УДК 821.161.1
ББК 83+83.3(2=411.2)+86.2
DOI 10.22455/2619-0311-2020-3-2-16-39

Татьяна Касаткина

Смерть, новая земля и новая природа в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»*

Tatiana Kasatkina

Death, New Land, and New Nature in Dostoevsky's Novel *The Idiot*

Об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, председатель комиссии по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН (Москва).

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена анализу ключевых концептов романа «Идиот», благодаря которому становится возможным прочесть самые загадочные его сцены. Весь роман написан под знаком слова «новое» – и на очевидном сюжетном уровне, и на уровне самом глубоком, онтологическом. В романе наглядно продемонстрировано, что явление *нового* оказывается связано с совсем иными человеческими эмоциями, чем нам, казалось бы, свойственно ожидать по умолчанию, а именно – с испугом, отвращением, ощущением нарушения и разрушения, радикального перехода, неизвестности. Достоевский показывает, что такое отношение человека к новому оказывается действенным средством для того, чтобы запереть его в тесной клетке земной жизни, отрицающей бессмертие и воскресение; запереть его в тесной клетке социальных предрассудков, отрицающих возможность вольного возрастания человека в его человечности. Анализируются первая сцена у Епанчных, история о рядовом Колпакове (единственное, что «известно» нам об отце князя) и сон Ипполита о не-скорпионе и тернефе Норме.

* Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П) / The study was carried out at the A.M. Gorky Institute of the World Literature RAS with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF) according to the research project No. 17-18-01432-П

Ключевые слова: Достоевский, «Идиот», концепты романа, новое, смерть, новая земля, новая природа, воскресение, две природы человека, тернеф, не-скорпион, рядовой Колпаков

Для цитирования: *Касаткина Т.А.* Смерть, новая земля и новая природа в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 3(11). С. 16-39. DOI 10.22455/2619-0311-2020-3-2-16-39

About the author: Tatiana A. Kasatkina, D. Litt., Head Researcher at the Gorky Institute of World Literature RAS, Head of the "Dostoevsky and World Culture" Research Institute at the Gorky Institute of World Literature RAS, Head of the Research Committee for Dostoevsky's Artistic Heritage within the Scientific Council for the History of World Culture RAS (Moscow).

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: The article is dedicated to the analysis of the main concepts in the novel *The Idiot* aimed at a better understanding of its most enigmatic scenes. The main word of the novel is "new", both on a plot level and on a deeper, ontological one. The novel vividly demonstrates how the manifestation of the "new" is actually connected with emotions that are very different from the ones we could suppose by default; in fact, it is connected with fear, disgust, a sense of disruption and destruction, radical transition, and unknown. Dostoevsky shows how this kind of human relationship with the "new" is an effective way to enclose man in the narrow prison of earthly life, denying immortality and resurrection; it also encloses man in the narrow prison of social prejudices, denying the possibility for free growth of his humanity. The analysis focuses on the first scene at the Epanchyns', the story about the soldier Kolpakov (the only thing we know about the father of the prince), and Ippolit's dream about the non-scorpion and the Newfoundland dog Norma.

Keywords: Dostoevsky, *The Idiot*, concepts in the novel, new, death, new land, new nature, resurrection, the two natures of man, Newfoundland dog, non-scorpion, soldier Kolpakov.

For citation: Kasatkina T.A., Death, New Land, and New Nature in Dostoevsky's Novel *The Idiot. Dostoevsky and World Culture. Philological Journal,* 2020, No. 3(11). Pp. 16-39. DOI 10.22455/2619-0311-2020-3-2-16-39

Концепт «новое» в романе «Идиот»

Слова с корневым значением «новое» в романе «Идиот» достаточно очевидно концептуализированы, и, более того, относятся к базовым и каркасным концептам романа.

Заметим вскользь, что роман начинается в момент, когда буквально все его герои, страна и сам мир так или иначе стоят на пороге *новой жизни* в результате происходящих в их жизни самых радикальных изменений.

В данной статье, однако, я остановлюсь только на тех сценах, где концепт проявляется концентрированно – и где он открыто отнесен к самому радикальному переходу, в принципе доступному человеку. Начнем с самой первой из сцен романа, в которой мы встречаем вместе смерть, новую землю и новую природу – и еще ряд сопутствующих им в романе концептов.

«Небо с землей встречается»

Имеется в виду сцена у Епанчиных, когда после внезапного признания князя о том, что он был счастлив, Александра спрашивает его, не *позывало* ли его куда-нибудь из этой деревни, где он обрел свое ежедневное счастье? [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 50]. И князь отвечает:

«– Сначала, с самого начала, да, позывало, и я впадал в большое беспокойство. Всё думал, как я буду жить; свою судьбу хотел испытать, особенно в иные минуты бывал беспокоен. Вы знаете, такие минуты есть, особенно в уединении. У нас там водопад был, небольшой, высоко с горы падал и такою тонкою ниткой, почти перпендикулярно, – белый, шумливый, пенистый; падал высоко, а ***казалось***, довольно низко, был в полверсте, а ***казалось***, что до него пятьдесят шагов» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 50][1].

Здесь сразу нужно отметить важную в системе концепта «новое» идею *искажения восприятия*. Далее мы будем постоянно сталкиваться в связи с этим концептом с идеей искажения восприятия.

«Я по ночам, любил слушать его шум; вот в эти минуты доходил иногда до большого беспокойства. Тоже иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы, станешь один посредине горы, кругом сосны, старые, большие, смолистые; вверху на скале старый замок средневековый, развалины; наша деревенька далеко внизу, чуть видна; солнце яркое, небо голубое, тишина ***страшная***» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 50-51].

Заметим, что перед нами еще и один из базовых пейзажей романа «Идиот», который появляется в романе в самые существенные его моменты.

«Вот тут-то, бывало, и зовет всё куда-то, и мне всё казалось, что если пойти всё прямо, идти долго-долго и зайти вот ***за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается***, то там вся и разгадка,

[1] В цитатах курсив и курсив+полужирный – выделено мной. Полужирный – выделено цитируемым автором. – *Т.К.*

и тотчас же ***новую жизнь*** увидишь, в тысячу раз сильней и шумней, чем у нас; такой большой город мне всё мечтался, как ***Неаполь***, в нем всё дворцы, шум, гром, жизнь...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51].

