

Вальтер Кошмаль

ЭКЦЕНТРИЧНЫЙ РОМАН ДОСТОЕВСКОГО *ИДИОТ*

Роман Достоевского *Идиот* и в конце XX – начале XXI века все еще читается с большим увлечением и страстью. Вполне возможно, причина тому – «вечные» темы и ценности, затронутые в романе. Но достаточно ли этого для прочтения романа *Идиот* как литературного произведения? Языковой и эстетический пласт этого романа, прежде всего в связи с «прекрасным человеком» (князь Мышкин) постоянно обходили вниманием (Арутюнова 1996). Тематизация эпилепсии, болезни Достоевского, и напрашивающийся биографизм (достаточно вспомнить работы по Достоевскому З. Фрейда) также способствовали развитию такого одностороннего тематического интереса.

Даже в исследовательских работах последних лет этический пласт, воплощением которого является в первую очередь князь Мышкин, преобладает над пластом эстетическим (Woronzoff-Dashkoff 1996, Krapp 1997, Morson 1997, Tucker 1997, Terras 1998). Рассматривая работы нерусскоязычных ученых, нельзя не учитывать тот факт, что многочисленные исследования романа, особенно те, что получили широкое распространение (например, работа немецкого исследователя Мартина Дёрне «Бог и человек в творчестве Достоевского»), вообще не опираются на текст оригинала. В большинстве случаев Достоевский был для этих исследователей в языковом отношении недоступен. Но и русское восприятие романа не всегда отличается от вышеупомянутого, пример тому талантливые и глубокие работы Бердяева (Подосенова 1996, 180). Зачастую подход оказывается односторонним потому, что содержание романа рассматривается без учета его языка и эстетики.

Постоянное подчеркивание этического и религиозного пластов приводит к обесцениванию эстетического, залегающего на языковом уровне. Такой подход был характерен не только в отношении романа *Идиот*, но и всего творчества Достоевского в целом. Поэтому на вопрос Эрика Эгеберга «Да как же нам все-таки читать роман *Идиот*?» („How should we then read *The Idiot*“), от которого веет беспомощностью и почти отчаянием, нужно ответить не в узком смысле – касаясь отдельных вопросов интерпретации – а фундаментально: текст оригинала, язык писателя и его эсте-

тическое воздействие должны быть поставлены во главу угла при каждом новом прочтении Достоевского. Это касается в особенности двадцатого века, который был веком интенсивного освоения его творчества.

Есть и еще один центральный смысловой пласт романа, помимо эстетически функционального языкового: близость Достоевского к русской религиозной культуре и литературе XIV-XVII вв. Не последнюю роль при этом играет средневековое мышление в том виде, в каком оно отразилось в готическом романе (из последних публикаций по этому вопросу, независимо друг от друга: Подосенова 1996, 182, 185; R.F. Miller 1981). Другие линии развития сюжета, которые культурно-исторически и историко-поэтически непосредственно связывают автора с древней религиозно окрашенной русской литературой и культурой, остаются, как и прежде, недостаточно изученными. В первую очередь это касается эстетически-литературной трансформации этих текстов в романах Достоевского, в меньшей степени – чисто тематически ориентированной интертекстуальности.

Одна из целей настоящей работы – показать, что центральные темы и персонажи в романе *Идиот* выстраиваются на языковом уровне, и поэтому распознать их специфику, не опираясь на текст оригинала, практически невозможно. Если же сконцентрировать внимание на языке писателя, то можно заметить, что такие вопросы и темы, как «прекрасный человек», эпилепсия, сумасшествие, перспективы повествования, произведения и т.д., рассматриваемые в исследованиях чаще всего в отрыве друг от друга, подчинены одному общему, структурирующему все эти тематические комплексы модусу письма, который, в конечном счете, обуславливает и эстетическую цельность, и открытость романа. Тем самым роман определяется эстетическим модусом письма, а не исходящей из него этической или философской проблематикой.

Роман *Идиот* отличается неким эпилептическим модусом письма. Важна не столько отображенная действительность, сколько модус её отображения. Это – модус необычного, захватывающего, неожиданного, эксцентричного – эксцентричный оксюморон. Отмежевываясь в определенной степени от тезиса М. Бахтина о полифонии, Вольф Шмид трактует модус надрыва в романе *Братья Карамазовы* (присутствующий в романе в качестве смысла, обратного тому, которого добивался автор) как психологическую структуру, которой роман обязан своим появлением. Таким образом, надрыв – как отрицание авторских убеждений – все-таки семантически определен. В колебании между двумя взаимоисключающими, но семантически определенными точками зрения Шмид видит специфику и непреходящую современность романа. Трансформация языка посредством эпилептического модуса письма, который можно истолковать не только как психологическую структуру, как это делал Шмид, но и как структуру

корреляции изображенного и изображения, означающего и означаемого. Эстетическое функционирование языка Шмид в свои *построения* не включает. Такой модус – модус письма на границе, на его актуальную действительность (сложившуюся после реформ 1860 гг.) перед писателем в исключительно фантастическом виде (*Письма*, т. 29, 398; 19).

Этот эксцентричный оксюморон не теряет и до сегодняшнего дня силы своего воздействия, потому что он полагается не как семантически «противоположный смысл», но скорее именно он формирует сам модус письма и отображенный соответственно ему предметный мир. Воздействие посредством, прежде всего, языка придает означаемому яркий эмоциональный характер. На этой основе происходит не только колебание между смыслом *прямым* и обратным, но и колебание между разнообразнейшими эмоциональными обертонами значения. Именно в доминировании эмоциональной функции языка, продуцирующей множественные семантические значения, мы видим главный прием организации текста и тем самым расходимся с тезисом Шмида о «надрыве» и видим главную причину актуальности романа.

