: душа Настасьи Филипповны действительно воскресла, но — для любви к нему. Согласно сюжету именно в тот момент, когда в Настасье Филипповне совершается этот перелом, Мышкин, находясь на пределе своих возможностей, ищет опору в Аглае, полюбившей князя за его прекрасную душу. Мечтающая вместе с ним служить добру, Аглая вынуждена сама бороться за свою любовь. Настасья Филипповна, узнав об их любви, стремится спасти Мышкина от самой себя и наивно содействует их сближению, устраняя помеху в лице Радомского. Мышкин, по замыслу писателя, переживает все стадии развития любовного чувства, не сознавая даже самому себе в возможности быть объектом чьей-то любви. Каждый по-своему глубоко страдает. Кульминационная сцена в доме Настасьи Филипповны раскрывает истинную природу их чувств — ничем уже не прикрытую ревность двух соперниц и смятение князя, оказавшегося на перепутье: соприродная его душе евангельская идея спасения страдальцы не менее сильна, чем любовь и личное счастье.

Прочтение образа Мышкина с точки зрения ценностных категорий доктрины жесткого одностороннего аскетизма, отличной от подлинно христианской аксиологии Достоевского, приводит Т. А. Касаткину к превратному пониманию образов главных героев: сострадательный, несчастный и невинный князь (в подготовительных

материалах автор особо подчеркивает, что его герой «невинен!») становится рабом греха плоти, эксцентричная Настасья Филипповна — образцом невинности, а сюжетная линия романа в целом трактуется как отражение проблемы «страстного сознания».

В целом ряде статей сборника (в частности, в работах Е. Г. Новиковой, Г. Г. Ермиловой, А. В. Тоичкиной, Ж. Л. Сурковой, Т. А. Елшиной, Н. П. Крохиной, Э. М. Жилияковой) прослеживается интерпретация образов и сюжетных ситуаций романа «Идиот» в свете мистических откровений русских символистов.

В статье Г. Г. Ермиловой «Пушкинская цитата в романе „Идиот“» (Иваново) через смысловые коды религиозно-философских представлений русского символизма (хронологически более поздние по отношению к художественному миру Достоевского, а значит, ему еще не известные и не включенные в образную систему его романов) делается попытка доказать, что роман «Идиот» по жанру является мистико-символическим. Статья, как это уже видно из ее заглавия, в соответствии с новой деконструктивистской методологией ключевым моментом романа полагает эпизод чтения Аглаей баллады Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный»: «...пушкинская цитата о „рыцаре бедном“ — кульминационная часть динамического сюжета, героями которого, кроме Мышкина, являются Настасья Филипповна, Аглая... В сущности, этим „узлом“ завязаны все частные судьбы героев» (Сб. С. 66). По мнению автора, в тексте этой баллады (точнее, в двух ее редакциях — ранней и окончательной — той, которую читает Аглая) в свернутом виде символически зашифрованы сюжетные линии романа, связанные со взаимоотношениями главных героев. Для удобства анализа обозначим эти три сюжетные линии как «мистическую» (Мышкин—Настасья Филипповна), «мистико-эротическую» (Рогожин—Настасья Филипповна) и «рыцарскую» (Аглая—Мышкин—Настасья Филипповна).

Попробуем воспроизвести здесь первый, мистический, сюжет, как он представляется Г. Г. Ермиловой. Этот сюжет «ведет» сам князь Мышкин и автор, которому, как она полагает, известен ранний вариант пушкинской баллады, послуживший сюжетной основой истории князя и Настасьи Филипповны. Речь в нем идет о рыцарском служении паладина-визионера «даме сердца» в лице Матери Божией, к которой он испытывает страстное чувство. С ее именем на устах и на щите рыцарь разит мечом мусульман и остаток своей жизни проводит в сладострастных мечтах о Деве, умирая как безумец. После смерти рыцаря Богородица прощает его чувственный порыв и удостоивает Царствия Небесного. По аналогии с балладой автор статьи отождествляет Настасью Филипповну с Богородицей, а благоговейное отношение к ней Мышкина — с мистическим служением ей. Это становится источником развития «потайного» сюжета, имплицитно присутствующего в романе.