Обратим внимание на первую выделенную фразу: и Достоевский, и даже князь Мышкин прекрасно знают слово «горизонт» – и в другом, почти таком же, описании пейзажа будет употреблено именно это слово, и однако здесь герой и автор используют именно описательную фразу – и эти сопоставленные пейзажи будут, на самом деле, противопоставлены, и одним из маркеров противопоставления станет употребление слова «горизонт» вместо «небо с землей встречается».

Вот этот такой же и совсем другой пейзаж: «Это было в Швейцарии, в первый год его лечения, даже в первые месяцы. Тогда он еще был совсем как идиот, даже говорить не умел хорошо, понимать иногда не мог, чего от него требуют. Он раз зашел в горы, в ясный, солнечный день, и долго ходил с одною мучительною, но никак не воплощавшеюся мыслию. Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом ***горизонт*** светлый и ***бесконечный***, которому конца-края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать. Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая, самая высокая гора там, вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая “маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива”; каждая-то травка растет и счастлива! И у всего свой путь, и всё знает свои путь, с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш. О, он, конечно, не мог говорить тогда этими словами и высказать свой вопрос; он мучился глухо и немо; но теперь ему казалось, что он всё это говорил и тогда, все эти самые слова, и что про эту “мушку” Ипполит взял у него самого, из его тогдашних слов и слез. Он был в этом уверен, и его сердце билось почему-то от этой мысли...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 351-352].

Здесь мысль князя радикально меняется по сравнению с описанием первого пейзажа. Заметим – она меняется в соответствии с мыслью Ипполита: князь всегда в романе следует ***за*** персонажами – в глубину внутренней жизни персонажей, с которыми вступает в общение; осваивает мир в предложенной ими конфигурации, с «их точки» (вспомним здесь прямо выраженное желание Ивана Карамазова поставить Алешу «на свою точку» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 216], заставить почувствовать свои чувства, сменив таким образом его ракурс восприятия радикально, вплоть до фразы «Расстрелять» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 221]). Таким образом, не Ипполит взял это описание у князя, но князь – у Ипполита, однако князь ощущает это как свое, которое заимствовали у него – тем самым, ***беря на себя*** ответственность за мысли и чувства героя. Если бы нужно было описать процесс взятия на себя грехов мира, то есть – ответственности за все уклонения от истинной природы всех человеческих существ – лучшего способа, кажется, не придумать. В наведенном Ипполитом видении князем «этой линии» исчезает изначально и мощно акцентированная в ней **вертикаль** встречи неба с землею, предел, выводящий в новую жизнь с новым качеством пространства и времени – и появляется **бесконечная горизонталь**, **повторяющееся без конца движение**, обозначенное и подчеркнутое повторяющимися обстоятельствами времени: *каждое* утро, *каждое* утро, *каждый* вечер, – и определениями при подлежащих, обозначающими то же самое повторение внутри разных жизней: *каждая* мушка, *каждая* травка.

Но вернемся к первому пейзажу. В этой первой, установочной по отношению к концепту, сцене Достоевский определяет глубинное значение концепта «новое». ***Новое*** – это место, время, состояние «где небо с землей встречается». Именно эта встреча дает единственную истинную возможность «новой жизни», и из этого определения будет понятно, почему все последующие варианты присутствия «нового» оказываются скорее пугающими, чем внушающими надежду или какие-то иные положительные чувства.

Именно в месте, где «небо с землей встречается», «видишь новую жизнь» – и возникает «новый город» – Неаполь, Новый Иерусалим, по сути, – потому что Новый Иерусалим – это и есть место встречи неба и земли, это просветленная и преображенная небом земля.

Отметим, что здесь присутствует отчетливая аллюзия на 21 главу Апокалипсиса, где тоже говорится о *земле*, *небе* и *новом городе* (на

всякий случай напомню, что «Неаполь» значит по-гречески – «новый город») – и *новой жизни*: «И увидел я ***новое небо и новую землю***, ибо ***прежнее небо и прежняя земля*** миновали, и моря уже нет. И я, Иоанн, увидел святый ***город*** Иерусалим, ***новый***, сходящий от Бога с ***неба***, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего. И услышал я громкий голос с ***неба***, говорящий: се, скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с ними; они будут Его народом, и Сам Бог с ними будет Богом их» (Откр. 21,1-3).

Причем эти две цитаты (из романа «Идиот» и «Апокалипсиса») соотносятся так, что вторая проясняет первую, а первая истолковывает вторую.

Новый город («*как* Неаполь»), по словам Мышкина – место ***за*** той чертой, где «небо с землей встречается».

Еще раз отметим, что здесь у Достоевского идея *встречи* (причем, встречи максимально удаленного) включается в концепт *нового* и далее будет в нем присутствовать. Недаром и стремление человека к черте встречи неба с землею обозначается словом «позывало», «зовет». Так обозначается не самовольное и самостоятельное движение – но движение в ответ на призыв, то есть – движение не в никуда, не в бесконечность, но к встрече.

Фразу Достоевского о встрече земли и неба, пересказывая, цитируют по-разному. Говорят: «земля с небом встречается» или «земля с небом встреча**ют**ся». Однако у Достоевского «небо с землей встреча**ет**ся»: во-первых, именно небо активно и именно оно – инициатор встречи, а во-вторых, активно ***только*** небо.

Эту фразу полезно рассмотреть по аналогии с фразой из «Братьев Карамазовых»: «Дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей», цитируя которую философы рубежа веков тоже постоянно путали, кто с кем борется, и взаимное ли это действие[2], в то время как Достоевский оба раза предельно точен. Можно сказать, что это две противоположные фразы, своего рода антонимы: когда речь идет о *борьбе* – борется дьявол с Богом (в борьбе Бог не активен), когда речь идет о *встрече* – активным становится именно небо при пассивной земле, причем глагол не указывает даже на обоюдное их действие, хоть какое-то встречное движение земли. И действительно – непозванной земле свойственно замыкаться в своей обособленной жизни. И даже будучи позванной, она слишком часто уклоняется

[2] См. об этом: [Новикова, 2007].