Применительно к роману *Идиот* это значит, что преимущественно семантически ориентированный анализ текста, направленный на одного главного героя, уступает место анализу лингвистических и эстетических параметров произведения, имеющему в виду всех героев романа. Изображенная действительность, включающая в себя изображенных героев (означающего), рассматривается в первую очередь от эксцентрично структурированного означающего.

1. Возникновение

Возникновение романа подтверждает правильность аналитического подхода, предусматривающего разбор означаемого в его функциональной зависимости от доминирующего модуса письма. Предположение о том, что предметный мир, отображенная действительность с ее героями трансформируется под воздействием эксцентричного модуса эмоциональности действия и речи, подтверждается историей возникновения романа. Как известно, до нас дошли лишь фрагменты рукописей. Многие герои с их свойствами выделились по ходу создания романа из протофигуры князя Мышкина, отсоединились от нее и превратились в самостоятельных героев.

Наброски ясно показывают, что здание романа *Идиот* возводится не систематически и не рационально (см. R.F. Miller 1998, 69); автор постоянно привносит в роман новые идеи. В одном из набросков (176) мать Мышкина неожиданным образом оказывается жива. Но Достоевский тут же отказывается от этой идеи. Генезис романа характеризуется избытком

неожиданно появляющихся и столь же неожиданно исчезающих, отброшенных идей. Таким образом, роман не может рассматриваться как постепенно разрастающееся здание.

В результате этого у означающего и означаемого появляется соответственная динамика, особенно сконцентрированная в «Набросках»: модус эксцентричности находит отображение, например, в движениях героев, которые ходят и движутся не размеренно, не постепенно, а «срываясь» и «бросаясь». Эмоции героев соответствуют эксцентрике их движений («восторжествовать над всеми», «отомстить всем»). Особое сгущение эксцентрики означающего и постоянный поиск идей превращают эксцентричность в центральный фактор генезиса романа.

Жена Достоевского рассказывает, как тяжело давалось ему составление плана действия, как он снова и снова видоизменял его, причем коренным образом. Достоевский пишет роман, находясь в чрезвычайно трудном положении, его поджимают сроки сдачи отдельных частей романа. Нервы писателя расшатаны: умирает его маленькая дочка, он пишет под воздействием усиливающихся эпилептических припадков. Таким образом, и внешняя, биографическая ситуация, в которой создавался «Идиот», оказывается в высшей степени «эксцентричной». Жизненная ситуация писателя, обстоятельства возникновения романа и изображенная действительность сливаются в одно целое.

Эксцентризм как стратегия замысла романа лучше всего прослеживается на примере становления главного героя. Вне зависимости от кардинально меняющегося по ходу работы смыслового наполнения образа, он изначально задумывается как эксцентричный оксюморон и характеризуется колебаниями между семантическими полюсами. R.F. Miller рассматривает становление романа как последовательность колебаний („a sequence of oscillations“, 1998, 58) и поэтому рассматривает роман как «повествовательный оксюморон – прием запутывающего объяснения» („narrative oxymoron – a mode of ‚enigmatic explanation‘“, 1998, 88). Таким образом, однозначное семантическое толкование образа исключается, равно как невозможно говорить о последовательной логике его становления.

Вот несколько примеров из «набросков»: замысел героя колеблется между двумя экстремумами: тираническим деспотизмом (чрезмерная активность) и смертью на кресте (чрезмерная пассивность), между «великим преступлением» и «великим подвигом» (346), между «страшным злодеем» и «таинственным идеалом» (348), между «беспредельным сенсуализмом» и «беспредельным идеализмом» (346). Суперлативно ориентированные прилагательные «великий» и «беспредельный» показывают на уровне означающего тождественность и равноценность полностью антитетичных означаемых.

Поскольку по мере становления замысла романа персонажи с их свойствами и признаками всё дальше расходятся, выделяются друг из друга, в особенности из Мышкина, – то не удивительно, что все они хотя бы по причине столь специфического генезиса оказываются охвачены одним эксцентричным модусом письма. Возможно, Ганя Иволгин и выступает в романе антиподом Мышкина, но на уровне означающего – и это становится ясным из «Набросков» – он задается как «больной» и «почти идиот» (369). Тот же самый модус характеризует в «Набросках» Настасью Филипповну (Геро).

Персонажи и характеры ограничены как единицы означаемого. Их эксцентричная трансформация взрывает эти границы на уровне означающего. Сквозной модус эксцентричности охватывает и персонажи, которые на семантическом уровне означаемого, в действии романа могут показаться контрастирующими. Таким образом, они как означаемое упираются в свои же границы – «закон личности» (365). Но именование «князь Христос», если исходить из набросков, должно относиться к целому образу в его становлении: переступание границ вплоть до безграничности, до всеобъемлющей эксцентрики получает санкцию религии и сближается с религиозным, не знающим границ экстазом (см. ниже: о ереси). Генезис одного персонажа становится отправной точкой, из которой развивается – под модусом эксцентричности – семантическая структура всего романа. Она охватывает все означаемое и означающее.

2. До-логическое повествование

В набросках к роману можно найти многочисленные указания на то, что автор в отображенной действительности опирается на «одни факты» (ПСС, т. 9, 235). Но его интересуют не столько бытовые реалии, сколько «странные приключения» (ПСС, т. 9, 276). Изображенные фрагменты действительности эксцентричны, они – на границе правдоподобной реальности. У Достоевского как писателя «другой взгляд на действительность». В одном из писем критику Н.Н. Страхову Достоевский объясняет «свой особенный взгляд» (ПСС, т. 29, 19). В том, что большинству часто кажется «почти фантастическим и исключительным» (эксцентричным), Достоевский видит «самую сущность действительного». Эксцентризм, оксюморонно вывернутый наизнанку, объявляется центром. «Фантастический мой *Идиот*», – говорит Достоевский – и есть «обыденная действительность», потому что «в наше время» люди, будучи оторваны от земли, – действительно «фантастичны». Писатель имеет в виду и конкретное население России после реформ 1860-х гг. (ПСС, т. 29, 398). Общее понимание художественной действительности изначально осознается Достоевским как эксцентричный

оксюморон. Означаемое – эксцентрично само по себе и противоречиво в авторской перспективе.

