

Евгений Сливкин,
*профессор-ассистент Института иностранных языков
Министерства обороны США*

«Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот»*

Образы рыцарского средневековья, то и дело возникающие в творчестве Достоевского, очевидно, имеют биографическую подкладку: юные годы Достоевского (1837—1843) прошли в стенах Михайловского замка — здания, исторически связанного с Мальтийским орденом. Во дворцах, построенных в царствование Павла I, парадные помещения оформлялись как вместилища рыцарского Круглого стола. В Михайловском замке такими помещениями являются Мальтийский тронный зал и Овальная гостиная (Мурьянов, 278—283). Рыцарские идеи, воплощенные в архитектуре его *alma mater*, не могли не оказать влияния на юного Достоевского.

Во второй половине 1840-ых годов, как указывает А.С. Долинин, в поле внимания Достоевского попал популярный в среде петрашевцев «Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка, издаваемый Н. Кирилловым» (VI, 512—13). В «Словарь» входили политически, в духе времени, заостренные статьи «Орден рыцарский», посвященная в основном тамплиерам, и «Орден Мальтийский». Оба ордена представлены были как закры-

*Предлагаемая статья является частью главы «Несословная совесть: «скупые» и «бедные» рыцари Ф.М. Достоевского» из докторской диссертации автора «Генезис и вариации образа средневекового рыцаря в русской литературе XIX века», защищенной в Иллинойском университете в Урбанс-Шампейн в 2000 г.

тые союзы лучших и избранных, попытавшихся защитить истинные христианские ценности и изменить лицо мира. По поводу тамплиеров было сказано: «...чтобы унизить идею рыцарского ордена в общественном мнении и ослабить могущественное влияние рыцарей на массы народа, начали учреждать новые ордена, подчиненные правительству, только внешнею и некоторыми формальностями напоминавшие доблестных собратий Якова Моле...» (353). Мальтийский же орден, сообщила статья, «сделался единственным щитом христианства против неверных в течение тогдашнего насильственного перемирия. Он был безжалостен к туркам; он топил их в море, губил на берегах Малой Азии, грабил их богатства. Он закрыл христианскую Европу от взоров завоевателей Константинополя и заставил их отказаться от намерения завоевать Запад» (357). Для Достоевского эпохи «Бедных людей», идеалиста и романтика, утопического социалиста, члена тайного революционного общества, эти исторические параллели были животрепещущими. После возвращения из Сибири, где произошли «два события, определяющие всю его дальнейшую судьбу: встреча с Христом и знакомство с русским народом» (Мочульский, 535), Достоевский, человек уже иных убеждений, переосмыслил и романтические образы, питавшие его воображение в юности. Следствием этого переосмысления, по всей видимости, и является феномен разрушения рыцарских миров, замеченный нами в произведениях писателя. В главном герое романа «Идиот» Достоевский замыслил соединить высшую несловесную совесть и высшее духовное рыцарство. Контуры такого героя были найдены не сразу. В письме Майкову от 12 января 1868 года он обозначает основных героев будущего романа, но признается, что главный герой видится ему еще слабо, что он «может быть, в сердце у меня и не слабо сидит, но ужасно труден» (Мочульский, 281). Но внутренняя идея главного героя уже найдена и в связи с ней в замыслах Достоевского сразу возникают два имени: Христос и Дон Кихот. 13 января 1868 года он пишет С.А. Ивановой: «Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. [...] На свете есть только одно положительное лицо — Христос [...] Упомяну только, что из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон Кихот; но он прекрасен единственно потому, что смешон» (Мочуль-

ский, 282).

Восприятие Достоевским Христа как «положительного лица» было подготовлено вышедшей в 1863 году книгой Э. Ренана «*Vie de Jesus* (Жизнь Иисуса)», популяризовавшей гуманистическую концепцию образа Христа, начало которой положил еще труд Д.Ф. Штрауса «*Das Leben Jesu* (Жизнь Иисуса)» (1835—36). Книга Ренана вызвала ожесточенную полемику в Западной Европе и в России. По свидетельству жены писателя А.Г. Сниткиной, Достоевский прочел «*Vie de Jesus*» вскоре после ее выхода в свет. В четвертой записной тетради Достоевского (1864—1865 годов) сделана запись: «Ни один атеист, оспаривавший божественное происхождение Христа, не отрицал того, что ОН — идеал человечества. Последнее слово — Ренан. Это очень замечательно» (20; 192). Реновского Христа Достоевский не принял, его Христос — жертвенно-сострадательный Христос Евангелия от Иоанна, отличающегося по духу от трех синоптических Евангелий. Г. Ермилова предполагает даже, что явное предпочтение Достоевским четвертого Евангелия, наложившее отпечаток на характер Мышкина в романе, — полемически окрашено по отношению к книге Ренана (15). Сравнение Дон Кихота с Христом в письме Достоевского тоже закономерно, хотя и является результатом не столь злободневных (как книга Ренана) для него культурных событий. Образ Дон Кихота был переосмыслен немецкими романтиками иенской школы конца XVIII — начала XIX веков. Н. Берковский пишет по этому поводу: «Дон Кихот Сервантеса был тем новоевропейским романом, где для романтиков были выражены верховные ценности последних веков» (116). Понимание героя Сервантеса как забавного безумца и объекта сатиры было пересмотрено в первую очередь Л. Тиком, сделавшим новый полный перевод Дон Кихота в 1799 году, А. Шлегелем и Ф. Шлегелем, написавшими статьи о переводе Тика. По характеристике А. Шлегеля: «Дон Кихот — роман с открытыми горизонтами, не прибегающий к бюргерскому приему заслонять их бытом и его малыми интересами, которые выдаются за большие» (Берковский, 116). Произведение Сервантеса в начале XIX века уже не прочитывалось европейским читателем как пародия на рыцарские романы, и возникающий в связи с его главным героем вопрос — сумасшествие или святость, однозначно решался в

пользу геройства и святости. Именно в качестве героической фигуры Рыцарь Печального образа появился в 1804 году в России в более полном, чем прежде, переводе романа Сервантеса, выполненном В. Жуковским. (О восприятии романа Сервантеса в России см. Ю. Айхенвальд, *Дон Кихот на русской почве*. «Chalidze Publications», New York, 1982.)

Как отметил Е. Ziolkowski: «It is no small irony that in the same period when the life of Jesus was being demythologized, the story of Don Quixote was being elevated to the status of myth. As the quest for the historical Jesus was evaporating the savior's aura of divinity, and as the Romantic exaltation of Don Quixote was removing the knight from the sphere of satire, the two figures were often construed in the same philosophical and aesthetic terms» (104)¹. Гуманизация Христа и идеализация Дон Кихота, процессы, начала которых в европейской культуре отстоят друг от друга, примерно, на три десятилетия, подготовили почву для сделанного Достоевским сравнения. Но черты Христа с самого начала по замыслу писателя определились в образе героя будущего романа. 9—10 апреля 1868 года Достоевский три раза повторяет запись «Князь-Христос» в своей записной книжке (9; 246, 249, 253). Чертам же Дон Кихота предстояло претерпеть существенное изменение: герой романа, соотнесенный с Христом, не мог быть прекрасен «единственно потому, что смешон», и уже 17 апреля Достоевский, воспользовавшись образом из пушкинской Баллады о Рыцаре, влюбленном в Деву, озаглавливает целый раздел черновых записей — «Рыцарь бедный» (9; 263—264).

В тексте романа, в сцене чтения Аглаей стихотворения Пушкина, Достоевский устами героини, восхищающейся и в то же время подшучивающей над Мышкиным, устанавливает четкое отличие пушкинского рыцаря от сервантесовского идальго. В изложении Аглаи идея пушкинского стихотворения такова: «Поэту хотелось, кажется, совокупить в один чрезвычайный образ все огромное понятие средневековой рыцарской платонической любви какого-нибудь чистого и высокого рыцаря; разумеется, все это идеал. В «рыцаре же бедном» это чувство дошло уже до последней степени, до аскетизма; надо признаться, что такие чувства оставляют по себе черту глубокую и весьма, с одной стороны, похвальную, не говоря уже о Дон Кихоте. «Рыцарь бедный» тот же Дон Кихот, но только

серьезный, а не комический» (283)². В исполнении Аглаи баллада о рыцаре, влюбленном в Деву, звучит в той редакции, в какой она была включена Пушкиным в «Сцены из рыцарских времен» — именно в этом варианте стихотворение было напечатано в издании сочинений Пушкина 1855 г. под редакцией П. В. Анненкова (т. III, с. 17), которое имелось в библиотеке Достоевского. Неизвестная ни читателям, ни специалистам по Пушкину до 1884 г. (см. об этом в статье Р. Иезуитовой) ранняя редакция баллады была на шесть строк длиннее. Но одна из неизвестных строк, посвященная как раз видению рыцаря, и поэтому, как пишет N. Minihan, «раскрывающая смысл девиза» (84), была напечатана в «Современнике» в статье «Уважение к женщинам» в 1866 г. (кн. III, отд. I, с. 129). Эту строфу Достоевский позднее по памяти внес в свою записную тетрадь 1880—1881 годов (27; 44). У Пушкина эта строфа звучит так: «Путешествуя в Женеву, Он увидел у креста На пути Марию Деву, Матерь Господа Христа».