Художественная задача Достоевского трактуется как изображение сакрального предназначения пары героев, посланцев небес, наделенных сверхинтуицией и особыми духовными качествами. Никто из героев романа не в состоянии разгадать смысл их «явления» людям. Настасья Филипповна послана спасти этот мир силой красоты, но ее миссия оказывается несостоятельной, так как она находится во власти роковых сил. Мышкин интуитивно прозревает ее «богородичную» сущность, угадывая в этой земной женщине сиянье божества. Первая встреча героев таинственна: Мышкин признается, что где-то уже видел Настасью Филипповну, и это мистическое узнавание связано, как полагает Г. Г. Ермилова, с теми моментами в его жизни, когда он, будучи еще в Швейцарии, имел некие видения. В отличие от героя баллады Пушкина Мышкин не просто рыцарь, а таинственный посланец небес, «существо высшее», сошедшее в земные пределы, чтобы воскресить душу Настасьи Филипповны, томящуюся в мире зла и насилия. Его предназначение состоит в том, чтобы вернуть ее изначальную богородичную чистоту, т.е. «понять, простить и воскресить ее». Настасья Филипповна интуитивно угадывает в Мышкине (очевидно, в силу своей «богородичной» природы) небесного избранника: она, «несомненно, ощущает в „рыцарстве” Мышкина некий потаенный смысл» (Сб. С. 77), но отклоняет его помощь, изменяет ему: «...она убила в себе надежду на Воскресение, изменила своему имени, а значит до физической гибели умертвила свою душу» (Сб. С. 75). Миссия Мышкина, следовательно, обречена, ибо никто не может подняться на его духовную высоту: Настасья Филипповна «не может (или не хочет) удержаться на уровне потаенного плана романа, главным героем которого стал „Князь Христос”» (Сб. С. 77). Более того, по ходу сюжетного действия с Настасьей Филипповной происходит чудовищная перемена: встречающиеся в разных местах романа определения Настасьи Филипповны как «королевы», «царицы», «матушки», «милостивой» в поэтике «Идиота» «значат только одно: они создают земной, и, конечно, кощунственный, образ Богородицы. „Целомудрие” героини в сочетании с ее сомнительным прошлым и вакхическими порывами в настоящем — в своей совокупности тоже дают соблазнительный образ хлыстовской „матушки”» (Сб. С. 84). Весьма оригинальна и концепция безумия героини — это не душевная, а «духовная болезнь», болезнь демонического обольщения, которую распознает только Мышкин: «Катастрофическое удаление от Бога, растрепанность души в бесовской гордыне... мазохистское лелеяние своей боли и почувствовал Мышкин в Настасье Филипповне» (Сб. С. 76). Как «Князь Христос», сошедший на землю, он ужасается падению уровня нравственного сознания, степени греховности человеческой жизни, «бездонная глубина которой начинает открываться ему тогда, когда он заподозрил „брата” Рогожина в каинском намерении убить его, когда сестра Анастасия в

„раю” Павловского парка убила надежду на Воскресение» (Сб. С. 86). Итак, Мышкин Г. Г. Ермиловой в корне отличается от Мышкина Т. А. Касаткиной. Если у последней он падший Христос, то у первой — идеальный небесный рыцарь, спаситель.

Такова в общих чертах схема «потайного» сюжета, который реконструируется не на основании анализа текста романа, а на основании догадок, «прозрений» и весьма произвольных критериев, так что понимание его оказывается доступно только избранному читателю, обладающему «мистической» интуицией и глубоким знанием пушкинского наследия. Выстраивание концепции сюжета происходит по принципу «пирамиды», в точном соответствии с эстетикой постмодернистского филологического дискурса. Первичная аналогия сюжетной линии «Идиота» с сюжетом ранней редакции баллады о «рыцаре бедном» осложняется ссылкой на ее связь с так называемыми швейцарскими видениями Мышкина, циклом кавказских стихотворений Пушкина, главным образом с «триптихом» «Обвал», «Монастырь на Казбеке», «Кавказ», его «демоническими» стихами «Демон», «Ангел», «В начале жизни школу помню я...» и др., стихотворениями «Мадонна», «К \*\*\*», а также с сюжетом баллады В. А. Жуковского «Двенадцать спящих дев», стихотворением «Монах». На всю эту конструкцию причудливо нанизываются некоторые мотивы античной мифологии, равно как и мистическая софиология Владимира Соловьева. В результате мы имеем дело не со строго научным, а с мифологизирующим подходом к роману, который ведет к искажению его смысла.

Мистическая миссия Мышкина, помимо аналогии с «рыцарем бедным» из первой редакции пушкинской баллады, соотносится с призванием героя другого стихотворения — сказочной романтической баллады Жуковского «Двенадцать спящих дев», освободившего заколдованных киевских княжон: «В герое Достоевского произошло известное синтезирование пушкинского „рыцаря бедного”, путешествующего в Женеву и по дороге к ней удостоившегося видения матери Божией, перевернувшего всю его жизнь, и русского „визязя” Жуковского» (Сб. С. 70). В качестве подтверждения гипотезы о высшем призвании князя автор статьи пытается прочесть в мистико-символическом ключе и так называемые швейцарские видения героя. Швейцарские горы в ее представлении — небесная родина князя, солнечный свет — фаворский свет, открывший ему какую-то истину, прорыв к мирам иным: «...когда он был „один посредине горы”, он осознал свое мессианское предназначение. Сход с горы вниз, к людям, в дольний мир положил начало исполнению этого предназначения. Видимо, там, посредине горы, с ним случилось что-то чрезвычайно важное, может быть, главное» (Сб. С. 81). Дав простор фантазии, укрепившейся на ничем не обоснованной догадке о «богообщении» Мышкина в горах Швейцарии, исследовательница