Что же делает рассказчик с этими странными эксцентричными и противоречивыми фактами? И снова в набросках мы находим первые ответы на этот вопрос: Достоевский постоянно повторяет, что он не ищет разумного упорядочивания «странных происшествий». «Так как трудно их объяснить, ограничимся фактом» (т. 9). Повествование должно быть «легким», «без особых рассуждений» (т. 10). Рассказчик не дает логических разъяснений, идут одни описания, до рационального освещения фактов. Но из-за этого самоограничения рассказываемые «до-логические» факты, оставаясь противоречивыми, таинственными, могут быть субъективно искажены и эмоционально по-разному восприняты. Поскольку события разворачиваются синхронно с рассказом о них, сам рассказчик не имеет по отношению к ним никакой временной дистанции и не может ничего разъяснить до конца (Ковач 1977, 41).

Противоречивым остается прежде всего характер изображаемого, которое вплетается в оксюморон действительности и фантастики. Изображенная действительность утрачивает свою онтологическую автономию. В набросках к роману автор объясняет свой модус письма: «Писать в смысле: говорят» (т. 326). Действительность по своему статусу означаемого – сомнительна, по крайней мере, противоречива; отныне она «проговаривается», т.е. действительность выступает как чужая речь. Другими словами: уже и так редуцированное означаемое превращается в не менее противоречивое означающее и становится, таким образом, частью эксцентричной структуры романа.

На уровне означающего учащается использование повествовательного приема не-объяснения сообщаемого означаемого, и тем самым противоречивость усиливается. Ковач (1977, 45) точно уловил специфику всех объяснений у Достоевского: они – псевдообъяснения. Согласно Ковачу, для романа характерно псевдосюжетное повествование. Рассказчик передает чужие описания означаемого и приписывает им то логическое объяснение действительности, заняться которым он сам не в силах (Ковач 1977, 44). Чужие слова, которые адаптирует рассказчик, часто, в свою очередь, уже являются пересказом чужих слов (слухов, сплетен). Они противоречат друг другу (48, 149), т.к. они опять же суть только субъективные описания означаемого, которое нельзя понять рационально. Актуализация псевдообъяснений посредством усиления субъективного чужого слова приводит к определенному нарастанию хаоса, к гиперболизации и создает, таким образом, на уровне означающего эксцентричный оксюморон.

Как раз эти «странные происшествия», переданные до-логически, оказываются для самого повествователя «чрезвычайно трудно доступными»

без особых объяснений. Рассказчик в *Идиоте* – в отличие от любого другого романа Достоевского (*Бесы* и др.) – не реальный персонаж, существующий рядом с другими героями, не означаемое предметного мира. Рассказчик присутствует лишь в качестве означающего.

Кроме того, мы имеем дело не с гомогенной, а с меняющейся гетерогенной инстанцией рассказчика: нарастает напряжение, наступает кульминация хаоса, связанного и с эволюцией функции рассказчика внутри романа. Джонс (Jones 1976, 115) показал, что в первой части читатель еще доверяет относительно всезнающему повествователю. В третьей и четвертой частях рассказчик постепенно утрачивает дистанцию по отношению к отображаемой реальности, происходит неожиданная и быстрая смена скорости и тональности повествования (Jones, 133; 138). В четвертой части романа создается впечатление, что повествователь уже не может совладать с означаемым, означаемое оказывается выше его понимания (Jones 115; 119); в дальнейшем передаются только слухи, на повествовательном уровне роман превращается в чисто эксцентричное означающее.

Из-за растущей субъективной трансформации означаемого в хаос означающего эта кульминация повествования повышает до-логическую эмоциональную установку читателя. Джонс говорит о мистификации читателя («mystification of reader» (Jones, 144)). Разнообразие субъективных голосов включает в себя и автономный голос читателя. «Эмоциональное смятение» (Jones, 144), колебание между противоречивыми эксцентричными единицами означающего увеличивается за счет ускорения повествования и доводит выведенного из эмоционального равновесия, «взвинченного» читателя почти до сумасшествия. Автор отказывается от каких бы то ни было объяснений и толкований, скрытых или явных. Даже познание, как у рассказчика, так и у персонажей происходит не рационально – все они вовлечены в эксцентричную структуру: больной Ипполит приходит к своим окончательным выводам не посредством обдумывания, умозаключения, а благодаря эмоциональному потрясению.

3. Языковые структуры порядка и сумасшествия

3.1. Отрицание кодов порядка

Порядок – по М. Фуко (1989, 22) – «есть то, что предстает в вещах их внутренним законом, их тайной сетью». Любой культуре знакомы как коды порядка, так и их рефлексия. «Историю порядка вещей» Фуко понимает как «историю одинакового, *сходного*».

Сумасшествие – как история иного – стесняет порядок (Foucault, 27), оно – выражение «темного не порядка», «движимый хаос» (Foucault 31),

«незаметная сторона порядка». Сумасшествие направлено в первую очередь против рационального порядка, порядка разума (Ипполит).