Возникает закономерный вопрос, почему Достоевский не включил эту известную ему строфу в текст пушкинского стихотворения, декламируемого в романе Аглаей. Казалось бы, упоминание Женевы могло послужить дополнительной ассоциацией с князем Мышкиным, проводшим четыре года в Швейцарии. Minihan полагает, что раскрытие через эту строфу религиозного содержания пушкинского стихотворения в тексте «Идиота» «могло повлечь за собою затруднения со стороны духовной цензуры, и поэтому Достоевский решил его (смысл стихотворения. — Е.С.) завуалировать» (89). На мой взгляд, дело тут в другом: мотив Девы Марии в стихотворении Пушкина вносил в текст романа Достоевского ненужную ассоциацию с Эдипом. Ведь если «рыцарь бедный», поэтический прототип Мышкина, избирал дамой сердца мать Христа, чертами которого был наделен князь Мышкин, то отношение князя к Настасье Филипповне прочитывалось как «платонический инцест». Прекрасно понимая подлинный смысл пушкинской баллады, Достоевский в романе словами князя Щ. называет ее «странным русским стихотворением», «отрывком без начала и конца» (281).

Почему князь Мышкин, в образе которого на метафизическом уровне сочетаются черты евангельского пророка и героя рыцарского романа, — идиот в клиническом смысле этого слова (т.е. больной

идиотией, самой тяжелой формой врожденного психического недоразвития — олигофрении), вынесенного к тому же в заглавие романа? В романе Достоевского «идиотизма как такового нет, — считает А. Скафтымов, — князь на протяжении всего романа остается в полной ясности и богатстве духовных сил» (76). Другие исследователи замещают идиотизм юродством: «Русское религиозное сознание, — пишет Г. Ермилова, — высоко почитало блаженных, кликуш, юродивых, им оно приписывало возможность мистического озарения» (57). Ермилова, проследив за употреблением Достоевским выражений «юродивый» и «юродство» в подготовительных материалах к роману, считает, что «юродство Мышкина — типологическая его черта, сопутствующая герою от первоначальных замыслов до конечного воплощения» (58) и что «через религиозно-церковное и фольклорно-народное юродство Мышкин приобщен к глубочайшим пластам русской национальной жизни и культуры» (59). Minihan в своем понимании ненормальности Мышкина близка к Ермиловой: «В отношении к Мышкину это (выражение «юродивый». — Е.С.) подразумевает и невинность, и глубокую духовность, и несовместимость с окружающим миром, а также свойственную обычно юродивым-подвижникам прозорливость» (155). Но юродивым князь Мышкин может быть назван только в период ослабления его болезни, которое в основном совпадает с временными границами действия в романе, и все, что написано исследователями о его прозорливости и духовности, справедливо только на коротком временном отрезке. К тому же следует иметь в виду, что Настасья Филипповна, про которую в романе сказано, что она чрезвычайно любит «оригиналов старичков, старушек и даже юродивых» (162), не бежала бы с Рогожиным от простого юродивого. Она с первого дня знакомства видит в Мышкине не юродивого, а «человека»: «Прощай, князь, в первый раз человека видела!» (201). Из слов самого Мышкина, сказанных в конце истории о Мари, мы узнаем, что он «был так болен когда-то, что тогда похож был на идиота» (87), то же самое Мышкин повторяет Гане по дороге к нему на квартиру: «я прежде действительно был так нездоров, что и в самом деле был почти идиот» (102). Здесь важно восприятие князем самого себя в болезни: похож на идиота, почти идиот, но не идиот на самом деле. Однако, в конце романа мы видим Мышкина таким,

каким он был когда-то и каким стал снова: «...он уже ничего не понимал, о чем его спрашивали, и не узнавал вошедших и окружавших его людей. И если бы сам Шнейдер явился теперь из Швейцарии взглянуть на своего бывшего ученика и пациента, то и он, припомнив то состояние, в котором бывал иногда князь в первый год лечения своего в Швейцарии, махнул бы теперь рукой и сказал бы, как тогда: «Идиот!» (692). Из заключения романа мы узнаем о безнадежном состоянии Мышкина на его прежнем месте, в лечебнице Шнейдера в Швейцарии: «Шнейдер все более и более хмурится и качает головой; он намекает на совершенное повреждение умственных органов; он не говорит еще утвердительно о неизлечимости, но позволяет себе самые грустные намеки» (694). Итак, Мышкин был болен идиотией до двадцати четырех лет от роду, примерно два года (физическое время действия в романе) был прекрасным человеком «не от мира сего», и с двадцатисемилетнего возраста стал неизлечимым олигофреном. Почему болезнь князя Мышкина отступает именно тогда, когда образ его обретает евангельские и рыцарские черты? Как соотносятся его «хриstopодобие» и «рыцареобразие» с идиотией? Возможный ответ на эти вопросы, поскольку в тексте романа его нет, следует искать за пределами текста, точнее, в личных обстоятельствах Достоевского и в условиях его работы над «Идиотом». И здесь возникает пространство для гипотезы.

В литературе об «Идиоте» многократно писалось о том, как велико в романе значение картины немецкого художника Ганса Гольбейна-младшего (1497—1543) «Христос в гробу» (1521). В первый раз картина Гольбейна упоминается в романе, когда Мышкин замечает ее копию в доме Рогожина, вспоминает, что видел оригинал за границей и утверждает, что «от этой картины у иного еще вера может пропасть» (248). Эту же «картину Рогожина» описывает в своей исповеди Ипполит: «...когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны

законы природы, то как же одолеть их?» (463—464). Христос в гробу не единственная картина Гольбейна, упомянутая в «Идиоте»: в «сборной» у дам Епанчиных при первом знакомстве Мышкин сравнивает лицо Александры с лицом «гольбейновской Мадонны в Дрездене» (88), имея в виду картину Гольбейна «Мадонна с семьей бюргермейстера Якоба Мейера», копия которой находится в Дрезденской галерее. Скрытую ассоциацию с этой картиной рискну заподозрить и в третьей части романа, в исповеди Ипполита, где упоминается символизирующая полную безнадежность «Мейерова стена» (440), видная из окна комнаты Ипполита: «Проклятая стена! А все-таки она мне дороже всех павловских деревьев...» (445). Дороже, возможно, именно потому, что за ней, в семье почтенного бюргера, — Мадонна, которая, как ему кажется, никогда не придет к нему, умирающему мальчику. Хорошо известно, что Достоевский, увидев 12 августа 1867 г. в Базеле в музее гольбейновского «Христа в гробу», испытал сильное потрясение. О картине Гольбейна Достоевский сказал жене: «От такой картины вера может пропасть». Анна Григорьевна не в силах была смотреть на картину и ушла в другие залы. Вернувшись через 15—20 минут, она нашла мужа перед той же картиной. В его лице было испуганное выражение, как в первые минуты приступа эпилепсии. Уходя из музея, Достоевский настоял на том, чтобы еще раз зайти посмотреть на картину (Гроссман, 172). То, что еще в апреле того же года в Дрезденской галерее Достоевский, еще до посещения Базельского музея, отметил Мадонну Гольбейна (Гроссман, 165) и затем ввел эту картину в текст «Идиота», свидетельствует об особом интересе писателя к немецкому художнику. И поэтому представляется маловероятным, что Достоевский мог пройти мимо знаменитой серии гольбейновских гравюр на распространенный средневековый сюжет Totentanz или La Danse macabre (Пляска смерти), история создания которых непосредственно связана с Базелем.