приходит к мысли о том, что именно в этот момент ему было откровение о его миссии, так что она, несомненно, неотмирна, внушена свыше. Между тем ничего сверхъестественного, говорящего о контактах Мышкина с высшими силами, в тексте романа Достоевского нет. Ни одно из его воспоминаний о Швейцарии не может быть воспринято как видение, подобное видениям в блоковской «Незнакомке», или откровение о мирах иных, явленное ему в припадке эпилепсии, единственно действительно мистическом эпизоде романа. Это вполне конкретные картины швейцарской природы: горы, залитые солнцем, сосновые рощи на склонах, водопад, деревенька. Исследовательница, на наш взгляд, здесь явно подменяет горный пейзаж «горными» мирами (Сб. С. 81). Появление швейцарских пейзажей мотивировано психологией героя, переживающего временами чувство отчуждения. Впервые у Мышкина проявляется это состояние в самом начале лечения, когда он «был совсем еще идиот, даже говорить еще не умел хорошо». Великолепие природы, в которой все гармонично и целесообразно, контрастно оттенкам смятения и душевного неустройства взрослеющего ребенка, вырванного из нормальной среды. Об этом состоянии он сам рассказывает Епанчиным как об одном из тяжелых моментов своей душевной жизни. В другой раз авторский комментарий напоминает о том же швейцарском эпизоде в тот момент, когда, уже будучи в России, князь снова переживает состояние отчуждения, на этот раз по причине его отторжения обществом, и соотносит его с тем болезненным состоянием, которое переживает умирающий Ипполит: «Ему вспомнилось теперь, как простирал он свои руки в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его, что всему этому он совсем чужой» (8, 351). В третий раз образ залитых солнцем швейцарских гор возникает в сознании Мышкина в момент переживания счастья любви и оправдывается его стремлением вернуться в этот райский уголок, где никто не мог бы нарушить блаженства. На этот раз душа Мышкина находится в гармонии с миром природы, ибо закон жизни — любовь — коснулся и его. Последующие драматические события служат контрастом с этим светлым образом ничем не нарушенного счастья. Следовательно, нет никаких оснований толковать швейцарские пейзажи как мистические видения.

Образ Настасьи Филипповны в статье Г. Г. Ермиловой совершенно расходится с оригиналом. Если для нее эта героиня, соответственно символическому представлению, сосуд, в который вливается инобытийное содержание, точка приложения вземных сил, то у Достоевского Настасья Филипповна — вполне земная женщина, испытывающая нравственное потрясение и болезненно острую тоску по утраченной ею невинности.

Мистическая измена Настасьи Филипповны своему искупителю символически представлена Г. Г. Ермиловой как падение с «христианской высоты в античность», т. е. как нисхождение от Богородицы к

Венере. В ее статье, как и в статье Н. П. Крохиной «Онтопозитика романа „Идиот“: Тема Вечной Женственности» (Шуя), образ Настасьи Филипповны рассматривается как двоящийся: «Образ Богородицы восходит в равной мере как к богородичному прообразу, так и к венерианскому» (Сб. С. 71); «ее божественная красота восходит и к архетипу Мадонны и к архетипу Венеры» (Сб. С. 204). Этот вывод делается на основании отождествления мертвого тела героини со статуей Венеры. В интерпретации финала концепция Г. Г. Ермиловой расходится как с концепцией Т. А. Касаткиной, так и с концепцией Е. Г. Новиковой, которая полагает, что завершающий роман эпизод указывает на светлое Воскресение Настасьи Филипповны: «В финале романа мощный софийный потенциал красоты Настасьи Филипповны реализуется как эсхатология „агнца Воскресения“, акт ее смерти фиксирует мучительный момент перехода, „точку“—„грань“ между Богом и человеком... но эта „грань“ истинно софийна, поскольку в ней уже содержится обещание будущей связи „высшего бытия“» (Сб. С. 27).