и сопротивляется призыву, по свойственному ей отвращению к новому и пристрастию к тому, что повторяется каждый день и в каждой жизни. Здесь надо отметить, что движение земли навстречу тоже возможно только в круговом ритме. Но, чтобы двигаться вперед и вверх, повторяющиеся отрезки времени должны быть заполнены тем же по форме – новым по существу (тренировка, обучение), земля же, вне идеи движения и восхождения, склонна заполнять повторяющиеся отрезки времени тем же самым и по существу, и по форме (повторяющиеся формы труда). Новое же в каждом дне и по существу, и по форме рассыпает жизнь на фрагменты, также лишая ее возможности восхождения, поскольку лишает связности и последовательности, и ответственности.

Новое небо и новая земля в Апокалипсисе означают *встречу* и новое совместное бытие Бога с человеками. Главная черта нового города, небесного Иерусалима та – что это именно город совместного божественного и человеческого сосуществования, он в некотором роде – аналог Иисуса Христа, Его двуприродности (недаром этот город – Его Невеста), неразрывно соединившей в себе божеское и человеческое.

Заметим, что у Достоевского, в отличие от цитаты из Апокалипсиса, небо и земля не названы *новыми*, в то время как в Откровении их *новизна* прямо и настойчиво подчеркнута. Это можно было бы счесть полемикой Достоевского с Откровением (по аналогии с его заочной полемикой с Константином Леонтьевым, который утверждал, что главное, что нам открыто о бытии после пришествия – это что все старое погибло, сгорело и исчезло[3]), но, полагаю, это, на самом деле, разъяснение Достоевским Апокалипсиса, объяснение того, как и откуда возникают новая земля и новое небо. В видении Мышкина небо обновляется встречей с землей, земля – схождением к ней неба – и за линией этой встречи возникает Новый Город – место бытия Бога с человеками. Миновали прежнее отдельное небо и отдельная земля, новые – существуют в нераздельном единстве. Условие нового неба

[3] «Вера в божественность Распятого при Понтийском Пилате Назарянина, Который учил, что на земле все неверно и все неважно, все недолговечно, а действительность и вековечность настанут после гибели земли и всего живущего на ней – вот та **осязательно-мистическая** точка опоры, на которой вращался и вращается до сих пор исполинский рычаг христианской проповеди» [Леонтьев, 1996, с. 315]. И далее: «**Ничего нет верного в реальном мире явлений.** Верно только **одно**, одно только **несомненно** – **это то, что все здешнее должно погибнуть!**» [Леонтьев, 1996, с. 318].

и новой земли – не *разрушение* старого, прежнего, а *встреча* бывших разлученными.

На это же видение читателем спускающегося к земле неба, на видение встречи Божественного и человеческого работает и заострение внимания на крике осла, ознаменовавшем пробуждение и выход из мрака князя в Швейцарии – тоже знак встречи неба с землею, ибо кричащий осел присутствует на картинах Рождества, одна из которых (Simone dei Crocifissi, сер. 14 в.) была хорошо известна Достоевскому по галерее Уффици ко времени создания романа. Осел здесь словно трубит, приветствуя пришедшего, наконец, сюзерена, Небесного



Симоне деи Крочифисси. Рождество. Сер. 14 в. Уффици. Флоренция

Младенца, Бога, встретившегося с человеком в Себе Самом. И его приветствие направлено к Небесам, это принимающий отклик плоти делающий возможным инициативу Неба. В этом смысле осел у Крочифисси – аналог Девы Марии в сценах Благовещения.

Завершает свое видение новой жизни князь фразой, словно бы отрицающей предыдущее и именно поэтому вызывающей раздражение Аглаи: «... и в тюрьме можно огромную жизнь найти» – то есть, не обязательно бежать к горизонту, чтобы небо смогло встретиться с землею. Это суждение оказывается противопоставлением городу Неаполю только в голове Аглаи, которая, утверждая, что князь продал дешево, но с барышом свой новый город, проявляет здесь чувство, сродное 17-летнему Достоевскому, выраженному им в письме о стремлении вырваться за пределы жесткой оболочки, «под которой томится вселенная» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 50]. А Мышкин, отвечая, говорит о том, что самая радикальная встреча может случиться и в самых тесных и ограниченных обстоятельствах (с пауком (и в данном случае – это другая символика, чем частая у Достоевского применительно к пауку, здесь – это будущий паук, которому молится Кириллов в «Бесах», это тот, кто создает паутину мироздания – единую связь, в которой все отзывается всему) и деревом (древнейшим символом того, что соединяет миры, соединяет землю и небо)).

И, однако, нельзя не заметить, что здесь словами Аглаи намечен ***видимый*** внешний вектор романа «Идиот», как он будет далее достаточно очевидно прочерчен: князь начинает свое схождение в долы мира со стремления к «городу Неаполю», к месту, где «небо с землей встречается» – а в конце концов он оказывается вновь наглухо заперт в оболочке тела в швейцарской клинике (или оболочка оказывается покинутой тем Небом, что сошло на нее под крик осла[4]).

Мысль, что и в тюрьме можно огромную жизнь найти, создает аллюзию на базовую гностическую идею: «мир – тюрьма», «тело – темница». Создает – и преодолевает ее. Идея поиска огромной жизни в тюрьме – это (очень христианская) идея поиска огромной жизни внутри «я», раскрытия в «я» личности. Это идея земли, раскрывающейся встрече с небом. Это идея, что для того, чтобы прийти

[4] Заметим, что знаковым, едва ли не переломным моментом в этом нисходящем движении будут слова князя Рогожину, о том, что начинается для него «новая жизнь» в союзе с Аглаей: «– Ну, и пойдем. Я без тебя не хочу мою новую жизнь встречать, потому что новая моя жизнь началась! Ты не знаешь, Парфен, что моя новая жизнь сегодня началась?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 304].

к *самому себе* (месту, где можно встретить Бога, творившего человека по Своему образу и подобию), не обязательно идти вовне – можно идти вглубь. Но это радикальное движение вглубь всегда выглядит остановкой для незрелого ума.