Сюжет Totentanz выражал идею всеобщего равенства в смерти; с монастырских и кладбищенских фресок он, с появлением в XV веке гравюры на дереве, перешел на бумажные листы и проник во все слои общества. В каждом эпизоде Totentanz присутствует главный танцор, скелет, символизирующий смерть, и увлекающий в страшный танец очередную человеческую фигуру: женщину, мужчину, ребенка. На исходе Средневековья, как отметил Хейзин-

га, «в представление о смерти вторгается новый, поражающий воображение элемент, содрогание, рождающееся в сферах сознания, напуганного жуткими призраками, вызывавшими внезапные приступы липкого, ледящего страха» (157). Ни одно из известных изображений Totentanz не сопоставимо по экспрессии и выразительности с серией гравюр Гольбейна на этот сюжет, рисунки для которых были сделаны художником в Базеле около 1527 года, перенесены на доски базельским же гравером Люцельбургером и отпечатаны в Лионе в 1538 году. Базель был городом, пронизанным духом Totentanz, поскольку в нем находились два знаменитых фресковых цикла XIV—XV веков на этот сюжет: Grossbasel Totentanz в подворье Доминиканского монастыря и Kleinbasel Totentanz внутри Августинского женского монастыря. Когда на городской ратуше били часы — зубчатый механизм, отлаженный и сегодня, приводил в движение фигурки Totentanz над площадью. Базельские фрески дошли до XIX века в хорошо сохранившихся девятнадцати фрагментах. Гольбейн, поселившийся в Базеле в 1515 году, успел увидеть фрески в полном объеме. Исследователь изображений Totentanz эпох Средневековья и Возрождения Д. Кларк пишет: «None of Holbein's works is so well-known and none displays such imaginative power and originality as the Dance of Death. The secret of his success was the combination of Holbein as an artist and Lutzelburger as craftsman. [...] Holbein's woodcuts of the Dance of Death are his greatest performance in this medium. They are, moreover, by far the greatest achievement in the history of our subject. Not only did it reach its culminating point in his work, but nearly all subsequent efforts were dominated by his influence» (Clark, 71)³. Еще до приезда в Базель 11 августа 1867 г. Достоевский мог видеть изображение Totentanz в Паласе в Дрездене, где он пробыл с 19 апреля по 21 июня 1867 г. и уделял достаточно времени осмотру картинной галереи и достопримечательностей города. В Базельском музее в 1867 г. были выставлены все девятнадцать фрагментов фресок с Totentanz, в экспозицию также входил уникальный экспонат — кинжал, на ножнах которого Гольбейном с изумительным искусством выполнены шесть эпизодов Totentanz^{*}.

Таким образом, Достоевский видел фрагменты Базельского «Танца смерти», знал о работах Гольбейна на этот сюжет. Как пи-

^{*} Сегодня фрагменты Базельского Totentanz и кинжал с гольбейновской гравировкой на ножнах находятся в Historisches Museum Basel, расположенном в кирхе на Barfusserplatz, а картина Гольбейна «Христос в гробу» (Der Leichnam Christi im Grabe — именно так она называется в оригинале) — в здании Kunstmuseum

шет специалист-искусствовед: «The name of Holbein has been so strongly interwoven with the Dance of Death, that the latter is seldom mentioned without bringing to recollection that extraordinary artist» (Douce, 69)⁴. Учитывая интерес Достоевского к Гольбейну, можно с большой долей вероятности предположить, что он разыскал гравюры немецкого художника. Известно, что, находясь в Германии и Швейцарии, писатель часто посещал книжные лавки в поисках нужной ему литературы и журналов (Гроссман, 166, 169). Репринты лионского издания Totentanz могли легко попасться ему на глаза. Личные утраты Достоевского к моменту прибытия в Базель (прошло менее трех лет со дня смерти любимого брата Михаила) и позже, в период работы над «Идиотом», начатым в Женеве 14 сентября 1867 г. (в феврале 1868 г. писатель получает известие о смерти своего шурина А.П. Иванова, в мае того же года умирает его дочь Софья), располагали его к мрачным мыслям и тягостному душевному состоянию, отраженных в двух письмах к А.Н. Майкову от 18 мая и 22 июня. Сюжет Totentanz должен был восприниматься Достоевским особенно остро в этот период его жизни и творчества. И вполне возможно, что базельский мертвый Христос, в воскресение которого трудно было верить, в болезненном воображении писателя попадал в число фигур, уводимых аллегорическими скелетами на гравюрах Гольбейна в неотвратимый и непрестанный танец.

Гольбейновский Totentanz в окончательном варианте состоит из сорока девяти гравюр, названия которых, согласно лондонскому репринтному изданию 1890 г.: 1. The Creation; 2. The Temptation; 3. The Expulsion; 4. The Consequences of the Fall; 5. A Cemetery; 6. The Pope; 7. The Emperor; 8. The King; 9. The Cardinal; 10. The Empress; 11. The Queen; 12. The Bishop; 13. The Duke; 14. The Abbot; 15. The Abbess; 16. The Gentleman; 17. The Canon; 18. The Judge; 19. The Advocate; 20. The Magistrate; 21. The Preacher; 22. The Priest; 23. The Mendicant Friar; 24. The Nun; 25. The Old Woman; 26. The Physician; 27. The Astrologer; 28. The Miser; 29. The Merchant; 30.

Basel на Alban-Graben. Во время пребывания Достоевского в Базеле все эти произведения находились под одной крышей в Museum Basel на Augustinergasse, где и побывал Достоевский. В этом здании, построенном в 1848 г. специально для общегородского музея, сейчас находится Museum der Kulturen Basel.

The Ship in a Tempest; 31. The Knight; 32. The Count; 33. The Old Man; 34. The Countess; 35. The New-Married Lady; 36. The Duchess; 37. The Pedlar; 38. The Husbandman; 39. The Child; 40. The Soldier; 41. The Gamesters; 42. The Drunkards; 43. The Idiot Fool; 44. The Robber; 45. The Blind Man; 46. The Waggoner; 47. The Beggar; 48. The Last Judgement; 49. The Allegorical Escutcheon of Death (Douce, L— LIX)⁵. Только на четырех гравюрах изображены фигуры смертных, пытающихся оказать сопротивление их страшному партнеру (см. иллюстрации 1—4): The Gentleman (16) замахивается на обнимающий его скелет шпагой, The Knight (31) разит его мечом в череп, The Soldier (40) отбивается двуручным мечом, The Idiot Fool (43), не понимая с кем имеет дело, дразнит смерть засунутым в рот пальцем и одновременно с этим пытается нанести ей удар узелком (вспомним узелок, с которым приехал в Петербург князь Мышкин!). Сопротивление этих четверых в контексте Totentanz, разумеется, нелепо и бесполезно. Но если предположить, что Totentanz Гольбейна повлиял на образную и событийную структуры романа «Идиот», то объединение ради совместного противостояния смерти — Рыцаря (соединяющего в себе придворного и солдата) с Идиотом и Христом, в воскресение которого трудно, но нужно поверить — и составляет метафизическую суть образа главного героя романа. Поэтому совершенно права Р. Поддубная, когда она пишет об «экспериментальности замысла центрального героя» романа Достоевского (35) и о «синтетичности» личности Мышкина (42). Основания же предполагать влияние Totentanz на структуру «Идиота» имеются.

Обратим внимание на количество упомянутых и случившихся смертей в «Идиоте». В романе по ходу действия или где-то за его пределами умирают, часто «скоропостижно» или «преждевременно»: Павлищев, Семен Рогожин, жена Филиппа Барашкова, сам Филипп Барашков, Мари, дочь купца Папушина (тетка князя Мышкина), старший брат купца Папушина, оба сына старшего брата купца Папушина, жена Лебедева, дворовая девушка Павлищева (тетка Бурдовского), отец Бурдовского, жена Сурикова (соседа Ипполита), ребенок Сурикова, генерал Иволгин, Настасья Филипповна, Ипполит. Этот «танец смерти» в романе проходит в сопровождении темы мучительности неотвратимой смертной казни, могиль-