Трактовку Г. Г. Ермиловой образа князя как посланца мировых разделов разделяет И. А. Едошина в статье «Культурный архетип „идиота“ и проблема „лабиринтного человека“» (Кострома). В самом факте болезни, идиотизма (т. е. ненормальности) Мышкина она видит «присутствие небес»: «Князь — идиот, эйдетическая сущность которого отложилась от Бога, получив „странный“ облик через сердце человеческое. Он спустился... в мир людей, с одной стороны, как наследник юродивой Марии, а с другой — как автор удачного эксперимента по нравственному преображению детей» (Сб. С. 219). В этом утверждении все вызывает возражение: и мысль о божественном происхождении князя, и то, что Мари — не оступившаяся, несчастная и затравленная девушка, а юродивая, т. е. блаженная, и то, что поведение Мышкина — не естественная реакция нравственно здорового человека на зло и несправедливость, а запланированный, видимо не без участия высших сил, эксперимент. В подтверждение своего предположения И. А. Едошина находит в мировой литературе культурный архетип идиота — странную, почти юродивую героиню романа Гете «Избирательное сродство» Оттилию. Единственным критерием ее близости с Мышкиным, похоже, является отмеченная исследовательницей идиотическая «застылость» взгляда и отстраненность, указывающая на инаковость героини по отношению к остальному миру, идеальность и чистоту ее души. К тому же разряду принадлежит, по ее мнению, и целый ряд героев русской и зарубежной литературы XX в., в том числе и булгаковский Мастер. К сожалению, это предположение не завершается уместным в данном случае сравнительным анализом — автор статьи предпочитает поскорее определить душевную сущность Мышкина в духе тех же умозрительных мистико-символистских представлений.

В отличие от Г. Г. Ермиловой И. А. Едошина, однако, не собирается идеализировать героя — в ее концепции образ Мышкина колеблется между миром божественного и демонического (опять-таки по традиции символистской доктрины «Христос—Антихрист») — он «великий экспериментатор и искуситель одновременно» (Сб. С. 222). К этому выводу исследовательница приходит путем своеобразной интерпретации имени князя — Лев: с одной стороны, это библейский лев, символизирующий пророка Даниила, с другой — дьявол в образе рыкающего льва. Трудно сказать, имел ли в виду Достоевский эту антитезу. Впрочем, автор статьи не утруждает себя доказательствами.

Сходные с Г. Г. Ермиловой взгляды на природу образа Настасьи Филипповны обнаруживаются в статье Т. А. Елшиной «Незнакомая Настасья Филипповна» (Кострома), где героиня определяется как «образ чистой красоты, плененной князем мира сего», а также в работе Е. Г. Новиковой «Христианские тексты и проблема софийности романа „Идиот“» (Томск), в которой Настасья Филипповна — не более и не менее как воплощенная София, образ красоты, «отражающей исходное, не поврежденное грехом состояние души мира». Столь же некорректно выглядит и в статье Ж. Л. Сурковой (Иваново) «„Идиот“ и „Анна Каренина“» сравнение Настасьи Филипповны с Анной Карениной на том основании, что обе женщины — «потенциальные спасительницы мира, противостоящие его хаосу и разъединению» (Сб. С. 99), однако не выполнившие своей миссии. Все это не более чем красивый вымысел, не имеющий отношения к событиям, действительно происходящим в романах Толстого и Достоевского. Гораздо целесообразнее было бы сравнить образы Настасьи Филипповны и Катюши Масловой, равно как и миссии Мышкина и Нехлюдова, нацеленные на «возрождение» души к новой жизни отчаявшихся, погибающих героинь.

Так или иначе перед нами еще один миф, уже коллективный, реконструированный на основе культурных и литературных ассоциаций, истоки которого тем не менее обнаруживаются в работе К. А. Мочульского «Достоевский. Жизнь и творчество», синтезирующей символистское восприятие романного творчества писателя. Вслед за В. Ивановым и Д. Мережковским К. А. Мочульский упрощает и мифологизирует сюжетные коллизии романа, предполагая наличие в нем «подводного» мистического течения, т. е. скрытой за поверхностью внешнего драматического действия и психологического сюжета эстетической реальности, сообщающей всему повествованию, и в первую очередь главным действующим лицам, глубокий провиденциальный смысл. В общих чертах он сводится к признанию веземной, идеальной и неотмирной сущности Мышкина и Настасьи Филипповны и особого выпавшего им в земной жизни предназначения. Воссозданный К. А. Мочульским по некоторым ху-

дожественным деталям «мистический» сюжет сводится к двум сюжетным линиям — линии «падения» идеальной Настасьи Филипповны и линии князя, пришедшего восстановить, воскресить ее душу. Таинственный эпизод взаимного узнавания Мышкина и Настасьи Филипповны в момент их первой встречи К. А. Мочульский трактует как мистическую встречу двух небожителей, волей судьбы оказавшихся на Земле: «И вот приходит к ней человек с вестью о небесной ее родине. Он тоже был под „кущами райских садов“, он видел ее там в „образе чистой красоты“ и, несмотря на ее земное унижение, узнает свою нездешнюю подругу».<sup>3</sup> В ряде случаев критик соотносит образы женских героинь с мифологическими персонажами. Созданная К. А. Мочульским «по мотивам романа» мифологема — плод его воображения, не имеющий достаточного подтверждения в тексте и отражающий характерную для русского символического миропонимания веру в таинство вечной женственности и возможность духовного преображения мира. В статье Г. Г. Ермиловой сходным образом (т. е. мистически) интерпретируется содержание образов Мышкина и Настасьи Филипповны, в духе той же символической риторики, однако почему-то без единой ссылки на исходный филологический дискурс К. А. Мочульского. Взять хотя бы следующую цитату об узнавании героев: «Одна встреча — Мышкина с Настасьей Филипповной — вынесена в „затекстовое“ пространство. До знакомства в гостиной Иволгиных они уже знали друг друга» (Сб. С. 60).