Если мы видим эту гностическую аллюзию – становится понятно, на что в этой сцене так злится Аглая, заявляя при помощи странного сравнения с приживалкой Епанчиных, что у князя дешевая философия – и главное в его жизни – дешевизна: «И философия ваша точно такая же, как у Евлампии Николавны, – подхватила опять Аглая, – такая чиновница, вдова, к нам ходит, вроде приживалки. У ней вся задача в жизни – дешевизна; только чтоб было дешевле прожить, только о копейках и говорит, и, заметьте, у ней деньги есть, она плутовка. Так точно и ваша огромная жизнь в тюрьме, а может быть, и ваше четырехлетнее счастье в деревне, за которое вы ваш город Неаполь продали, и, кажется, с барышом, несмотря на то что на копейки» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51].

Слова князя, повторим, можно услышать как редукцию, отказ, против которого возражает Аглая, и становится понятно, что здесь *новое* – это разное для всех новое. Потому что новое, город Неаполь и новая жизнь, о которой говорит князь, переключаясь потом на то, что и «в тюрьме можно огромную жизнь найти» – это для него не цель, не точка достижения – это то, от чего он исходит; для него это начало и источник, в то время как для Аглаи это – новое и предмет ее устремлений, вектор желанного ей движения. Мы видим здесь буквально, как движутся противонаправленно человеческие природы разного уровня. И для изначально небесной природы князя новым оказывается погружение в земное, а для той природы, которая изначально земная, новым оказывается движение в небеса и в данной сцене движение вниз противоположной стороной, сосредоточенной на своем, воспринимается как некоторое предательство и как своего рода отречение. И, однако, при смутности общих устремлений Аглаи одна и главная причина ее недовольства несомненна: она протестует против *остановки* любого рода (а, как уже было сказано, *новая природа* извне воспринимается именно как статика по сравнению с динамикой, как однообразность по сравнению с разнообразием привычной жизни, хотя изнутри она в высшей степени динамична и запредельно разнообразна по сравнению с бесконечным воспроизводящим кружением привычной жизни). Аглае нужно непрерывное ***очевидное*** движение в той области (в той *плоскости*), в которой она

только и способна его увидеть. В сущности, уже здесь закладывается – и совсем не внезапен в эпилоге – образ Аглаи-революционерки, сосредоточенной на внешних переменах мира, на внешнем движении социума.

Интересно тут и значение имени «приживалки» (философию которой Аглая сравнивает с философией Мышкина), хлопочущей о дешевизне, но имеющей деньги: «Евлампия Николаевна» значит «**Благой свет, побеждающий народ**» (понятно, что это один из тех единственный раз упомянутых персонажей у Достоевского, все значение которых заключается именно в значении имени).

Если мы учтем все это, мы увидим, что когда князь рассказывает о приговоренном к смерти – он прямо отвечает на самую глубинную суть протеста Аглаи. Кроме того, здесь становится видно то, что дальше нам потребуется в сцене из сна Ипполита, чтобы понять, что значит *новое* там и почему концепт «новое» всегда связан с некоторым искажением восприятия: по-настоящему новое связано с радикальным прекращением всего прежнего известного, с тем полным переформатированием бытия, которое нам известно здесь только в виде смерти. Смерти, воспринимаемой горизонтальным мышлением как окончательная остановка.

Итак, самая радикальная – и самая неотвратимая – встреча неба с землею на этой паре страниц романа – это заранее известный момент прекращения здешней жизни. Казнь описывается князем сначала как увиденная извне, а затем – как прочувствованная изнутри, благодаря рассказу неказненного приговоренного. Князь видит, что казнимый в Лионе обретает силы, когда ему ко рту подносят Распятие – символ соединения земли и неба: ибо Христос – пятый элемент на кресте четырех здешних стихий («земли»), восстанавливающий целостность бытия, созидающий новый мост между Богом и человеком.

Интересно, что все упомянутые выше разговоры идут на фоне обозначенной князем темы счастья. Счастье – это момент соединения, выхода за пределы своей отдельности, в каком бы ракурсе мы это понятие/ощущение не брали. И состояние счастья – это свидетельство об истинной/новой природе человека, которая – в неотдельности, которую Достоевский описывает словами: «Мы будем – лица, не переставая сливаться со всем» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174].

Еще один важный момент, о котором нужно сказать, показывающий, что состояние мира, о котором говорят герои, сильно

двоится в зависимости от того, кто именно и с какой точки произносит одни и те же слова, что в разговор об обыденном упорно прорываются «концы и начала» – это желание князя (вслед за желанием приговоренного к казни) жить «отчитывая счетом» и не терять ни минуты. Так жить нельзя «почему-то», но князь в это не может поверить. Князь пытается сказать при этом Аглае, что настоящее богатство заключается не в устремлении, а в присутствии, что каждая минута может стать не подготовкой к когда-нибудь имеющей состояться встрече (чем она ценна для Аглаи) – а самой встречей.

«Нетеряющиеся» минуты – знак того, что изменилось само качество времени: время перестало быть областью нашей несвободы, знак того, что мы перестали двигаться по временной шкале принудительно, что «времени больше не будет», что «секунду можно обратить в век». Нетеряющиеся минуты – выход в другую мерность бытия, в *новую жизнь*. «Жить счетом» очевидно связано с тем счетом, которым почему-то описывается Новый Иерусалим (как и все связанное с божественным бытием и присутствием в человеческом мире – например, Скиния Завета). И этот счет тоже производится в 21 главе Апокалипсиса: однако, он производится через измерение длины, высоты и широты его, через подсчет драгоценных камней в основаниях стен, счет ворот – но не через прежний счет времени, ибо луна и солнце – не только источники света, но и часы земной жизни – ***не нужны*** в Новом Городе. Минуты осуществились здесь, ибо весь город – чистое золото, то есть – то, что раньше виделось отдаленно лишь в блеске считающего минуты солнца. Счет того, что условно можно назвать временем, теперь ведется через плодоношение древа жизни (Откр. 22), двенадцать раз приносящего плоды – каждый раз свой плод для каждого месяца – что означает, что нет более времени, проходящего бесплодно в устремлении и ожидании, нет бесплодных месяцев, нет пустых времен.

Мы видим, что за всеми высказываниями князя здесь настойчиво встает эсхатологическое, «крайнее» состояние мира, что Апокалипсис присутствует в романе намного раньше, чем он будет отчасти пародийно заявлен как прямое занятие Лебедева.