ной атмосферы дома Рогожина, ужаса насильственной смерти графини Дюбарри, неистового отчаяния умирающего Ипполита, постоянного предчувствия смерти Настасьей Филипповной и князем Мышкиным. В Базельском музее Totentanz, как уже было сказано, изображен на ножнах кинжала — инструмента мгновенной, неожиданной смерти. Велик соблазн усмотреть в существовании этого предмета музейной экспозиции важнейший символ в «Идиоте» — рогожинский нож, тема которого проходит через весь роман. Заметим, что имя Парфен Рогожин — анаграмма оксюморонного характера; «парфен» по-гречески значит «чистый», «девственный»; в фамилии Рогожин: первый слог — рукоятка из оленей кости («олений черенок»), два вторых — лезвие ножа или ножны. Рогожинский нож в романе — садовый, этим обстоятельством подчеркнуто его вторжение в жизнь для ее мгновенного прекращения. Высшее воплощение жизни в романе — Аглая. Достоевский соотносит ее с зеленым цветом природы и юности: для встречи с ней Коля выпрашивает у старшего брата «надеть его совершенно еще новый зеленый шарф» (216) (паж дамы и рыцарь дамы носили ее цвета), свидание князю Аглая назначает «на зеленой скамейке, в парке» (407). Смертями в «Идиоте» движется сюжет романа: умирает Павлищев — Мышкин возвращается из Швейцарии в Россию; умирает Семен Рогожин — Парфен Рогожин возвращается из Пскова в Петербург; умирают супруги Барашковы — Настасья Филипповна оказывается в руках Тоцкого; умирают Папушины — Мышкин получает наследство и следует за Настасьей Филипповной. Многие фигуры на гравюрах Гольбейна, кажется, вызывают к жизни ряд тем и персонажей романа: The Pope (6) и The Emperor (7) отзываются неожиданным сравнением Настасьи Филипповны самой себя и Рогожина с папой и императором: «был такой один папа и на императора одного рассердился...» (240); The Cardinal (9), The Bishop (12), The Abbot (14), The Priest (22), возможно, ответственны за существование в Римской католической церкви отдельных «представителей, достойных всякого уважения и добродетельных» (615), о которых «не говорил» Мышкин в своей неуместной речи о католичестве в обществе у Епанчиных (616), или за историю о шестидесяти съеденных монахах, рассказанную Лебедевым (426); The Miser (28) и The Merchant (29) — определяют характер Семена Рогожина; The

New-Married Lady (35), забираемая Смертью прямо из-под венца, — перекликается судьбой с Настасьей Филипповной; The Child (39), уводимый Смертью за порог дома, но тянущийся, полуобернувшись, к очагу — сопоставим с образом Ипполита; The Drunkards (42) — представлены генералом Иволгиным, Лебедевым, Келлером (кстати, во всех других произведениях Достоевского пьяницы — одиночки); The Robber (44) — привносит в текст черты Рогожина, историю о крестьянине, зарезавшем за часы, и отзвуки уголовной хроники (убийства ростовщика Попова студентом Даниловым, ювелира Калмыкова — купцом Мазуриным, семьи Жемариных — гимназистом Горским); тема The Last Judgment (48), заключительной гравюры гольбейновского цикла, введена в роман толкованиями Апокалипсиса Лебедевым. Интересно отметить и реминисценцию сюжета Totentanz с использованием образа рыцаря, представленного союзником смерти, в русском искусстве при жизни Достоевского: в 1878 г. М. Мусоргский начал работу над циклом романсов под общим названием «Песни и пляски смерти» на стихи А. Голенищева-Кутузова из книги поэта «Затишье и буря» (1868—1878), СПб., 1878. В книгу входило стихотворение «Серенада 1868 года», в котором смерть представала перед девушкой в облике рыцаря как избавитель от болезни и старости со словами: «Рыцарь неведомый, силой чудесной освобожу я тебя» (60).

Итак, силящийся восстать из гроба Христос, Рыцарь — «Фигура рыцаря как символ противостояния смерти существовала в русской культуре со времен Петра Первого: рыцарь неизменно присутствовал в похоронных процессиях русских царей, военачальников и вельмож, явление его означало, что память усопшей особы не умрет и будет утешением для тех, кто оплакивает потерю ее» (см. С. Николаев, «Рыцарская идея в похоронном обряде петровской эпохи» // Из истории русской культуры. «Языки русской культуры», М., 1996, т. III, с. 584—594) — и Идиот — триумвират, который может победить смерть, прервать ее танец, каким он изображен у Гольбейна. Идиот в этом союзе закономерно выступает на первый план. М. Фуко писал о подмене в Средние века темы смерти темой безумия: «Безумие, глупость — это присутствие смерти здесь и теперь. Но в то же время это присутствие смерти побежденной [...] в смехе безумца есть одна особенность: он уже заранее смеется сме-

хом смерти; умалишенный, предрекая смертельный мрак, уже обезоружил его» (36—37). У Достоевского «идиоту» принадлежит ведущая роль в триумвирате в силу его обостренного ощущения жизни и желания сродниться с ней, что равнозначно отвержению смерти. В романе это свойство «идиота» раскрывается через «давно забытое воспоминание» Мышкина: «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. Перед 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 ж 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» (480—481). Выдвигая идиота на ведущую роль в триумвирате, Достоевский постоянно поддерживает в читателе сознание ненормальности (вненормальности) своего героя через его собственные воспоминания о себе или, чаще, через восприятие и упоминание его другими: Настасья Филипповна (на публику): «Полтора миллиона, да еще князь, да еще, говорят, идиот в придачу...»; Тоцкий (про себя): «Идиот, а знает, что лестью всего лучше возмешь...»; Келлер и Лебедев (в фельетоне): «ну, можно ли лечиться от идиотизма, представьте себе это?!» (297); Келлер (в глаза князю): «ну почему вас после этого называют идиотом, не понимаю!» (353); Лизавета Прокофьевна (в глаза князю): «...неужели же она могла заинтересоваться тобой? сама же тебя уродиком и идиотом называла» (361); Аглая (про себя): «Идиот!» (393); Лизавета Прокофьевна (за глаза): «этот князишка — больной идиот» (574); Ипполит (в исповеди): «Но что он в конце концов идиот, в этом нет никакого сомнения» (441); Евгений Павлович (вслух): «Я не согласен, и даже в негодовании, когда вас, — ну, там кто-нибудь, — называют идиотом» (656); Евгений Павлович (про себя): «...бедный идиот! И что с ним будет теперь» (661). Идиот, таким образом, внешняя оболочка образа Мышкина, внутреннюю же его суть со-

ставляют «хриstopодобие» и «рыцареобразие». Исследователи «Идиота», говоря об образе Мышкина и отмечая два источника его происхождения (Евангелие и Дон Кихот), сосредоточивают внимание либо на евангелических его чертах, либо на дон-кихотских (В. Одинокaв, Типология образов в художественном мире Достоевского. Новосибирск, 1981; И. Кириллова, Проблема создания хриstopодобного образа. Князь Мышкин и Авдий Каллистратов. // «Достоевский и современность», Новгород, 1991; Н. Арсентьева, Стaновление антиутопического жанра в русской литературе. М., 1993).

Контрапунктные сочетания «хриstopодобия» и «рыцареподобия» в образе князя Мышкина прежде не выявлялись. Я попытаюсь, переходя к анализу текста «Идиота», показать, как в романе взаимодействуют Евангелие (дискурс 1) и условный рыцарский роман (дискурс 2).

Оба дискурса возникают в самом начале романа, в сцене приема генеральшей Епанчиной и ее тремя дочерьми князя Мышкина. Мышкин по требованию генеральши начинает рассказывать о первом впечатлении о Швейцарии: «...пробудился я от этого мрака, помню я, вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вдруг в моей голове как бы все прояснело [...] С тех пор я ужасно люблю ослов. Это даже во мне какая-то симпатия» (65). Осел — животное, ассоциирующееся с Христом, въехавшим верхом на нем в Иерусалим. Сразу после упоминания осла следует рассказ князя о его воспитании и жизни в швейцарской деревне высоко в горах. Мышкин описывает пейзаж, в котором он провел пять лет уединенной жизни: водопад «шумливый и пенистый» (68), падающий высоко с горы; сосны «старые, большие, смолистые» (68). Доминирует в пейзаже — «вверху на скале старый замок средневековый» (68). Именно этот средневековый рыцарский замок пробуждает в князе стремление к странствию: «...мне все казалось, что если пойти все прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка...» (68). Здесь проявляется дискурс 2, поскольку то, что мы уже знаем о характере Мышкина, наслаиваясь на сведения из его биографии, побуждает вспом-