Таинственное, несомненно, присутствует в художественной структуре романа «Идиот», однако нет достаточных оснований, как это делает Г. Г. Ермилова, подменять символические намеки на существование скрытых, рационально необъяснимых движений и состояний человеческой души мистическим сюжетом, противоречащим сюжетной логике повествования, художественному психологизму Достоевского. Писатель в равной мере далек как от социального, так и от фаталистического и мистического детерминизма, полагая критерием художественности правду душевной жизни своих героев.

Одновременно с мистическим сюжетом в романе, по мысли Г. Г. Ермиловой, параллельно развиваются еще два сюжета, связанные с пушкинской цитатой. Мотив греховной страстной любви рыцаря-крестоносца к Матери Божией задействован во взаимоотношениях Рогожина и Настасьи Филипповны: в роли страстного рыцаря здесь выступает Рогожин, а в роли Божией Матери — Настасья Филипповна. Поскольку имя Парфен означает «девственник», а семья Рогожиных как-то связана со скопцами, Г. Г. Ермилова полагает, что роман Рогожина и Настасьи Филипповны развивается в «скопческом, сектантском варианте». По мнению исследовательницы, этот

---

<sup>3</sup> Мочульский К. Гоголь, Соловьев, Достоевский. М., 1995. С. 407.



скрыто воспроизведенный в «Идиоте» сюжет первой редакции пушкинской баллады имеет функциональное назначение изобличить «изуверский мрак католической мистики в русском исполнении» (Сб. С. 84).

Изложим концепцию третьей сюжетной линии, связанной с Аглаей Еланчиной, как она представляется автору статьи «Пушкинская цитата в романе „Идиот“». В отличие от Достоевского Аглая не знает первой редакции «Рыцаря бедного» (Сб. С. 79), поэтому мистическая сторона «рыцарского» сюжета для нее «закрытая книга». Со свойственной ей близорукостью и «мистической глухотой» она не способна понять смысл «пришествия» «Князя Христа» на землю и принимает его за обычного человека, т. е. идентифицирует его с рыцарем. «Богородичная сущность» Настасьи Филипповны для нее также закрыта: она всего лишь «дама сердца» Мышкина. Ироническим чтением баллады Пушкина и подменой инициалов Аглая будто бы стремится злобно уязвить князя, высмеяв его рыцарство. Не понимая, по мнению исследовательницы, истины, она выпадает из потайного, мистического сюжета, составляющего подлинное содержание взаимоотношений «сакральной пары» — Настасьи Филипповны и Мышкина. Разыгрывая в жизни примитивно понятый ею рыцарский сюжет, Аглая стремится вытеснить Настасью Филипповну из сердца князя и занять ее место. Мотив вытеснения соперницы связывается автором статьи с античной легендой об обрученной Венере. Такова же, по мнению Г. Г. Ермиловой, и роль Аглаи в романе — злой разлучницы двух таинственно связанных и предназначенных друг другу небесным происхождением душ.

Не находя в романе, однако, иных подтверждений своего понимания роли Аглаи в этом вымышленном рыцарском сюжете, автор статьи в очередной раз выходит за пределы текста и обращается к истории создания образа «прекрасной дамы» в средневековой рыцарской поэзии, ссылаясь на работу Д. П. Якубовича,<sup>4</sup> в которой исследуются истоки образа Богоматери как женского идеала. Вслед за исследователем Г. Г. Ермилова утверждает, что жанр средневековой легенды о рыцаре и Деве Марии вырос из трансформации образа Венеры (в греческой мифологии Афродиты) в Мадонну. По аналогии с этим поклонением божественной избраннице, по ее мнению, и возникает жанр поклонения Богоматери в средневековой рыцарской литературе. В этих рассуждениях прежде всего вызывает сомнение сама гипотеза о Венере как прототипе образа Мадонны. Трансформация образа Венеры в образ Девы Марии, тем более в эпоху Средневековья, маловероятна. Римская богиня красоты Венера в европейском секуляризованном сознании — символ плотской, сексуальной люб-

---

<sup>4</sup> См.: Якубович Д. П. Пушкинская «Легенда о Рыцаре Бедном» // Западный сборник. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 227—256.

ви и стихийной страсти, а в христианском — символ зла, олицетворение греховного сладострастия.