При рассмотрении концепта «новая природа» важно отметить, что само словосочетание «новая природа» появляется только в описании состояний перед казнью того, кто был приговорен и в последний момент прощен.

Нужно подчеркнуть *отвращение* приговоренного от новой природы, описанной вполне прекрасно, так что слово «отвращение» поражает читателя неожиданно и тяжело – если только он вообще его не выпускает из поля зрения как несоответствующее ожиданиям: на обсуждении одного из моих докладов, посвященных этой теме, нежелание (сродни отвращению) некоторых читателей видеть прямо написанное в тексте проявилось очень ярко.

«Потом, когда он простился с товарищами, настали те две минуты, которые он отсчитал, чтобы **думать про себя***;* он знал заранее, о чем он будет думать: ему всё хотелось представить себе как можно скорее и ярче, что вот как же это так: он теперь есть и живет, а через три минуты будет уже **нечто***,* кто-то или что-то, – так кто же? где же? Всё это он думал в эти две минуты решить! Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей; ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними... Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны; но он говорит, что ничего не было для него в это время тяжеле, как беспрерывная мысль: “Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь, – какая бесконечность! И всё это было бы мое! Я бы тогда каждую минуту в целый век обратил, ничего бы не потерял, каждую бы минуту счетом отсчитывал, уж ничего бы даром не истратил!”. Он говорил, что эта мысль у него наконец в такую злобу переродилась, что ему уж хотелось, чтобы его поскорей застрелили» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 52].

Можно было бы сказать, что отвращение от новой природы связано с несвоевременностью ее обретения – жизнь прерывается внезапно, чужой человеческой волей, непрожитая до конца – а мы помним, что к месту встречи неба с землей нужно идти **долго-долго** и все время **прямо** – и, видимо, нарушение любого из этих условий оттолкнет человека от навязанной ему новой природы, до которой он еще не доразвился, к которой он не стремился *сам*. И можно сказать, что одной из осевых идей романа будет отторжение человеком предлагаемой извне новой природы, до встречи с которой он еще не дошел или по пути к которой свернул на круги возобновляющейся жизни на земле, которую не встретило небо.

Смерть и воскресение

Две следующие сцены связаны, как с первой сценой, так и между собой, концептом «новая земля». Это история о рядовом Колпакове, рассказанная генералом Иволгиным, и сон Ипполита о трезубчатой гадине и собаке тернефе Норме.

Интересно, что в истории о рядовом Колпакове говорится то единственное в романе, что мы вообще знаем об отце князя. Понятно, что это сведения в высшей степени недостоверные и сообщены героем, которому читатель не может доверять, но тем не менее – это вообще единственная внятная история, рассказанная об отце князя, больше читателю не предоставлено никакой информации.

В этой странной истории о рядовом Колпакове нам сообщается, по сути, о том, что князь умер под судом (и это достоверно) – *за то, что в результате его суда некто воскрес*. Это важно. Князь оказывается под судом не за то, что Колпаков умер – с этим все в порядке, это нормально – и даже не просто нормально, а, как скажет генерал Иволгин: «Прекрасно» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 83]. Вообще, рассказывая эту историю, Генерал Иволгин сопровождает ее рядом очень странных восклицаний:

«Еще бы! – вскричал генерал. – Суд разошелся, ничего не решив. Дело *невозможное*! Дело даже, можно сказать, *таинственное*: умирает штабс-капитан Ларионов, ротный командир; князь на время назначается исправляющим должность; ***хорошо***. Рядовой Колпаков совершает кражу, – сапожный товар у товарища, – и пропивает его; ***хорошо***. Князь, – и заметьте себе, это было в присутствии фельдфебеля и капрального, – распекает Колпакова и грозит ему розгами. ***Очень хорошо***. Колпаков идет в казармы, ложится на нары и через четверть часа умирает. ***Прекрасно***, но случай неожиданный, почти невозможный. Так или этак, а Колпакова хоронят; князь рапортует, и затем Колпакова исключают из списков. ***Кажется, чего бы лучше***? Но ровно через полгода, на бригадном смотру, рядовой Колпаков как ни в чем не бывало оказывается в третьей роте второго баталиона Новоземлянского пехотного полка, той же бригады и той же дивизии!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 82-83].

Здесь невозможно не сказать хотя бы одну фразу об опасности комментария для читателя и текста – потому что «Новоземлянский пехотный полк», естественно, в подавляющем большинстве изданий комментируется отсылкой к комедии Грибоедова «Горе от ума» (см., например: [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 435], чем читателя сразу

сбивают с толку, поскольку ответ вроде бы дан, но смысла в такой отсылке нет никакого.

Новоземлянский пехотный полк имеет отношение вовсе не к полку Скалозуба в комедии, а к городу Неаполю в этом же романе – в том смысле, что речь, так же как в случае Неаполя, очевидно идет о Новой земле, где обретаются воскресшие, и о новой жизни.

Далее генерал Иволгин назовет этот случай «психологическим». И действительно, случай этот в высшей степени психологический – только это «психологический» относится к психологии читателя. Достоевский нам здесь показывает, насколько мы неспособны воспринять то, что было новым – но стало уже давно старым – и, тем не менее, так и не вошло в наше сознание как наличное – потому что почти никто из нас, читателей, не просто не верит сцене воскресения Колпакова – и это в христианской культуре, которая к тому моменту существует уже 19 веков – но, более того, после этого рассказа никто из читателей уже не будет доверять генералу Иволгину, что бы тот ни рассказывал.

А вот князь Мышкин остается в безусловном к нему доверии и после этого рассказа.

Перед нами своего рода психологический оселок, который проверяет читателя на возможность и способность восприятия известия о воскресении. Эта история – ***о том, что в результате суда над кем-то этот кто-то воскресает***[5] – должна была бы нас некоторым образом повернуть к размышлению о *новом* в смысле нового устроения всех отношений между людьми, всех связей мира – потому что все остальные герои живут в отношениях, в результате которых кто-то умирает без воскресения. Все остальные отношения приводят в романе к ряду смертей. А здесь нам показано первое и очень странное отношение человека, названного отцом князя, в результате суда которого умерший человек воскресает. А вот сам князь – в результате суда над ним за то, что умерший человек воскрес – умирает. Здесь как-то подспудно ощущается история о плате смертью Судьи за возможность воскресения – и аллюзия на евангельскую историю, рассказывающую о массовом воскресении, последовавшем за смертью Христа: «Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух. И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу; и земля потряслась; и камни расселись; и гробы отверзлись; и многие тела

[5] Заметим кстати, что самой осуждаемой в романе является Настасья Филипповна – и именно она воскресает в конце.