В исследованиях, касающихся аспекта порядка в творчестве Достоевского, речь шла не столько о безумии (сумасшествии), сколько об эпилепсии, болезни самого Достоевского и его героя Мышкина. Э. Дэлтон (E. Dalton 1979, 126) понимает эпилепсию как «комплексный беспорядок», Louis Breger (1989, 247) видит в эпилепсии «расстроенные функции мозга» („disordered cerebral functions“). Неужели именно у Мышкина, предположительно «прекрасного» человека, как в эстетическом плане, так и в этическом, гармония, выросшая из порядка, строя, оказывается нарушена? И разве нельзя прочесть «комплексный беспорядок» во всем романе? Таким образом, речь идет не столько о физической болезни, не о означаемом эпилепсии, сколько об «эпилептической структуре» романа. Это выявляется на уровне языковой реализации парадигм порядка и сумасшествия; не нужно сужать способ прочтения кодов порядка до одной фигуры Мышкина. Для романа *Идиот* характерно отрицание всех кодов порядка.

В принципе можно различать коды порядка, относящиеся к означаемому, к отображенной реальности и относящиеся к означаемому, к текстуальной реализации. В изображенной действительности следует различать коды порядка индивидуума и общества, коллектива. Для индивидуума важны физические и когнитивные (познавательные), рациональные и эмоциональные коды порядка.

Приводить все в индивидуальный рациональный порядок, т.е. логически мыслить, делать выводы – Мышкину, так же как и Ипполиту, тяжело. В романе постоянно говорится о том, что Мышкин, особенно после припадков, теряет «логическое течение мысли» (48, 22). Мышкин – из мира детей, а они «непонимающие». И Мышкин, и Ипполит толком и не пытаются навести порядок в своих чувствах: Ипполит охвачен страхами, потрясениями и не может успокоиться («долго он не мог устроиться», 321). Настасья Филипповна умеет подать, выставить себя так, что у всех начинается беспорядок чувств (131, 30; 140, 39). Понятие «порядок» звучит у писателя всегда определенно. Согласно Ильме Ракузе (Ilma Rakusa 1983, 956) персонажи, в особенности Мышкин, оказываются еще более опасными нарушителями порядка, потому что они нарушают коды этого порядка ненамеренно.

Мышкин вводится в роман в тот момент, когда он нарушает устоявшиеся социальные коды порядка коллектива. В передней у генерала Епанчина он не только заговаривает со слугой, но и нарушает своей одеждой принятую в обществе форму и порядок («не подходил под разряд посетителей»). Но и в другие моменты, например, когда он курит там, где это

не позволительно, Мышкин не признает «порядок» и чувствует себя неуютно в «здешних обычаях» (22, 28).

Те персонажи, которым удается вписаться в порядок, маркируются негативно, они, главным образом, персонажи второстепенные: Тоцкий, покровитель и соблазнитель Настасьи Филипповны, – в состоянии привести свои мысли в «порядок» (37, 6), он считается «порядочным человеком» (37, 20), в то время как Настасья Филипповна нарушает порядок, ведет себя «из ряду вон». Генерал Епанчин олицетворяет, как и Тоцкий, не только социальный порядок, но и знает в нем «свое место»: он даже видит в этом порядке «систему» (15, 8; 32, 22), в которую совсем не вписывается отрицающий её Мышкин. Поэтому не может быть и речи о принятии Мышкина в семью Епанчина. К тому же его болезнь не допускает того «систематического обучения» (9, 16), которое могло бы помочь его интеграции в общественный уклад, порядок. С этой точки зрения – по ту сторону социального порядка – описывая и оценивая смертную казнь как моральное преступление – князь ставит под вопрос правовой порядок, законы. Генерал Епанчин со своей стороны видит в либерализме выпад против «существующих порядков вещей», т.е. против политического устройства (порядка). Таким образом, у образа Мышкина появляется новая, общественно-политическая грань.

Коды порядка означающего, текстуальный строй (порядок), – как уже было показано при анализе повествовательного уровня – часто нарушаются: и рассказчик, и князь Мышкин нарушают повествовательный порядок логически выстроенной очередности мотивов (52, 42). Но Мышкин, как и его родственница, госпожа генеральша (секреты, 69, 31) нарушают к тому же диалогический порядок: общественный этикет требует наложения табу на определенные темы, их умалчивания. Еще в Швейцарии князь ничего не утаивал от детей и тем самым настроил против себя общество. Политическая сторона этого нарушения повествовательного строя становится ясной после упоминания нигилистов в ряду нарушителей порядка (227, 16).

Эти коды порядка в романе оцениваются как эстетически, так и этически. «Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного человека» (388) – это ясное, определенное высказывание Достоевского в набросках понимается, как правило, на уровне означаемого. Красивый почерк Мышкина одновременно метонимически указывает на красоту пишущего. Он характеризуется дисциплиной (29), гармонией и пропорцией (29, 42). Чувство меры и повторение сходного, в котором Фуко видит «историю порядка вещей» (5), составляют эстетически и этически сущность красоты Мышкина. Но такой простой, упорядоченный взгляд на роман, учитывающий только означаемое, недостаточен и охватывает лишь один из смысловых уровней произведения. Уже было показано, что Мышкин,

как и другие персонажи романа, как раз и «олицетворяет» нарушения кодов порядка и меры. Мера, как и порядок, появляется в романе, как правило, тогда, когда она не соблюдается, отрицается. Breger (1989, 249) точно указывает на то, что после Мышкина с его наивностью всегда остаются хаос и беспорядок. Хаос же в романе находится в одном парадигматическом ряду с «безобразием» (236; 237, 22; 238, 16). Таким образом, главный герой романа Мышкин не просто этически и эстетически прекрасный человек, так как и он раздираем противоречиями.