нить о французской (около 1191 г.) и немецкой (около 1210 г.) переработках сюжета о Персивале, в которых соединяются две истории: история простеца Персиваля, юноши, воспитанного в лесной глуши, одаренного рыцарскими добродетелями, но лишенного рыцарской куртуазности, и история поисков Грааля, загадочного талисмана, хранящегося в замке, с владельца которого Персивалю, усвоившему вежество подлинного рыцаря, суждено снять заклятье. Сходство Мышкина с Персивалем разительно: «...он (Персиваль. — *Е.С.*) настолько наивен, что его можно принять за блаженного, почти юродивого, ничто злое и подлое еще неведомо Персивалю [...] он вступает за униженных и обездоленных со всем пылом молодого сердца» (Самарин, II, 565). Простодушность и искренность князя отмечает Лебедев при встрече в поезде на первых же страницах романа (9), «юродивым» его в поезде же называет Рогожин, «дитем совершенным» рекомендует Мышкина генерал Епанчин, заочно представляя его жене и дочерям (60). Из рассказа самого Мышкина мы узнаем, что перед самым его отъездом из Швейцарии его врач Шнейдер сказал, что убедился в том, что князь «только ростом и лицом похож на взрослого» (86), но развитием, душой и характером — ребенок. Настасья Филипповна говорит о нем: «где ему жениться, ему самому еще няньку надо» (197). В четвертой части романа, когда Епанчины решаются показать князя как жениха Аглаи «высшим лицам», генерал Иван Петрович говорит Мышкину: «Вы, право, мало изменились на вид, хоть я вас видел только ребенком [...] Что-то эдакое напоминающее в чертах...» (610). Так же, как Персиваль, рыцарственный от природы Мышкин лишен тренированного вежества. В третьей части романа, застав сцену свидания князя с Аглаей в саду на скамейке, Лизавета Прокофьевна приводит его на дачу для объяснений; когда Мышкин откланивается и уходит, Аделаида, смеясь, замечает, что «князь так чудесно раскланялся: иной раз совсем мешок, а тут вдруг, как... как Евгений Павлыч», на что Лизавета Прокофьевна отвечает: «Деликатности и достоинству само сердце учит, а не танцмейстер» (499). Детскость и простодушие Персиваля Мышкин выказывает в полной мере в «сборной» у дам Епанчиных при первой встрече с ними. В той же дамской гостиной опять проявляется дискурс 1: учительство Христа. Окончив рассказ о швейцарской деревне в го-

рах, на замечание Аделаиды: «...вы философ и нас приехали поучать», Мышкин отвечает: «...я действительно, пожалуй, философ, и кто знает, может, и в самом деле мысль имею поучать...» (69). Мышкин учит своими рассказами, как Христос — притчами. В ответ на требование Аделаиды рассказать о том, как он был влюблен, следует евангельский по сути рассказ Мышкина о грешнице Мари, спасенной его любовью. Евангельское действие разворачивается не в библейском пейзаже, а в пейзаже рыцарского романа. Мышкина осуждают все и не понимает никто, кроме детей, которые переходят на его сторону. В Евангелиях Христос не показан в окружении детей. Но в третьей части «Идиота» Мышкин читает письмо Настасьи Филипповны к Аглае: «Христа пишут живописцы все по евангельским сказаниям; я бы написала иначе: я бы изобразила Его одного, — оставляли же Его иногда ученики. Я оставила бы с Ним только одного маленького ребенка» (516). Крик осла, пробудивший Мышкина в Базеле, если углубиться в символику средневековья, предвещает детское окружение и идиотизм. Хейзинга сообщает, что в день Невинноубиенных младенцев проводились процессии детей, во главе которых на осле ехал молодой клирик. Он именовался Innocent (Невинный). Этим же словом называли главу Праздника Дураков (486).

Первое, наиболее простое взаимодействие рыцарского и евангельского дискурсов возникает в сцене в доме Иволгиных, когда Мышкин останавливает на лету Ганину руку, замахнувшуюся на сестру, и сам получает пощечину: «— Ну это пусть мне...а ее...все-таки не дам!.. [...] — И будет каяться! — закричал Рогожин, — будешь стыдиться, Ганька, что такую... овцу (он не мог приискать другого слова) оскорбил!» (185). Здесь заступившийся за женщину, т.е. поступивший «по-рыцарски» Мышкин назван евангельским словом «овца». Евангельский и рыцарский дискурсы в романе взаимодействуют снова в сцене появления Мышкина на именинах Настасьи Филипповны. Сцена эта в своей литературной генеалогии восходит к поэме А.К. Толстого «Грешница» (1858), бывшей в 1860-х годах тем, что сегодня называется массовым текстом. В поэме Толстого Иисус незванным является на пир, и присутствующая на нем грешница, потешавшаяся до этого над Его учеником Иоанном, осознает, глядя в глаза Иисуса, глубину своего падения и бро-

сается к Его ногам. Грешница у Толстого описана такими стихами: «Ее причудливый наряд Невольно привлекает взоры, Ее нескромные уборы О грешной жизни говорят. Но дева падшая прекрасна: Взирая на ее, навряд Пред силой прелести опасной Мужи и старцы устоят» (I, 332). Настасья Филипповна на своей вечеринке «была в полном туалете и производила необыкновенное впечатление. [...] Перед самым входом в гостиную князь вдруг остановился и с необыкновенным волнением, спеша, прошептал ей: — В вас все совершенство... даже то, что вы худы и бледны... вас и не желаешь представить иначе...» (161).

В роли грешницы здесь Настасья Филипповна («смех как форма проявления блуда, — пишет М. Бобрик, — составляет одну из примет литературного облика грешницы» [178]), в роли Иоанна — Ганя, который к моменту прихода на вечеринку уже просил у Мышкина прощения за пощечину, получил от него поцелуй, выслушал суждение о себе как о «самом обыкновенном человеке, какой только может быть, разве только что слабом очень и нисколько не оригинальном» (142), а на самой вечеринке выдержал испытание горящими в камине деньгами, в роли Христа — князь Мышкин. Вся сцена переосмыслена Достоевским по отношению к сцене пира у Толстого. Если в поэме грешница, куражившаяся своей распутной жизнью до прихода Иисуса, признает с Его появлением поражение, то у Достоевского Христос-Мышкин почитает Грешницу-Настасью Филипповну с самого начала за совершенство, а та доказывает ему обратное: «Я сама бесстыдница! Я Тоцкого наложницей была... Князь! тебе теперь надо Аглаю Епанчину, а не Настасью Филипповну...» (195). Однако у евангельского образа Грешницы, как отмечает Бобрик (178), есть и другая версия, близкая к версии Толстого, — это образ Кундри из «Персиваля», который сложился у Рихарда Вагнера в 1858—1859 годах. «Линия образа Кундри, связанная с темой «Христос и Грешница», строится, по сути, на тех же мотивах-символах, что и у Толстого. Кундри посмеялась когда-то над Иисусом (так же, как Настасья Филипповна над князем Мышкиным в передней у Иволгиных. — *Е.С.*), и Его взгляд как бы увековечивает ее в безучастном смехе. Ее мучительное многовековое существование в различных обликах устремлено к исцелению — способности сострадая плакать, — которое ей может принести

только тот же взгляд Христа» (Бобрик, 178). У Вагнера во втором акте рыцарь Персиваль является предтечей Иисуса-Грааля на пути Кундри к освобождению от греха. У Достоевского, по аналогии, Персиваль и Иисус в сцене вечеринки у Настасьи Филипповны сливаются в образе Мышкина. Созвучие образов Персиваля у Вагнера и Мышкина у Достоевского отмечал А. Гозенпуд, который пишет: «Спасти мир, лежащий во грехе, — по Вагнеру — может только чистый сердцем герой. Парсифаль Вагнера — это *der rein Tor* — чистый (сердцем) безумец. Невольно возникает параллель с князем Мышкиным» (А. Гозенпуд, Достоевский и музыкально-театральное искусство. «Советский композитор», Л., 1981, с. 197). Гозенпуд формулирует и принципиальное различие между вагнеровским Персивалем и Мышкиным: «Князь Мышкин расплачивается безумием за попытку примирить людей. Персиваль же, отнюдь не думавший ни о слезах детей, ни о страданиях взрослых, становится главой Ордена рыцарей» (там же, с. 198). Достоевский, разумеется, не знал либретто Вагнера. Первое представление «Персиваля» состоялось в 1882 г. в Байрейте. Все же речь здесь может идти не только о случайном совпадении внутри интонационного и образного фонда литературы и искусства рассматриваемой эпохи. В 1863 г. состоялась гастрольная поездка Вагнера в Россию, шесть его концертов в Санкт-Петербурге и три в Москве имели сенсационный успех. Содержание опер «Тангейзер» и «Лоэнгрин» Достоевскому, вероятно, было известно. В «Тангейзере» автор «Персиваля» рыцарь-певец Вольфрам фон Эшенбах — одно из основных действующих лиц. В «Лоэнгрине» главный герой — сын Персиваля. Несмотря на отрицательное на словах отношение Достоевского к Вагнеру во второй половине 70-х годов (См. сравнение Вагнера с Бисмарком в Записной тетради 1876—77 гг. [24; 263] и письмо к А.Г. Достоевской от 7(9) августа 1879 г. [30, I; 100], совпадение тона и мыслей, изложенных Шатовым в разговоре со Ставрогиным («Бесы», 1870—72 гг.), с высказываниями Вагнера в его статье «German Art» (1867 г.) заставляет предположить, что Достоевский находился под воздействием вагнеровских образов с начала 60-х годов. Сравним, к примеру, следующие пассажи: «The German virtue herein expressed thus coincided with the highest principle of aesthetics, through it perceived, according to which the objectless alone is beauti-

ful, because, being an end in itself, in revealing its nature as lifted high above all vulgar ends it reveals that whose sight and knowledge alone makes life worth living; whereas everything that serves an end is hideous...»⁶ (**R. Wagner**, *German Art in Nationalism. Its Meaning and History*. Van Nostrand Company, Princeton, 1955, p. 168) и «Разум и наука в жизни народов всегда, теперь и с начала веков, исполняли лишь должность второстепенную и служебную; так и будут исполнять до конца веков. Народы слагаются и движутся силой иною, повелевающею и господствующею, но происхождение которой неизвестно и необъяснимо. Эта сила есть сила неутомимого желания дойти до конца и в то же время конец отрицающая» (10; 198).