усопших святых воскресли и, выйдя из гробов по воскресении Его, вошли во святый град и явились многим» (Мф. 27, 50-53).

Характерно, что эта история обычно наименее памятна христианам (и, кажется, практически не использована в литургическом богословии), помнящим о единственном Воскресении (памятное всем воскрешение Лазаря – это воскрешение, а не воскресение – и потому не вступает в противоречие с единственностью Воскресения).

Поскольку весь роман дальше будет историей о движении к апокалипсису – и, следовательно, о последнем суде – то история рядового Колпакова должна быть каким-то образом включена в это движение к апокалипсису. Но что можно сказать уже сейчас – так это то, что Достоевский этими странными репликами генерала Иволгина, сопровождающими рассказ, дает нам понять, что осуждение, угроза наказания и смерть – входят в нормальный и ***одобряемый*** порядок вещей (Ольга Меерсон заметила, что эти восклицания – явная аллюзия на «хорошо», венчавшее каждый день творения [Меерсон, 2001, с. 53-54]) – а вот воскресение – нарушение этого порядка, и ответственный за возникновение такого нарушения должен быть судим – и умрет под судом (хотя суд и разойдется, ничего не решив).

В процессе обсуждения одного из моих докладов, посвященных данной теме, был задан вопрос, точно раскрывающий позицию большинства читателей: «Не компрометирует ли с порога информацию о рядовом Колпакове то, что она передана генералом Иволгиным? Ведь он же врун».

Дело, однако, в том – и потому случай и психологический – что мы еще не знаем о том, что Иволгин – врун, когда он рассказывает о воскресении рядового Колпакова. Мы его в этот момент впервые увидели и услышали. И ***именно*** рассказ о воскресении заставляет нас даже не предположить, а ***заключить***, что генерал – врун – и удивляться дальше детской доверчивости князя, обращающегося к генералу Иволгину для получения сведений и даже для совместного похода к Настасье Филипповне. Здесь отчетливо проявляется разница психологий восприятия читателей и князя. Если для нас генерал с этих пор безнадежный врун – то для князя Мышкина его дискредитации вследствие рассказа о воскресении не происходит – хотя князь и оказывается «вне себя от удивления».

Достоевский показывает нам, что князь Мышкин приходит в якобы христианский мир, в котором, однако, рассказ о воскресении воспринимается как высшая степень вранья, после которой

уже никакого доверия ее рассказавшему быть не может. Дело здесь не в том, что рассказу о воскресении нужно верить, даже если он исходит от генерала Иволгина – завзятого вруна. Дело в том, что клеймо вруна (впоследствии подтверждающееся) мы ставим на генерала Иволгина, ничего о нем еще почти не зная – кроме того, что он рассказал о воскресении. Реалистически оправдывая рассказ тем, что, как впоследствии выясняется, генерал Иволгин – патологический врун, Достоевский, однако, заставляет нас отследить *нашу психологическую* реакцию на рассказ о воскресении еще ничем не скомпрометированного в наших глазах человека.

Что касается Колпакова – я все время удивлялась, почему у меня, при упоминании его фамилии неизменно звучит в голове скороговорка: «Сшит колпак не по-колпаковски, вылит колокол не по-колоколовски. Надо колпак переколпаковать, перевыколпаковать, надо колокол переколоколовать, перевыколоколовать». Если вдуматься, однако, в эту поговорку – мы увидим, что это поговорка о радикальной ошибке в природе вещи, которую «переколпакованием» необходимо привести в соответствие с ее истинной природой. И мы видим переколпакование вполне отвратительного персонажа: он украл сапожный товар[6] у товарища, пропил – но и ему светят воскресение, преображение и Новая земля, хотя в соответствии с законом и порядком ему светит только наказание розгами. Ибо он умирает от несоответствия своей истинной природы как своему поступку, так и грозящему за него наказанию. Интересно, что, как подчеркивает генерал: «Все очные ставки показали, что это тот самый, совершенно тот же самый рядовой Колпаков» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 83], – и здесь нам надо вспомнить одну из ключевых и осевых идей Достоевского о радикальном преображении идеи и человека: «то же самое – и одновременно совсем другое» (можно сказать – тот же колпак, но переколпакованный), наиболее подробно и явно разработанную в романе «Подросток».

[6] Само выражение «сапожный товар» есть у Достоевского указание на материальную природу, что особенно видно в романе «Подросток», где Версилов прямо говорит о «сапожности» действительности и где альтернативой его сближению на всю жизнь с матерью Подростка Софией (премудростью) есть предполагаемая мимолетная связь с «мадемуазель Сапожковой». Таким образом, украденный «сапожный товар» означает ущемление другого в его существовании в насущной действительности.

Новая природа и норма

Следующая история – это история Ипполита, в которой «новая земля» является еще в новом внешнем обличье. Ипполита спасает от трезубчатой «гадины» собака Норма, порода которой Достоевским обозначена как «тернеф». Это французский вариант названия породы «ньюфаундленд», который, однако, использовался редко – во всяком случае, во всех словарях русского языка единственным примером его употребления является цитата из романа «Идиот» (хотя, кажется, у Одоевских был ньюфаундленд по кличке Тернев [Левина, 1997, с. 150]). В любом случае – Достоевского название «ньюфаундленд» не устроило бы, поскольку ему нужна была не «новонайденная земля», а «новая земля» (terre neuve).