Предложенная Г. Г. Ермиловой трактовка эпизода чтения пушкинской баллады неоправданна, поскольку возникает вне соотнесенности с содержанием романа. В частности, игнорируются аллюзии к «Дон Кихоту», много проясняющие в авторской позиции отношения к героям. Читением далеко не всем, как оказывается, известной пушкинской баллады Аглая, уже успевшая полюбить Мышкина, всего лишь стремится смягчить аналогию: для нее «рыцарь бедный» — тот же Дон Кихот, но только серьезный, а не «комический». Задолго до этого эпизода в кругу близких ей людей эпитет «рыцарь бедный» по отношению к князю в ироническом смысле уже был в ходу: «Значит, „бедный рыцарь” опять на сцене», — говорит Радомский, увидев Мышкина в Павловске (8, 211). Таким образом, уже подготовленные слушатели поняли пародийный подтекст декламации. Выходка Аглаи, однако, не получила одобрения, а последующие события — визит компании Бурдовского, воистину благородное, рыцарское отношение князя к мошенникам и клеветникам, а также его нервный срыв — резко изменяют внешне иронический характер отношения к нему Аглаи. Доверяя Мышкину свою заветную мечту служить людям, она всерьез начинает думать о том, чтобы связать с ним свою судьбу, и так же ищет в нем духовной опоры, как когда-то, в тяжелую для него минуту, он искал ее участия: «Я хочу хоть с одним человеком обо всем говорить, как с собой» (8, 356). Для нее князь — человек высокой и благородной души, почти идеал, и она сама по-рыцарски открыто выступает в его защиту перед общественным мнением: «Здесь все, все не стоят вашего мизинца, ни ума, ни сердца вашего! Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех» (8, 283). В связи с этим вызывает недоумение вывод Г. Г. Ермиловой: «Если Мышкин для Настасьи Филипповны рыцарь и Человек, то для Аглаи — только рыцарь» (Сб. С. 77). Для Аглаи нет необходимости в защите и покровительстве Мышкина при условии адекватного понимания слова «рыцарь» как защитника идеалов справедливости и чести: ее жизнь складывается вполне благополучно, так что мысль о том, что она видит себя героиней рыцарского романа, самозванно подставляя себя вместо Настасьи Филипповны, не имеет никаких оснований. Быть объектом чьей-то жалости и заступничества не в ее характере. Мышкин дорог ей не своим рыцарским отношением к женщине с сомнительной репутацией, которое и становится в ее речи предметом насмешки, а как человек, который единственный мог бы понять возвышенные порывы ее души и откликнуться на них. Поэтому она идет наперекор всем, в том числе и себе: побеждая свою прирожденную стыдливость, отстаивает свое право на любовь к князю, в глазах окружающих — идиоту. Вся вторая часть романа — история взаимной любви князя и Аглаи, эволюция

их любовных чувств и переживаний. Со временем для всех становится ясна природа этих чувств. Окончательно убедившись в любви Аглаи, в которую он не смел и верить, Мышкин переживает самые счастливые минуты. Вопреки пафосу романа, и Т. А. Касаткина, и Г. Г. Ермилова почему-то усматривают в любви Аглаи к Мышкину роковое и гибельное чувство. Заметим, однако, что если Т. А. Касаткина видит торжество плотского начала в Мышкине, то Г. Г. Ермилова, напротив, полагает, что на всем протяжении романа герой не изменяет своей ипостаси бесплотного духа и остается невинным в своих помыслах и чувствах: «Князь Мышкин вне страстной сферы, его любовь к трем женщинам — Марии, НФ, Аглае — не имеет никакого отношения к обычному чувству мужчины к женщине» (Сб. С. 84). В этом исследовательница ошибается, так как по всем признакам то, что Мышкин начинает испытывать к Аглае, соответствует «страстному» состоянию эйфории, обычно присущей влюбленности. Не вызывает сомнения, что Мышкин влюблен, и страстно влюблен в Аглаю, и это состояние описано автором с сочувствием и симпатией. Любовь Мышкина к Аглае показана как иррациональное чувство, таинственно завладевающее его существом. Напротив, в представлении Г. Г. Ермиловой эта «высокая и чистая девушка» оказывается роковой силой, губящей все светлое и святое. В связи с этим автору статьи вспоминается случай из детства Аглаи, когда она ранила голубя. Голубь символически соотносится со Святым Духом, на основании чего делается вывод о духовном убийстве Аглаей Мышкина, одухотворенного идеей спасения Настасьи Филипповны: «...ранение или убийство голубя амуром-Аглаей символично, провиденциально» (Сб. С. 74).