Поскольку образ Мышкина неразрывно связан с его болезнью, эпилепсией, которая не только тематически, но и структурно – на уровне означающего – определяет весь роман, стоит знать, как протекает эпилептический припадок: он протекает в двух контрастных фазах: самому припадку с его абсолютной безмерностью и беспорядком предшествует «продромальная фаза» (предприпадочное время, 187, 18). Сам рассказчик в романе описывает эту фазу как состояние высшей интенсивности переживания: (188) «оказывается в высшей степени гармонией, красотой [...] Чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слияния». Эпилептический припадок есть сосуществование эксцентрично противоположных друг другу состояний: чередований абсолютной гармонии и меры с беспредельным хаосом и безмерностью. Мышкин есть олицетворение этого эксцентричного оксюморона.

«Безмерная» (Наброски) задача автора состоит в том, чтобы изобразить «прекрасного» человека, полного гармонии и меры. Но это значит, что автору – на уровне означающего – придется нарушать любую меру, чтобы изобразить в качестве означаемого гармонично-прекрасного человека. Означаемое и означающее как эксцентрично-противоположные структуры снова во взаимодействии. Как раз те персонажи, которые нарушают меру, позитивно коннотируются в романе: например, Коля Иволгин волнуется «сверх меры» (221, 25). Настасья Филипповна способна на презрение, которое «совершенно выскакивает из мерки».

Подведем итоги: пусть даже прекрасный человек – человек порядка, меры, но это только одна сторона характера Мышкина и других героев романа. Как и во время самого эпилептического припадка, этому означаемому высшей гармонии противостоит полное отрицание меры и порядка, проявляющееся на языковом уровне в той «безмерной» задаче, которую на себя берет автор – изобразить прекрасного человека. Роман в целом и в особенности образ Мышкина, определены, обусловлены этим эксцентричным оксюмороном означаемого и означающего. Любая лишь семантически ориентированная интерпретация Мышкина как прекрасного человека (к примеру, религиозная) – неправомочна.

3.2 Параметры изоляции

«Беспорядок» болезни (эпилепсии) и безумия у Достоевского – это беспорядок прежде всего языковой. Тем самым подчеркивается выдающееся значение языковой реализации идеи романа. Это хочется особенно выделить, учитывая тот факт, что до недавних пор многочисленные интерпретации игнорировали языковой пласт. Как и при разборе кодов порядка, речь идет не только о языке Мышкина, но и других центральных героев романа: сумасшествие – означаемое не только одного персонажа; *как языковой модус оно характеризует многих героев романа*. Структура сумасшествия в романе Достоевского *Идиот* – главным образом языковая.

Рассматривая категорию исключения, центральную для сумасшествия, можно увидеть, что она характерна не только для Мышкина, но и для главных героев романа *Идиот* вообще. Макс Васмер определяет лексему «идиот» как частное лицо; по В. Далю идиот – «малоумный», «несмышленный от рождения». Как лицо частное идиот общественно изолирован. Он сам себя изолирует или его изолируют.

Не претендуя на полноту изображения, мы находим в романе *Идиот* целый ряд параметров изоляции. Мышкин изолирован *в пространственном отношении*, потому что он жил в Швейцарии и в конце концов возвращается туда же. Но и Настасья Филипповна, прежде чем приехать в столицу, долго живет в далекой провинции. Она живет в провинции, как и идиот, вдали от общества (больше уединенно, 39, 21).

В предметном отношении князь выделяется своей западной одеждой и содержимым своего странного узелка, которое указывает со своей стороны на другую парадигму, связанную с сумасшествием исторически (Фуко): на бедность как социальную изоляцию. Настасья Филипповна живет с «бедными», Мышкин – «почти что нищий» (18, 30; 44). Нежелание Епанчиных принять Мышкина в свою семью, в свою «родственность» – логическое следствие этой изолированности (22, 22 «слова не может быть»).

Рогожин тоже – один из таких изолированных, отверженных. В начале романа он едет на поезде из Пскова от своей тетки, которая окружила себя юродивыми. В XVI веке душевнобольных возили на «кораблях дураков» (*Stultifera Navis*, Фуко, 25) от города к городу: во вступительной сцене романа, в которой Рогожин и Мышкин едут в вагоне, можно увидеть аналог путешествию сумасшедших в «другой мир» (Фуко, 29). В конце романа Мышкин снова уезжает назад в пространство изолирующего сумасшествия. Роман воспроизводит классическую «лиминарную» ситуацию сумасшедшего (29).

Эта изоляция – изоляция прежде всего *когнитивная*; Мышкин кажется еще ребенком, во время еды Епанчины хотят «завязать» Мышкину сал-

фетку на шею. Кажется, что он не вписывается в мир взрослых. В нем ожидают увидеть «дурачка» (18, 30, 19, 6), который – по выражению самого Мышкина – был когда-то «идиотом» (64, 21). Для Гани Иволгина и других он идиот и сейчас.

Мышкин изолирован и в аспекте сексуальном: он выступает существом нейтральным. Отсюда, судя по всему, происходит и его «детскость». Настасье Филипповне он предлагает брак без сексуальности. Эту сексуальную воздержанность следует трактовать в религиозном контексте «юродства» как выражение аскезы. Но и в Западной Европе уже давно сумасшедших сравнивали с детьми (Фуко, 123), и Достоевский следует этой традиции.

Изоляция сумасшедших уже в начале Нового Времени принимала парадоксальные формы. С одной стороны, такая изоляция могла означать отделение от общества, с другой, она доходила до сакрального почитания: значимость выделенных в изображенной действительности персонажей романа растет; на аукториальном уровне вымысла они – главные герои. «Святая» болезнь Мышкина говорит о его «избранности».