Ипполитом рассказывается очень странный сон про мистического гада, который подробно описан, даже, можно сказать, ***рассчитан***: примерно 20 см. (4 вершка), под углом 45 градусов выходят лапы, что вместе с хвостом составляет трезубец, лапы чуть короче хвоста. Важно, что этот «гад» описан «счетом» – мы уже упоминали о том, что счет в Библии маркирует место пребывания Бога с человеками: «Я его очень хорошо разглядел: оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад, длиной вершка в четыре, у головы толщиной в два пальца, к хвосту постепенно тоньше, так что самый кончик хвоста толщиной не больше десятой доли вершка. На вершок от головы из туловища выходят, под углом в сорок пять градусов, две лапы, по одной с каждой стороны, вершка по два длиной, так что всё животное представляется, если смотреть сверху, в виде трезубца. Головы я не рассмотрел, но видел два усика, не длинные, в виде двух крепких игл, тоже коричневые. Такие же два усика на конце хвоста и на конце каждой из лап, всего, стало быть, восемь усиков» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 323]. Если для этого в высшей степени странного описания попытаться найти какие-либо аналоги в иконописи, например, то окажется, что этот «мистический гад» слишком очевидно сопоставим с троичным лучом Божественного присутствия на иконе Благовещения, лучом движения Св. Духа, исходящим из Небесного сегмента (в «восьми усиках» есть и отзвук странной аллюзии на восьмиконечный крест).

На «Благовещении» галереи Уффици форма лилии – тоже варианта свидетельства Божественного присутствия – гораздо более отдаленно напоминает описанную Ипполитом форму – но зато нам здесь наглядно представлена Лилия с *шипами*, демонстрирующими



Благовещение. Начало XVI века. Ростов

опасность и угрозу явившегося *нового* в восприятии того, кому они являются, а испуг и отвращение Марии вполне сопоставимы с аналогичными чувствами Ипполита.

Ипполит видит что-то таинственное в появлении «гада», а собака чувствует *мистический* испуг. Эту тайну совсем не чувствуют те, кто пришел ловить «скорпиона, который не скорпион».

Заметим, что это видение посещает Ипполита после вынесенного ему «смертного приговора» – известия о том, что жить ему осталось не больше месяца – то есть возникает в той же ситуации, в какой смотрит на лучи от купола собора первый приговоренный к смерти.

Норма и проглоченный ею ужаливший ее не-скорпион – вариант встречи неба с землею в мире, где никто не верит в воскресение. (Напомню, что норма – название угольника, в масонской символике – того, что описывает закон необходимости здешнего мира. Циркуль – то, что описывает новую природу свободы. Циркуль и угольник – тоже вариант встречи неба с землею. Заметим попутно,



Симоне Мартини и Липпо Мемми. Благовещение. Ок. 1333. Уффици. Флоренция

что циркуль с отвесом по форме также вполне напоминает мистического гада Ипполита.)

Эта сцена, конечно, может и должна толковаться на нескольких уровнях. Имя «Норма» тоже могло бы толковаться многообразно (в том числе – с отсылкой к одноименной опере) – если бы в самом тексте «Идиота» не было концепта нормального/ненормального, употребляющегося применительно к бытию и закону человечества, причем норма сопоставляется норме: норма самосохранения – норма разрушения, герои пытаются выяснить полный объем «нормального закона человечества» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 311]. И беседы о том, что есть *нормальное* для человека, как раз предшествуют чтению Ипполитом «Исповеди» и появлению Нормы в данной сцене. Норма и ее поведение истолковывались (в том числе, и мною ранее) как явление новой земли, спасителя, поглотившего смерть – и есть исследования, в которых собака Нор-

ма представлена образом Христа[7], спасающего Ипполита от неизбежной смерти за счет того, что сама оказывается ужалена смертью. Здесь можно, однако, увидеть и акт повреждения первоначальной человеческой природы, которое происходит в этот момент: норма повреждается и искажается, становится другой, поскольку теперь заключает в себе неизбежную смерть (и увиденная в таком аспекте сцена явно противоположна победе Христа, о которой восклицают: «Смерть, где твое жало?!» – и ставит предыдущую интерпретацию под сомнение). Можно упомянуть так же и то, что скорпион, по легенде, существо, которое себя убивает, вонзает в себя собственное жало, будучи заключенным в огненном кольце, выхода из которого нет. Так что в истории несостоявшегося самоубийства Ипполита скорпион оказался бы очень на месте.

Но дело в том, что, как мы уже сказали в начале, новое всегда связано с искажением восприятия. В данном случае, очевидно, тоже есть некоторое искажение восприятия – и так же как стоящий перед порогом смертной казни испытывает тяжелейшее отвращение от своей новой природы, которая льется на него лучами золотого света, отраженного от церковного купола – так и здесь мистический ужас и отвращение вызывают необходимость перехода, необходимость соединения двух природ (соединения, описанного в терминах борьбы, как поглощение и отравление) и не-скорпион как символ новой природы – ибо и здесь мы имеем дело с приговоренным к смерти. Интересно, что это мистическое существо, *описанное* «счетом», *названо* в тексте апофатически, через уподобление – и немедленное отрицание этого уподобления.

Сама картина Гольбейна, мистический центр романа, так подробно описанная Ипполитом, акцентирующим ужас смерти и умирания, должный породить, по крайней мере, «у иного» пропажу веры – это ведь тоже встреча неба с землею, *увиденная со стороны земли*.

Таким образом, для человека, который не живет в ситуации соединения неба с землею (заметим, что в размышлениях князя Мышкина об эпилепсии мы тоже видим соединение неба с землею,

[7] Л. Мюллер, например, трактует собаку как символ Христа, вступающего в схватку со смертью («законами природы», скорпионом). См.: [Мюллер, 1998]. В такой трактовке эта сцена очевидно ставится в параллель с описанием Ипполитом «бесконечной силы, глухого, темного и немого существа» в виде тарантула. Однако по использованным эпитетам видно, что эти образы (мистического не-скорпиона и тарантула) противоположны. На противоположность их указывает и появление князя сразу после первой сцены – и появление привидения Рогожина сразу после второй.

синтез и гармонию, озарение, молнию духа, которая поражает самовольно, открывает синтетическое бытие лишь на мгновение – и за это мгновенное синтетическое гармоничное бытие приходится очень дорого платить муками здешней земной природы, муками плоти) – то есть – для человека, не живущего в постоянном ожидании встречи неба и земли – даже мысль о приближении к нему высшей природы вызывает в нем ужас и отвращение – а вовсе не желание бежать навстречу, что прослеживается по всему тексту романа «Идиот». Новое, которое приходит неизвестно откуда – и должно было бы вызывать в нас энтузиазм устремления навстречу своей истинной природе – на самом деле вызывает у нас в высшей степени отрицательную реакцию и приводит нас к отвержению нового, к нежеланию двигаться в этом направлении. Собственно, нежелание жить нашей высшей природой, испуг перед ней и отвращение к ней – и есть то самое роковое повреждение, которое на определенном уровне истолкования сна Ипполита происходит с нашей нормой.