Примечательно, что именно в журнале брата писателя Михаила Достоевского «Эпоха» в 1864 г. была опубликована статья А. Григорьева о русском театре, в которой автор объявил себя вагнерианцем (см. **Т. Ливанова**, *Оперная критика в России*. В 4-х томах, М., 1966—73, т. II, часть 4, с. 322).

Р. Бартлет пишет: «Despite the apparent lack of common ground between Wagner's mythological world of gods and medieval knights and the seemingly concrete nineteenth-century world of Dostoevsky's characters, both are linked by the fact that their creators are far more interested in the psychology of their characters, and the ideas they represent, than in their surroundings. [...] Despite their very different artistic concerns, Dostoevsky and Wagner are also fundamentally linked by the idea of redemption which runs through their work, and also by the theme of compassion, which in Wagner surfaces most strongly in *Parsifal*» (51, 52)⁷. Навеванный вагнеровскими «Тангейзером» и «Лоэнгрином» Персиваль мог быть осмыслен Достоевским как совершенный, с чертами святости, человек-рыцарь. В сцене вечеринки у Настасьи Филипповны возникает и нечто вроде процессии, пронесшейся в романе Кретьена де Труа перед Персивалем Святой Грааль. Достоевский здесь пользуется излюбленным своим приемом — иронической гиперболизацией образов рыцарского средневековья. У Кретьена де Труа перед Персивалем в замке короля-рыбака проходит процессия: юноша несет копье, с которого стекает кровь, девушка несет сияющий сосуд из золота со вкраплением драгоценных камней, следом другая девушка несет серебряное блюдо. Копье, которым по преданию римский легионер Лонгин пронзил бок

Иисуса Христа, и чаша, в которую Иосиф Аримафейский собрал Его кровь, и есть Грааль, называемый «святой вещью» (Мелетинский, 60); серебряное блюдо символизирует то блюдо, на котором Ироду была поднесена голова Иоанна Крестителя (именно это блюдо, а не чаша, согласно некоторым версиям, было Граалем, согласно другим версиям, Граалем была чаша с головой Иоанна Крестителя [Дашкевич, 120—21]). В «Идиоте» отстраненным обозначением предмет — вещь — предмет объединены «большая пачка бумаги, вершка три в высоту и вершка четыре в длину» (185) — сто тысяч рублей, которые во главе своей пьяной компании Рогожин вносит в гостиную Настасьи Филипповны («...подойдя к столу, он положил на него один странный предмет, с которым вступил в гостиную, держа его перед собой в обеих руках» [185]); и «простой формы ножик, с оленьим черенком, нескладной, с лезвием вершка в три с половиной, соответственной ширины» (246) — нож Рогожина, который будет занесен над Мышкиным и которым будет зарезана Настасья Филипповна («в окне лавки была одна вещь, на которую он смотрел и которую даже оценил в шестьдесят копеек серебром [...] этот предмет в шестьдесят копеек» [255]; «...стоял и оценивал в шестьдесят копеек один предмет с оленьим черенком» [263]). Нелепая фигура Рогожина с пачкой денег в гостиной Настасьи Филипповны становится гротескным изображением процессии Св. Грааля рыцарских романов и легенд. Чаша Грааля не обязательно описывалась как золотая, она иногда изображалась выточенной из цельного изумруда (Дашкевич, 107). В немецкой версии «Персиваля» Вольфрама фон Эшенбаха Св. Грааль сделан из драгоценного камня. Обратим внимание на новые черты в облике Рогожина в этой сцене: «костюм его был совершенно давешний, кроме совсем нового шелкового шарфа на шее (шарф — существенная деталь рыцарского туалета. — Е.С.), яркозеленого с красным, с огромною бриллиантовою булавкой [...] и массивного бриллиантового перстня на грязном пальце...» (185). Цвета рогожинского шарфа соответствуют цветам чаши Св. Грааля — изумруду с кровью. Гротескные бриллианты Рогожина — инкрустация «чаши» (на столе к тому же еще лежит и подарочный жемчуг, возвращенный Настасьей Филипповной генералу Епанчину). Пачка Рогожина обвязана «накрест бечевкой вроде тех, которыми обвязывают сахарные головы» (185),

что прочитывается как ироническая аллюзия к голове Иоанна Крестителя. Гостиная отдаленно уподобляется замку короля-рыбака: Рогожин называет хозяйку ее, Настасью Филипповну, «королевой» (198), а Фердыщенко в этой сцене при появлении Рогожина «был как рыба в воде» (181). Во второй части романа Достоевский выводит рыцарский дискурс образа Мышкина на поверхность текста сначала в сцене посещения князя молодыми нигилистами: Ганя, разоблачая Чебарова перед пришедшими, говорит, что тот, чтобы выманить у Мышкина деньги для сына Павлищева, «основывался на известных рыцарских взглядах князя насчет обязанностей чести и совести» (320). Затем пропойца, отставной поручик Келлер, в сцене своей исповеди перед князем восклицает по его поводу: «Благороден, благороден, рыцарски благороден!» (351). В завершающей же вторую часть романа сцене допроса Мышкина Лизаветой Прокофьевной проявляется и евангельский дискурс его образа. Лизавета Прокофьевна кричит на грани истерики: «Почему ты не приходил [...] Все три дня почему не приходил?» (363—364). Не без значения тут то, что три дня проходит с момента посещения князя нигилистами, т.е. со дня светского распятия Мышкина сначала чтением газетного пасквиля, затем обличением его членами семейства Епанчиных (Лизавета Прокофьевна: «Довольно, милый друг дома, спасибо, что хоть себя-то дали, наконец разглядеть хорошенько»; генерал Епанчин: «Действительно, князь, я даже не ожидал...после всего, после всех дружественных сношений...»; Аглая: «если вы не бросите сейчас же этих мерзких людей, то я всю жизнь буду вас одного ненавидеть!» [341]). Здесь возникает ассоциация с Воскресением в Евангелии. Эта ассоциация может быть поддержана наблюдением Ермиловой, что в «Идиоте» художественное время (все события в романе, как считает исследовательница, происходят за двенадцать дней) не совпадает с физическим, так, седьмой день действия в романе, на который приходится день рождения Мышкина, день воскресения. «Главный день недели и главный день князя» (79) захватывает собой и день шестой (оживленное общество на террасе своей дачи князь, отмечает Ермилова, застал, возвратясь от Епанчиных, около двенадцати часов пополуночи), и день восьмой, который начинается и заканчивается около двух часов ночи. События же, которые я выше назвал «светским распятием Мышкина»,

происходят в третий день действия в романе, т.е. за три дня до художественного утроенного седьмого дня романа — дня воскресения. В третьей части романа возникает сложное взаимодействие евангельского и рыцарского дискурсов. Здесь важна последовательность событий, поэтому я прослежу ее. Когда Мышкин, Епанчины, князь Щ. и Евгений Павлович приходят в Павловский вокзал слушать оркестр, Достоевский показывает полное одиночество Мышкина среди публики, его принадлежность к совсем другому времени и пространству: «...ему мечтались и горы, и именно одна знакомая точка в горах, которую он всегда любил припоминать и куда он любил ходить, когда еще жил там, и смотреть оттуда вниз на деревню, на чуть мелькавшую внизу белую нитку водопада, на белые облака, на заброшенный старый замок» (392). Персиваль стремится вернуться в свой изначальный хронотоп. Затем следует явление Настасьи Филипповны со свитой, разражается спровоцированный ею скандал, и Мышкин снова совершает «рыцарский» поступок: удерживает занесенную над женщиной руку, на этот раз — офицерскую. Возникает преддуэльная ситуация, и на даче Епанчиных, куда все поспешно ретируются с вокзала, взволнованная Аглая на полном серьезе рассказывает Мышкину, как заряжать пистолет: «Слушайте же и заучите: во-первых, купите хорошего пистолетного порошу, не мокрого (говорят, надо не мокрого, а очень сухого), какого-то мелкого, вы уж такого спросите, а не такого, которым из пушек палят. Пулю, говорят, сами как-то отливают. [...] Потом возьмите порошу с наперсток, может быть, два наперстка, и всыпьте, лучше уж побольше. Прибейте войлоком (говорят, непременно надо войлоком почему-то), что можно где-нибудь достать, из какого-нибудь тюфяка, или двери иногда обивают войлоком. Потом, когда всуните войлок, вложите пулю, — слышите же, пулю потом, а порох прежде, а то не выстрелит» (402). Сразу после этого разговора следящий за Мышкиным Келлер останавливает его на улице и навязывается в секунданты. Мышкин хохочет и, хохоча, повторяет почти дословно урок Аглаи: «Я теперь умею пистолет зарядить! Вы умеете пистолет заряжать, Келлер? Надо прежде порошу купить, пистолетного, не мокрого и не такого крупного, которым из пушек палят; а потом сначала порошу положить, войлоку откуда-то из двери достать, и потом уже пулю вкатить, а не пулю прежде пороха,