Эта изоляция относится не только к названным персонажам (в частности, к Мышкину), но и к преступникам, о казни которых подробно рассказывает Мышкин. Между отторжением смертной казнью и отторжением «сумасшедших» – отношение симилярности: изоляция сумасшедшего и преступника предвосхищает изоляцию мертвого. Подобие этих отторжений подчеркивается, когда говорится, что страх смерти доводит осужденного до сумасшествия (19, 6). Преступник, приговоренный к смерти, с одной стороны, и живущая в Швейцарии Мари, которую как «великую преступницу» «прогнали» из общества, – близки по своей отверженности. Если один раз Мари отвергают «не понимающие» (58, 3) дети, то в другой раз – взрослые с их правовыми кодами порядка. Тем самым эти коды, конечно, дискредитируют сами себя. Сумасшествие приближает человека как существо социальное к «области преступления и наказания» (Фуко, 112). В этом смысле не случайно, что Мышкин рассказывает о смертной казни в передней Епанчиных, в этой «лиминарной ситуации».

За первой лиминарной ситуацией (прибытие Мышкина на вокзал) следует другая – в передней Епанчиных: в средневековье сумасшедшего «затирали перед воротами города». Если нельзя запереть его в тюрьме, тогда нужно остановить его на пороге. В оксюморонном смысле это значит, что исключение сумасшедшего из общества должно его туда включить (Фуко, 29). Слуга обращается с Мышкиным подобным амбивалентно-парадоксальным образом, как с гостем и нищим (нищий и сумасшедший традиционно воспринимаются как одно лицо). Мышкин находится перед дверью, в передней, но не попадает – в отличие от других гостей – в

приемную. Когда у Иволгиных он открывает Настасью Филипповну дверь (86), она – в коридоре (sic!) – обзывает его сумасшедшим, идиотом, которого надо выгнать вон.

Вся эта сцена парадоксальна в том смысле, что в следующей сцене Настасья Филипповна сама провоцирует скандал; сумасшедшие – в 18 веке – интернировались во избежание публичных скандалов. Если в России в средневековые скандал (например, феномен юродивых) с целью предостережения выносился «на люди», то впоследствии он переносится в частную сферу. При публичном скандале существовала опасность, что он разрастется и выйдет из-под контроля. Достоевский доводит это усиление скандала по нарастающей вплоть до «суперлатива» драматической кульминации не в последнюю очередь благодаря парадоксу: он создает в частной сфере публичность и заставляет Настасью Филипповну действовать «перед всеми».

3.3. Языковая реализация сумасшествия

М. Фуко рассматривает сумасшествие как феномен действительности, как означаемое. Языковая реализация сумасшествия, означающее (характерное для литературного произведения) не входит в поле зрения Фуко, литературные тексты, а тем более их эстетический пласт его не интересуют. Поскольку объект литературоведения – языковое произведение искусства, то как раз манера, способ письма – означающее – заслуживает особого внимания.

Наличие языковых фактов, даже если не делается попытка их детального исследования, – налицо. Если рассмотреть, например, *семантическое поле сумасшествия*, то обнаружится, что постоянно повторяется один и тот же намеренно ограниченный лексический инвентарь. Перечислим несколько важных мотивов: существительные: *сумасшествие, бред, изумление, сумасброд, лихорадка, исступление, бешенство, истерия, страсть, горячка, оупение, безумие, беспамятство, судорога, припадок, конвульсии*; глаголы: *(вз-)бесится, сойти с ума, помешаться, дурачиться* и т.д. Сюда же относится атрибутика умственных недостатков: *полубред, полумумный, не в полном рассудке, безумный*. Сумасшествие выражается посредством полностью или частично синонимичных понятий, которые со своей стороны содержат семантические повторения, которые и вызывают усиление, нагнетание.

Этот узко ограниченный лексический инвентарь сумасшествия присутствует в изображении почти всех центральных героев романа: генерал Епанчин – такой же «полумумный», как Мышкин, Ганя впадает в истерику не меньше Лизаветы Прокофьевны Епанчиной, Настасьи Филипповны,

Ипполита и Аглаи. Ганя приходит в исступление, Настасья Филипповна тоже. Самое важное значение имеет тот факт, что лексика сумасшествия используется не только в отношении Мышкина, но и в отношении других главных героев романа.

То же самое касается и семантического поля слова «идиот»: *идиот, дурачок, юродивый, чудак*. Слова эти относятся не только к Мышкину, но и к генералу Епанчину, Гане, Лизавете Прокофьевне, Настасье Филипповне, Ипполиту или Аглае. Таким образом, название романа – *Идиот* – которое понимается, главным образом, как означаемое одного персонажа, расширяет область своего значения.

В состоянии сумасшествия ломаются и нарушаются порядок, норма, мера. Этому соответствует движение из центра (экс-центричность). На уровне означающего это находит свое отражение в значениях соответствующих предметов и приставок *из-, с(о)-, вы-, без-, вне-*. Соответствующие лексемы – *исступление, сумасшествие, вывести из себя, вывести из последних границ, с ума спятить* и т.д.

Приставки сигнализируют об отходе от нормы и ориентировке на усиление и преувеличение (превосходную степень). Численность релевантных приставок и предлогов не велика; но и эта низкая численность контрастирует в тексте с их частотой. Таким образом, Достоевский показывает путь сумасшедшего в другой мир в основном на языковом уровне: тем самым он создает постоянно возвращающуюся и интенсивно усиливающуюся *лингвистическую лиминарную ситуацию*.

Количественное самоограничение становится важной предпосылкой интенсификации и усиления означаемого: постоянный повтор нескольких единиц означающего воздействует магически, экспрессивный план романа доходит до своей крайней точки. Происходит смена от чистой семантики сумасшествия к модусу письма суперлатива, снимающему всевозможные ограничения и рамки, от означаемого к означающему.

Поэтическое воплощение сумасшествия в означаемом и еще больше в означающем затрагивает всех героев романа: таким образом проясняется значение языка и его магического применения во время «ритуальных» повторений. Постоянный повтор релевантных единиц означающего создает, как для персонажей, так и для читателей, реальность сумасшествия, и от этого воздействия никто не может избавиться. Физическое и душевное расстройство реализуется на уровне означающего. Гомогенная, эксцентричная языковая ситуация доводит и персонажей, и читателей до грани безумия.