Рассмотрев соотношение всех трех сюжетных линий, порожденных пушкинской цитатой, Г. Г. Ермилова делает вывод, что Мышкин ведет свой «потайной» сюжет, в котором Настасья Филипповна должна быть главной героиней, а Аглая ему мешает и строит свой «рыцарский сюжет», в результате чего возникает несовпадение сюжетов — явного «рыцарского» и «потайного», которое и определяет драматизм «Идиота». Таким образом, реальный психологический сюжет, в который включены все герои романа, упрощается до символической схемы, а герои Достоевского лишаются присущей им сложной динамики душевной жизни.

В трагическом финале романа, по нашему мнению, роковую роль играет не любовь Аглаи, как полагает автор статьи, а стремление Мышкина во что бы то ни стало исцелить душу Настасьи Филипповны, даже пожертвовав во имя нее любовью и личным счастьем. Все сюжетные положения, авторский комментарий указывают на то, как в его подсознании совершается перелом в отношении к «исповеднице идеи греха»: в Павловске им движет уже не любовь и не жалость к Настасье Филипповне, а необъяснимый страх перед ней. Мышкин

видит в ней больную, помешанную женщину. Он утрачивает веру в ее возрождение, в чем и признается Аглае, но, оказавшись в ситуации выбора, исполняет свой долг в соответствии с «христианским законом сострадания» — «главным законом бытия всего человечества». Зерно истинного, а не вымышленного конфликта обозначается в комментарии Радомского, упрекающего князя в бездушии по отношению к Аглае: «...до чего же после того будет доходить сострадание? Ведь это невероятное преувеличение. {...} И где у вас сердце было тогда, ваше „христианское“-то сердце! Ведь вы видели же ее лицо в ту минуту: что она, меньше ли страдала, чем *та*, чем *ваша* другая, разлучница» (8, 482—483). Нет сомнения в разумности доводов Евгения Павловича, но это лишь одна сторона правды. Для Мышкина имеет значение степень страдания, и только он знает, кто и почему из двух женщин страдал больше и почему одну из них в данный момент нельзя (по-христиански) «оставлять на свою волю». Этот религиозно-нравственной природы разрыв между подлинно христианским сознанием Мышкина и его вторым «я», т. е. реальным внутренним миром, со всеми его «двойными» мыслями, радостями, сомнениями и надеждами, постоянно, в том числе и в финале, создает драматическую напряженность повествования, однако герой до конца остается верен избранному им изначально пути служения добру. Такая внутренняя напряженность дважды на протяжении романного действия приводит Мышкина к болезненным состояниям — его слабая физическая природа не выдерживает испытаний духа.

Истоки и особенности религиозного отношения Мышкина к миру требуют особого изучения, и в этом плане на многое проливает свет опубликованная в сборнике статья В. А. Михнюковича «Князь Мышкин и Христос религиозного фольклора» (Челябинск). Автор анализирует связь образа Мышкина с апокрифическими образами Христа, национальной агиографической традицией и художественным изображением юродства в русском фольклоре. Статья, безусловно, есть шаг вперед в прояснении генезиса образа, созданного писателем. Присутствие в структуре образа Мышкина духовно-религиозной народной культуры проясняет такие до сих пор не изученные явления, как косноязычие персонажа в момент проповеди своей идеи, его блаженная, всепрощающая улыбка, доходящее до абсурда смирение и мученический облик в финале. Как справедливо утверждает В. А. Михнюкович, «понять образ князя Мышкина вне многочисленных генетических и типологических соотношений с фольклорными источниками и без учета авторской ориентации на них — невозможно» (Сб. С. 45). В этом отношении не менее интересен и анализ «швейцарских эпизодов» в работе Э. М. Жиликовой «Поэтика невыразимого в романе „Идиот“» (Томск), в результате которого автор приходит к выводу, что они обнаруживают «неутоленную

жажду красоты и болезненное переживание одиночества перед картиной вечности» (Сб. С. 54).

То же уважительное отношение к тексту как основному источнику рассуждений о романе и герое имеет место и в статье В. В. Тихомирова «Мистер Пиквик и князь Мышкин: Типология характеров» (Иваново). Пересматривая традиционное отношение к юмору, автор статьи показывает, что стихия юмора, вопреки первоначальному замыслу автора, присутствует в романе «Идиот», сближая князя Мышкина с его литературными прототипами Дон Кихотом и мистером Пиквиком. В результате предпринятого сравнительного анализа образов Мышкина и Пиквика и изучения функции смеха в названных произведениях В. В. Тихомиров приходит к интересным обобщениям. Ему удается определить ту весьма тонкую грань, которая разделяла этих двух носителей христианской этической нормы, связывая их различие с национальной идентичностью: каждый из героев являлся олицетворением христианского идеала в протестантской и православной традиции. Другим не менее важным выводом становится мысль о том, что воплощение образа положительно прекрасного человека невозможно без привлечения юмора, так как это противоречит художественной правде. Смех в «Идиоте», считает автор, амбивалентен: с одной стороны, он является знаком отторжения обществом идеала, характеризуя бездуховность общества, а с другой — рельефно высвечивает его, показывая душевную красоту Мышкина, способного без обиды воспринимать смех окружающих и смеяться над самим собой.