потому что не выстрелит. Слышите, Келлер, потому что не выстрелит. Ха-ха! Разве это не великолепнейший резон, друг Келлер?» (408). Далее следует длинная сцена на даче Мышкина, где Лебедев к увеселению собравшихся рассказывает историю про грешника-антропофага, съевшего в XII веке шестьдесят жирных монахов. Неожиданно Мышкин, который в молчании слушал споривших, вступает в разговор с чрезвычайной серьезностью, о которой чуть ниже сказано: «Он говорил с такою серьезностию и с таким отсутствием всякой шутки и насмешки над Лебедевым, над которым все смеялись, что тон его, среди общего тона всей компании, невольно становился комическим; еще немного, и стали бы подсмеиваться над ним, но он не замечал этого» (428). Эта серьезность Мышкина есть проявление евангельского дискурса его образа; отношение Христа к смеху выражено в Евангелии от Луки: «Горе вам, смеющиеся ныне! ибо восплачете и возрыдаете!» (Лука, 6:25) И с этой «евангельскою серьезностию» Мышкин воссоздает реалистический аспект «хронотопа Персиваля», в который он грезил вернуться среди публики в Павловском вокзале: «Я, господа, про то собственно, что тогда бывали такие частые голода. Про это и я слышал, хотя и плохо знаю историю, но, кажется, так и должно было быть. Когда я попал в Швейцарские горы, я ужасно дивился развалинам старых рыцарских замков, построенных на склонах гор, по крутым скалам, и по крайней мере на полверсте отвесной высоты [...]. Замок известно, что: это целая гора камней. Работа ужасная, невозможная! И это, уж конечно, построили все эти бедные люди, вассалы. Кроме того, они должны были платить всякие подати и содержать духовенство. Где же тут было себя пропитать и землю обрабатывать? [...] Что были людоеды и, может быть, очень много, то в этом Лебедев, без сомнения, прав...» (427). В этом высказывании Мышкина проявленная в сочувствии к безвестным «вассалам» несловная совесть разрушает романтику средневекового рыцарского мира. Ипполит, заснувший по ходу разглагольствований Лебедева, просыпается и принуждает всех слушать чтение своей исповеди, по окончании которого он намеревается застрелиться. Заряженный пистолет уже приготовлен и лежит в кармане его пальто. Пистолет этот подробно описан в его исповеди: «у меня был маленький карманный пистолет, я завел его еще, когда был ребенком, в тот

смешной возраст, когда вдруг начинают нравиться истории о дуэлях, о нападениях разбойников, о том, как и меня вызовут на дуэль и как благородно я буду стоять под пистолетом» (467). Таким образом, этот пистолет — дуэльный, т.е., огнестрельное оружие «рыцарского» поединка, которое — теоретически — уже умеет заряжать (и, значит, разряжать) князь Мышкин. Когда Ипполит заканчивает чтение своей исповеди, слушатели уже понимают, что он собирается у них на глазах застрелиться. После насмешек все же поднимается переполох. Обратим внимание, что Мышкин, хозяин дома, при этом абсолютно спокоен: он не реагирует на крик Коли, схватившего Ипполита за руки: «Князь! Князь! Да что же вы!» (473); на призыв Лебедева помочь предупредить самоубийство он спокойно отвечает: «Что же надо сделать, Лебедев? Я готов вам способствовать» (457). Когда же Ипполит бросается «к сходу с террасы» (476), чтобы совершить задуманное, Мышкин «побежал было за ним, но случилось так, что в это самое мгновение Евгений Павлович протянул ему руку, прощаясь» (476). Ипполит успевает выбежать в сад, поднести пистолет к виску и спустить курок. В пистолете не оказывается капсюля. И хотя Ипполит клянется, что «забыл совсем нечаянно, а не нарочно, положить капсюль» (478), сцена написана так, что возникает впечатление, будто Мышкин предвидел, что пистолет не выстрелит. Это впечатление, на мой взгляд, оправдано поставленными в стык со сценой неудавшегося самоубийства Ипполита уроком по заряданию пистолета, данного князю Аглаей, и почти дословным повторением князем этого урока Келлеру. Предвиденье (или чудо) князя Мышкина здесь, с одной стороны, евангельского свойства, с другой стороны, связано с дуэльным оружием — ритуальным предметом благородного «рыцарского» обихода.

Рыцарский дискурс образа Мышкина проявляется в эпизоде из четвертой части романа, в котором после ссоры с князем за игрой в шахматы (а в шахматы Мышкин, вновь выказывая персивалевское отсутствие вежества, «и ступить не умеет» [576]) и в карты Аглая перекупает у Коли Иволгина ежа, чтобы отослать его Мышкину «в знак глубочайшего ее уважения» (577). Ежа и топор Коля с другим мальчиком купил у встречного мужика. Коля безуспешно допытывается, «что означает еж и подобный подарок?», он убежден, что

«тут заключается аллегория» (577), по мнению Ивана Федоровича «еж — просто еж и только, — разве означает, кроме того, дружество, забвение обид и примирение...» (578). Так же понимает смысл странного подарка и князь Мышкин. Но еж и топор куплены мальчиками вместо «Всемирной истории» Шлоссера (на которую им были выданы деньги товарищем) и, следовательно, они входят в ее контекст. Учитывая, что Лев Мышкин — «рыцарь бедный» (а этот образ возникает еще раз на страницах романа непосредственно перед эпизодом с ежом в переживаниях Лизаветы Прокофьевны: «что означал тогда этот скверный «бедный рыцарь»? [574]), можно припомнить, что топор входил наряду с копьем и мечем в турнирное и боевое вооружение средневекового рыцаря: «When the combatants fought on foot, it was prohibited to strike otherwise than at the head or body; the number of strokes to be dealt with the sword and battle-axe were carefully numbered and limited [...] The weapons of offence, however, most appropriate to knighthood, were the lance and sword. They had frequently a battle-axe or mace at their saddle-bow, a formidable weapon even to men sheathed in iron like themselves»⁸ (Walter Scott, 44, 90) и был излюбленным оружием Ричарда Львиное Сердце во время крестового похода (см. **В. Broughton**, Dictionary of Medieval Knighthood and Chivalry. Concepts and Terms. Greenwood Press, London, 1986, p. 39). Еж тогда оказывается геральдическим животным, посылаемым, как было принято в Средние века, рыцарю перед турниром его дамой для включения в герб. Гербы часто соответствовали фамилиям и прозваниям лиц, их употреблявших (Лакиер, 368). Имя и фамилия Лев Мышкин — геральдического свойства, поскольку оба животных могут быть изображены на гербе князя. Наименование Рыцарь Львов вместо Рыцарь Печального образа принял Дон Кихот после приключения со львом и львицей (Сервантес, т. II, с.127). Мышь и еж в русских сказках функционируют как волшебные помощники, дающие герою спасительные советы или указывающие дорогу (см. **А.Н. Афанасьев**, Народные русские сказки. В трех томах. «Наука», М., 1984, т. I, с. 111, 148).

Среди геральдических животных западной геральдики встречаются даже кошка и корова (Лакиер, 40), но не еж. В число геральдических рыб, однако, входит еж-рыба (см. An Alphabetical

Dictionary of Coats of Arms Belonging to Families in Great Britain and Ireland. Genealogical Publishing Company, Baltimore, 1965, p. XXI).

Рыба — символ Христа в легендах о Святом Граале. Достоевский, воспитанный в запечатлевших рыцарскую романтику и эмблематику стенах Михайловского замка, был знаком с западной геральдикой и мог знать, что в средневековой Европе дикобраз, животное с иглами, по прямой ассоциации с рыцарями, ошестиненными копьями во время турниров и сражений, служило символом благородства и храбрости. Во Франции в XIV веке существовал рыцарский орден Дикобраза, возглавляемый Людовиком Орлеанским (Хейзинга, с. 93—94).