4. Эксцентричная театрализация

То, что роль скандала в романах Достоевского чрезвычайно важна, не подлежит сомнению. Труднее ответить на вопрос о его происхождении. В XVIII веке сумасшедших все чаще интернируют с целью избежать появления их на публике и возможных в этой связи скандалов (Фуко 136). В романе *Идиот* автор использует это каталитический эффект публичности, инсценируя «выходы» Настасьи Филипповны «перед всеми», пусть даже и в более узких общественных границах – например, на квартирах.

О театральной постановке в прямом смысле слова не может быть и речи. Театрализация ограничивается несколькими моментами театральнойности, которые со своей стороны подчинены усиливающейся трансформации: персонажи не только просто разговаривают, они кричат, и зрители не только находятся под влиянием действия, они падают в обморок. Театрализация происходит в первую очередь благодаря означаемому эксцентрики, которое базируется на сокращенном репертуаре действий, влияние которых на зрителя усиливается из-за повторений. Таким образом, становится очевидно, насколько мало в конечном счете пригодна театральность для самого театра.

Элементы театральнойности в *Идиоте* невербально увеличивают многозначность высказывания, его иногда противоречивую амбивалентность. Телесные знаки (язык тела) играют главную роль при конституировании значения, как, например, в случае с Варей Иволгиной, у которой вследствие аффекта дрожит все тело («вся трепещет от гнева», 135, 12). Это дрожание тела, причины которого иногда трудно разгадать, представляет собой один из вариантов тех эпилептических конвульсий, которые испытывает только Мышкин. Амбивалентный эксцентричный язык тела других героев романа свидетельствует о том, что и в этом отношении князь Мышкин не исключение.

Для языка тела героев – при всей его семантической амбивалентности – как правило, характерно высочайшее внутреннее напряжение. Примеры тому – паралингвистический уровень повторяющихся криков и особое напряжение при артикуляции звуков (96, 29).

Амбивалентность невербальных знаков, в частности жестов, получает особую функцию: Мышкин общается с Мари прежде всего знаками языка тела. Два вида жестов и движений тела, выражающих насилие, особо примечательны в романе: удары (99, 14) и плевки (38, 14; 99, 3; 99, 34). И те, и другие играют важную роль в Евангелии, особенно в связи с личностью Христа. Но их религиозный контекст также культурно специфичен. Это контекст феномена юродства.

Наконец, и проксемика также подвергается эксцентричной трансформации. Так, у обоих героев, которые являются в определенной степени театральными, движения быстрые, резкие, неожиданные. Неожиданные выходы и неожиданные повороты действия производят яркий театральный эффект. Даже описываемую казнь следует рассматривать в контексте театральной эксцентричности. Настасья Филипповна, в отличие от статичного Мышкина, пребывает постоянно в движении.

Эксцентрика персонажей находит свое отображение в костюмах, реквизитах, масках, а также организации сценического пространства. «Костюм» Мышкина, содержимое его узелка, салфетка, которую ему завязывают, изолируют и исключают его из общества. Таким образом, узелок Мышкина оказывается связан с другим свертком, который сначала обозначается из-за своей необычности как «странный предмет». Речь идет о пачке с деньгами Рогожина, которую эксцентричным жестом бросают в огонь.

Так как публичность театра в романе *Идиот* перемещается в дом, в квартиру, то и там появляются подмостки. Проигрывающиеся там сцены являются «домашними сценами» (43, 1; 98, 6; 107; 131). Такая концепция сцены, где собственно сцена-подмостки и зрительный зал сливаются, была известна Достоевскому со времен ссылки. Театр метафорически пронизывает весь роман. Прежде всего Настасья Филипповна (88, 8; 87) изображается так, как будто она «роль разыгрывает». Это разыгрывание ролей характерно и для других персонажей; так, Фердыщенко играет «роль шута». Театральная метафорика пронизывает роман, пожалуй, поэтому и говорят об особой театральности романов Достоевского.

Но в этом театре нет непрерывности, нет развивающегося действия. Скорее, театрализируются кульминационные моменты действия. Театр и хаос сливаются в единое целое. Театрализируются лишь отдельные моменты действия, а не весь временной континуум. Точечное заострение театрального элемента как раз и является выражением усиления и интенсификации происходящего в рамках эксцентричной структуры, которая охватывает все текстуальные уровни.

В этой эксцентрической инсценировке режиссером выступает, главным образом, Настасья Филипповна. Она завязывает и развязывает узел действия (развязка 98, 8; 132). Она управляет как игрой других героев, которые выступают в качестве зрителей, так и восприятием читателей. Настасья Филипповна втягивает публику в свою инсценировку. Временами Рогожин появляется на сцене с собственной публикой, со своим «греческим хором». Автор показывает, с каким напряжением герои следят за разворачиванием событий. Внешне пассивный зритель одновременно чрезвычайно активен внутренне. Он напоминает того читателя, которого автор пытается довести при помощи эксцентричной структуры текста до состояния высшего

напряжения (доводит до безумия). Зритель, являющийся, с одной стороны, постоянным наблюдателем, с другой – случайным свидетелем, на которого впоследствии может сослаться рассказчик, становится так же, как и читатель, частью эксцентричной театрализации. Эксцентричность возникает за счет сильного ограничения и сгущения небольшого количества знаков, а также их повторения.

4.1. Театрализация и «юродство»

Максимального напряжения театрализация достигает за счет того, что действие происходит нарочито публично, «перед всеми». Уже в начале Нового Времени на Западе при большой публичности возникала опасность скандала. Для скандала – по словам Фуко – характерно повышение публичности и театрализации. Скандалные сцены, имеющие центральное значение для Достоевского, вставляются в религиозный контекст, в контекст театрального поведения «юродивого».