Как отметила при обсуждении одного из моих докладов, посвященных этой теме, Ольга Деханова, эти идеи романа «Идиот» о существовании двух природ в человеке определенно соотносятся с параллельными прямыми, которые где-то в ином состоянии мира должны сойтись – но это не только непонятно, но и отталкивающе, отвратительно для «евклидова» ума Ивана Карамазова.

Но, полагаю, здесь в первую очередь важно стремление Достоевского всерьез увидеть и осмыслить то, что мы довольно сусально представляем себе в качестве устремления и движения нашего христианства к новой природе человека, не задумываясь всерьез о том, что это устремление связано с *радикальным* изменением привычных нам наших качеств и состояний – *гораздо более радикальным*, чем мы в состоянии вообразить изнутри «нормальной» природы, выглядящим для нас как разрушение нас самих.

В этом смысле чрезвычайно интересно явление Настасьи Филипповны как совершенно новой женщины, вызывающее у Тоцкого исключительно испуг – и одновременно ощущение ее радикальной инаковости, сходной для него со смертью – не даром он предлагает ей «воскреснуть» в семействе (то есть – вернуться к норме земной жизни): «Но если Настасья Филипповна захотела бы допустить в нем, в Тоцком, кроме эгоизма и желания устроить свою собственную участь, хотя несколько желания добра и ей, то поняла бы, что ему давно странно и даже тяжело смотреть на ее одиночество: что тут один

только неопределенный мрак, полное неверие в *обновление* жизни, которая так прекрасно могла бы *воскреснуть* в любви и в семействе и принять таким образом *новую* цель; что тут гибель способностей, может быть блестящих, добровольное любование своею тоской, одним словом, даже некоторый романтизм, не достойный ни здравого ума, ни благородного сердца Настасьи Филипповны» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 39-40]. Здесь речь идет не о новом – но об обновленном, то есть – о повторяющемся – о поиске новых целей в горизонтали, о воскресении как лишь метафоре – и становится понятно, что исследование концепта «новое» в романе вовсе не закончено этой статьей, а только-только начато. Заметим еще, что роман, начавшись страхом Тоцкого перед новой Настасьей Филипповной заканчивается страхом Мышкина перед ее лицом – которое он вначале признает как единственное знакомое из всех окружающих лиц – а в конце *не может выносить*, словно заразившись общим страхом перед новой природой. Вот эта идея невынесения того, что может вывести нас за пределы ограниченного мира земли (только земли), к которому мы привыкли и в котором мы хорошо или хоть как-нибудь устроились и укоренились, вот это тяжелое отвращение и ужас от любого движения к соединению неба с землею, очень внятно (при минимальном читательском внимании) показано Достоевским в романе.

Список литературы

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

2. Левина, 1997 – *Левина Л.А.* Два князя (Владимир Федорович Одоевский как прототип Льва Николаевича Мышкина) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1997. С. 139–152.

3. Леонтьев, 1996 – *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. Философская и политическая публицистика. Духовная проза (1872-1891). М.: Республика, 1996. 799 с.

4. Меерсон, 2001 – *Меерсон О.* Христос или «Князь-Христос»? Свидетельство генерала Иволгина // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 42–59.

5. Мюллер, 1998 – *Мюллер Л.* Образ Христа в романе Достоевского «Идиот» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 374–384.

6. Новикова, 2007 – *Новикова Е.* «Мир спасет красота» Ф.М. Достоевского и русская религиозная философия конца XIX — первой трети XX вв. // Достоевский и XX век. Под ред. Т.А. Касаткиной: В 2 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 97–124.

References

1. Dostoevskii F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete Works: in 30 Vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

2. Levina L.A. Dva kniazia (Vladimir Feodorovich Odoevskii kak prototip L'va Nikolaevicha Myshkina) [Two Princes (Vladimir Feodorovich Odoevsky as a Prototype for Lev Nikolaevich Myshkin)]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky. Materials and Studies]. Saint Petersburg, Nauka Publ., 1997. Pp. 139-152. (In Russ.)

3. Leont'ev K. *Vostok, Rossiia i Slavianstvo. Filosofskaia i politicheskaia publitsistika. Dukhovnaia proza (1872-1891)* [East, Russia, and Slavdom. Philosophy and Political Writings. Spiritual Prose (1872-1891)]. Moscow, Respublika Publ., 1996. 799 p. (In Russ.)

4. Meerson O. Khristos ili "Kniaz'-Khristos"? Svidetel'stvo generala Ivolgina [Christ, or "Prince-Christ"? The Witness of General Ivolgin]. *Roman F.M. Dostoevskogo "Idiot": sovremennoe sostoianie izucheniia. Sbornik rabot otechestvennykh i zarubezhnykh uchenykh.* [Dostoevsky's Novel *The Idiot*: Current State of Research. Collected Works by Russian and Foreign Scholars]. Ed. by T.A. Kasatkina, Moscow, Nasledie Publ., 2001. Pp. 42-59. (In Russ.)

5. Miuller L. Obraz Khrista v romane Dostoevskogo "Idiot" [The Image of Christ in Dostoevsky's Novel *The Idiot*]. *Evangel'skii tekst v russkoi literature XVII-XX vekov* [The Text of the Gospels in Russian Literature XVIII-XX Centuries]. Petrozavodsk, 1998. Issue No. 2. Pp. 374-384. (In Russ.)

6. Novikova E. "Mir spaset krasota" F.M. Dostoevskogo i russkaia religioznaia filosofia kontsa XIX-pervoi treti XX vv. ["Beauty will Save the World" by F.M. Dostoevsky and Russian Religious Philosophy between the end of XIX cent. and the first third of the XX cent.]. *Dostoevskii i XX vek* [Dostoevsky and the XX cent.]. Ed. By T.A. Kasatkina, in two vols. Vol. 1. Moscow, IMLI RAN Publ., 2007. Pp. 97-124. (In Russ.)