Шутливая посылка с ежом намечает еще одну, пожалуй, самую интересную, точку пересечения рыцарского и евангельского дискурсов образа главного героя Идиота. Личность князя Мышкина скреплена этими двумя дискурсами, и ее разрушение начинается в момент их расхождения. Это происходит в сцене встречи Аглаи с Настасьей Филипповной, когда Мышкин поставлен перед выбором — евангельское или рыцарское. Сцена восходит к эпизоду из «Дон Кихота» Сервантеса, когда в герцогском замке Альтисидора обмороком пытается вызвать в Дон Кихоте сочувствие, чтобы соблазнить его, рыцарь же сохраняет верность Дульсинее (Сервантес, т. II, 334—335).

К моменту роковой встречи дамой сердца «рыцаря бедного» является уже Аглая, приславшая Мышкину геральдическое животное — ежа, приняв которое, Мышкин признает Аглаю своей Дамой. Настасья Филипповна же остается только евангельской Магдалиной, грешницей, неразрывно связанной с Христом евангельским текстом. Выбирая ее, Мышкин выбирает свою евангельскую сущность и теряет рыцарскую. С этого момента гармоничность образа князя Мышкина нарушена, и он обречен на идиотию. Когда князь после убийства Настасьи Филипповны и ночного бдения с Рогожиным возле ее тела снова оказывается в швейцарском заведении Шнейдера, персивалевский пейзаж, окружавший заведение в первой части романа, исчезает: в заключении романа нет ни зелени гор, ни водопада, ни развалин средневекового замка. Эпитафией воображаемому рыцарскому миру звучат слова Лизаветы Прокофьевны: «И все это, и вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, все это

одна фантазия, и все мы за границей одна фантазия...» (695).

Несословная человеческая совесть, побудившая Мышкина избрать Настасью Филипповну, становится, как и в других произведениях Достоевского, силой, разрушающей гармоничный рыцарский мир и, в случае князя, триумвират Христос-Рыцарь-Идиот.

Примечания

¹ «Тот факт, что в период, когда жизнь Иисуса демифологизировалась, сюжет о Дон Кихоте приобретал высокий статус мифа, не лишен культурологической иронии. Божественный ореол Спасителя улетучивался с поисками исторического Иисуса, Дон Кихот же из области сатиры переселялся в сферу романтической экзальтации. Истолкование обоих этих образов требовало, зачастую, одной и той же философской и эстетической терминологии» (*перевод всюду автора статьи*).

² Цитаты из романа «Идиот» приводятся по изданию: Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах, т. 6, «Художественная литература», М., 1957.

³ «Ни одна из работ Гольбейна не приобрела такую известность и ни одна не отмечена такой силой художнического воображения и оригинальностью, как «Танец смерти». Секрет успеха здесь в сочетании артистизма Гольбейна и мастерства Люццельбургера (...) Гольбейновский «Танец смерти» — это небывалый успех в жанре гравюры на дереве. И более того, эта серия работ — высочайшее достижение в истории изображения Totentanz в целом. В гравюрах Гольбейна танец смерти не только достиг своей кульминации, но и повлиял на почти все последующие изображения Totentanz».

⁴ «Имя Гольбейна было настолько неотделимо от «Танца смерти», что упоминание сюжета было почти невозможным без упоминания имени этого выдающегося мастера».

⁵ 1. Творение. 2. Искушение. 3. Изгнание. 4. Последствия грехопадения. 5. Кладбище. 6. Папа. 7. Император. 8. Король. 9. Кардинал. 10. Императрица. 11. Королева. 12. Епископ. 13. Герцог. 14. Аббат. 15. Аббатиса. 16. Придворный. 17. Каноник. 18. Судья. 19. Адвокат. 20. Чиновник магистрата. 21. Проповедник. 22. Священник. 23. Нищенствующий монах. 24. Монашенка. 25. Старуха. 26. Врач. 27. Астролог. 28. Скрыга. 29. Купец. 30. Корабль в бурю. 31. Рыцарь. 32. Граф. 33. Старик. 34. Графиня. 35. Новобрачная. 36. Герцогиня. 37. Уличный торговец. 38. Землепашец. 39. Ребенок. 40. Солдат. 41. Игроки в кости. 42. Пьяницы. 43. Идиот. 44. Разбойник. 45. Слепец. 46. Возчик. 47. Нищий. 48. Страшный суд. 49. Аллегорическое изображение смерти на щите.

⁶ «Немецкая добродетель, сформулированная здесь, совпадает, таким образом, с высочайшим принципом эстетизма — через который только и может быть понята; согласно этому принципу одно абстрактное, будучи самодостаточным, является прекрасным, поскольку, проявляя свою природу в возвышении над всеми вульгарными целями, открывает вид и знание, ради которых единственно и стоит жить, тогда как

все, что служит определенной цели, является отвратительным».

⁷ «Несмотря на отсутствие чисто внешних связей между вагнеровским миром мифологических богов и средневековых рыцарей и осязательно конкретным миром девятнадцатого века, в котором существуют персонажи Достоевского, оба эти мира состоят в родстве, благодаря тому, что их создателей в гораздо большей степени интересует психология и идеи населяющих эти миры героев, чем описание самих миров. (...) Достоевского и Вагнера, несмотря на их весьма различные художественные проблемы, объединяет также идея искупления, проходящая через все их произведения, и тема сострадания, которая у Вагнера наиболее отчетливо звучит в “Персивале”.

⁸ «Когда противники сражались спешась, наносить удары дозволялось только в голову или туловище; причем сколько раз ударить мечом и сколько боевым топором, было строго оговорено (...)

Хотя средством ведения поединка, подобающим рыцарям более всего, было копье и меч, они частенько подвешивали к луке седла боевой топор или булаву, оружие сие могло внушить ужас даже закованным в латы людям, вроде них самих».

Библиография

- М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. «Советская Россия», М., 1979.
- А. Бем. Скупой рыцарь в творчестве Достоевского // *Pushkin Review, Slavica*, Bloomington, Indiana, 1998.
- Н. Берковский. Романтизм в Германии. «Художественная литература», Л., 1973.
- М. Бобрик. Концы и начала // *Русские пиры*. Институт русской литературы, СПб., 1998.
- Л. Гроссман. Жизнь и труды Ф. М. Достоевского. «Academia», М.-Л., 1935.
- Н. Дашкевич. Из истории средневекового романтизма. «Университетские известия», Киев, 1877.
- А. Долинин. Достоевский среди петрашевцев. «Звенья», «Academia», М., 1934.
- Г. Ермилова. Тайна князя Мышкина. Иваново, 1993.
- Р.В. Иезуитова. «Легенда» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. «Наука», Л., 1974, с. 139—177.
- Н. Кириллов. «Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка». // *Философские и общественно-политические произведения петрашевцев*. «Политическая литература», М., 1953.
- А.Б. Лакнер. Русская геральдика. Репринт. «Книга», М., 1990.
- Е. Мелетинский. Средневековый роман. «Наука», М., 1983.
- К. Мочульский. Достоевский. Жизнь и творчество. YMCA-Press, Paris, 1980.
- М. Мурьянов. Отражение символики Артуровского цикла в русской культуре XVIII века // «Русская литература XVIII века». Л., 1975.
- Р. Поддубная. Сюжет Христа в романах Достоевского // *Ф.М. Достоевский и национальная культура*. Выпуск 2. Челябинский государственный университет, Челябинск, 1996.
- Р. Самарин. Рыцарский роман // *История всемирной литературы в девяти томах*. Наука, М., 1984.

- А. Скафтымов.** Нравственные искания русских писателей. «Художественная литература», М., 1972.
- А.К. Толстой.** Собрание сочинений в четырех томах. «Правда», М., 1980.
- М. Сервантес.** Хитроумный Идальго Дон Кихот Ламанческий. «Художественная литература», М., 1970.
- М. Фуко.** История безумия в классическую эпоху. «Университетская книга», СПб., 1997.
- Й. Хейзинга.** Осень средневековья. «Наука», М., 1988.
- R. Bartlett.** Wagner and Russia. Cambridge University Press, 1995.
- J. Clark.** The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance. Jackson, Son & Company, Glasgow, 1950.
- F. Douce.** Holbein's Dance of Death. G. Bell & Sons, London, 1890.
- N. Minihan.** О влиянии Евангелия на замысел и на основные литературные источники романа Идиот. «Thesis», Brown University, 1989.
- W. Scott.** Essay on Chivalry, Romance and Drama. Whittaker and Co., London, 1834.
- E. Ziolkowski.** The Sanctification of Don Quixote. The Pennsylvania State University Press, 1991.