Иного рода подход к сравнительному анализу находим в статье Е. И. Волковой «„Добрая жестокость” идиота: Достоевский и Стейнбек в духовной традиции» (Москва). Сопоставляя образы Мышкина и Ленни Малыша из романа Стейнбека «О мышах и людях», автор считает обоих дегенератами на том основании, что их идиотизм не духовного свойства, не от Бога, а от природы, как и доброта. Это обстоятельство делает героев весьма далекими от идеала христианского подвижника, вследствие чего делается вывод, что их «доброта — хуже воровства, т. е. представляет собой убийство—кражу жизни, которую „любящий” убийца не может вернуть, несмотря на все свое раскаяние и „доброту”» (Сб. С. 143). Игра в слова не доводит до добра: процитированная дважды пословица не существует, есть «простота хуже воровства», но смысл ее совсем в другом. Совершенно бездоказательным в данной статье нам представляется и утверждение, что Мышкин лишен христианского духа, будучи продуктом рационально-сентиментальной культуры. А разве недостаточно того, что Мышкин сделал христианские заповеди смыслом своей жизни: он жил по ним и мыслил по-христиански, не говоря уже о том, что православие было для него той единственной силой, которая и могла преобразить мир.

С. М. Усманов в завершающей сборник полемической статье «Всемирная отзывчивость русской души в контексте романа „Идиот“» (Иваново) приводит ряд убедительных аргументов в защиту Достоевского от участвовавших в последнее время обвинений в ксенофобии и на примере героев романа «Идиот» еще раз отмечает стремление писателя показать интерес русского человека к взаимодействию с другими культурами и нациями как общее свойство русской души с ее удивительной способностью к творческому восприятию инационального духовного опыта.

Проблема национального и инационального полемически заострена и в уже упоминавшейся статье В. В. Борисовой. На поставленный ею вопрос о том, могут ли адекватно понимать Достоевского читатели, «не находящиеся в лоне православной церкви», мы ответили бы так: по своему мировоззрению Достоевский — православный христианин, и те ценности, которые заложены в его художественной системе, связаны именно с этой духовной традицией, к которой относится вера в божественность, искупительную жертву и Воскресение Христа, в его учение и возможность возрождения личности на путях покаяния, смирения и евангельской любви к ближнему. Многие христианские истины являются общегуманистическими, почти универсальными, поэтому Достоевский дорог «не только православным, но и правозерным». Однако это не означает, что он всеяден: то, что близко и понятно в творчестве писателя верующему православному христианину, может быть чуждо католику и протестанту, не говоря уже о представителях других религий или атеистах. Так, испанскому католическому теологу и философу Х. Л. Лопесу Арангурену близка христианская концепция личности, но неприемлемы идеи христианского социализма Достоевского, равно как и его отношение к католицизму, которое он считает слабым и неубедительным местом в художественной философии писателя. В связи с этим актуален и еще один вопрос, поднятый В. В. Борисовой: «Нет ли пафоса отлучения от достоевковедения тех исследователей, которые не исповедуют православие?». По нашему убеждению, исследователю Достоевского не обязательно быть верующим христианином, но знать основы христианского вероучения для адекватного понимания творчества писателя так же необходимо, как для исследователя Низами знание Корана. «Всемирная отзывчивость» Достоевского, которую он унаследовал от Пушкина, дает простор изучению разнообразных духовных течений, которые входили в круг его интересов, в частности темы «Достоевский и ислам», в разработку которой сама В. В. Борисова внесла столь существенный вклад. Точно так же, несомненно, интересны исследования связей творчества писателя с другими национальными культурами. Однако одно дело разбираться в каких-то сторонах его творчества и не принимать их по религиозным, социальным и иным убеждениям, и совсем другое — переос-

мысливать их в духе симпатичных нам представлений о мире, будь то русский символизм или дзен-буддизм. Единственно надежным подходом к оценке того типа духовности, который присутствует в творчестве писателя, по нашему мнению, является его мировоззрение. От того, насколько мы продвинулись в его изучении, зависит степень нашего понимания идей, мотивов и образов его произведений. Пренебрежение этим фактом приводит к резкому отклонению от художественной основы и в конечном счете к искажению нравственно-философской позиции писателя.

Сборник научных трудов Ивановского университета показал, насколько велик потенциал работающих в области достоевсковедения, но вместе с тем и обозначил тревожную тенденцию снижения критериев научности и качества публикуемых материалов. Разнообразие «мыслительных почерков» в сборнике нет. Есть только два подхода: подлинно научный и мифотворческий.