Предварительно следует четко обозначить границу между нашей точкой зрения и точкой зрения Фуко. Мы уже показывали, что при специфически лингвистическом и эстетическом изображении сумасшествия у Достоевского во главе угла стоит, в первую очередь, означающее, а не означаемое (как у Фуко). Но самое существенное отличие от социо-культурного понимания этого вопроса у Фуко находится на уровне означаемого. Без особой адаптации это означаемое нельзя переносить на реалии русской культуры.

Возьмем центральное для Фуко лицо и понятие – «дурака»: в русском языке вообще, а в романе Достоевского в частности, существуют совершенно иные эквиваленты, отличные от западных понятий по своей культурной специфике: во-первых, «шут», который, придя лишь в XVIII столетии из Западной Европы, вливается в русское народное творчество (например, в лубки), во-вторых, дурак, связанный в первую очередь со сказкой, т.е. с народным творчеством и, в-третьих, юродивый, являющийся частью религиозной традиции, которую трудно связать с концепцией «дурака» у Фуко.

В романе *Идиот* все эти три понятия распределены по-разному: «шута» представляет из себя в первую очередь Фердыщенко. Он «играет роль» и является комической инстанцией театральной инсценировки. Как «дураки» ведут себя многие другие лица. «Юродивый» – не в последнюю очередь из-за своего религиозного контекста – прежде всего – Мышкин. Таким образом, по большому счету, бессмысленно исходить из относительно единой концепции Фуко, пытаясь вписать ее в русский контекст.

Князь Мышкин в романе неоднократно называется «юродивым» – блаженным дураком Древней Руси. Томпсон (Thompson 1978, 699) проводит параллели между юродивыми и шаманами: и те, и другие ведут себя странным образом, напоминая эпилептический припадок. Исторически данное подобие эпилептического припадков и поведения юродивого заслуживает особого внимания, поскольку она связывает личную биографию Достоевского, культурную традицию России и фиктивный персонаж романа (Мышкин). Эпилептический припадок как язык тела (ср. истерика у З. Фрейда) становится выражением религиозной театральности. Эпилептический припадок (Мышкина) сближается со старорусской религиозной и театральной культурой.

Сумасшедшие Западной Европы – по словам Фуко (148) – тоже вступают, достигнув «высшей степени» скандала, в контакт с трансцендентным, с Богом. Эпилептик в продромальной фазе, т.е. перед припадком, в ауре зрит Бога. Публичный скандал сумасшедшего и эпилептический припадок находятся в структуральном отношении подобия. Томас Виллис (Фуко, 183) пишет в 1681 году в трактате „De morbis convulsivis“ о заразных веществах, которые при эпилепсии недоступны настолько, что «они еще хранят знак трансцендентности и их можно спутать со средствами беса». В больного «святой болезнью» – эпилепсией – вселяются бесы.

Эта религиозность к тому же дополняется факторами, характерными для русской культуры. Театральность *Идиота* продолжает традицию религиозного юродства. Согласно этой традиции публичность, открытость, публика – неотъемлемая часть явления. Эта публика амбивалентна постольку, поскольку она – как в народном театре (см. Мёртвый дом) – может перейти от роли зрителя к роли актера. Условие такой трансформации ролей – высочайшее внутреннее соучастие публики, ее затронутость происходящим. В конечном счете дело юродивого – спасение души тех, перед кем он разыгрывает свое действие.

В набросках к роману не говорится о том, что Мышкин – юродивый. Только мать, которая ненавидит его, обзывает его этим словом. Лишь в более поздних версиях увеличивается значение этого мотива: провоцирование публики, верующих (например, когда юродивые оскорбляют или оплевывают иконы). Однако всё это для Мышкина нехарактерно. В гораздо большей степени Настасья Филипповна, а также и Аглая берут на себя классические функции юродивого. И действительно, в XIX столетии увеличивается число женщин-юродивых. Вполне возможно, что этот факт объясняет, почему в набросках к роману появляется фигура юродивой, о существовании которой в древнерусской культуре, по сути, нет сведений. В этой связи обе героини соотносятся с феноменом «дурака», «дурачества» в большей степени, нежели сам «идиот». Как раз в XIX столетии и появ-

ляются женщины-юродивые. Это опять показывает, как и в случае с эпилепсией, что в первую очередь не означаемое, а означающее вырабатывает значение, создает эксцентричную структуру текста, включающую в себя всех главных героев.

А.М. Панченко (1974, 145) подчеркивает актерский характер юродства и театральность инсценировок. Без достаточной публики юродивый не стал бы «юродствовать». При этом юродивые, согласно Панченко, были вполне образованными людьми, т.е. никакие не «дураки». Поначалу в Мышкине Епанчины ожидают увидеть дурака или шута и впоследствии удивлены его образованностью.

Конкретное действие юродивого ставит перед собой цели морально-религиозные. С одной стороны, юродивому важно личное спасение каждого отдельного человека, но в то же самое время он выражает своими провокациями свою озабоченность этическим здоровьем всего общества (Панченко, 146). При этом он пользуется не столько однозначным, вербальным языком, сколько амбивалентным «языком жестов» (Панченко, 150). Юродивый сам никого не бьет, но провоцирует других побить или оплевать его. Таким образом, он провоцирует свою «изоляция» из общества; выражается такая изоляция и в эксцентричном одеянии, как в случае с Мышкиным. На иконах юродивых чаще всего изображали полуголыми. Оскорбления, осквернения икон – одна из таких провокаций. Хотя в романе *Идиот* провоцированием занимаются женщины, бьют Мышкина (146), он принимает удар на себя и благодарит за это. Тем самым юродивый достигает своей цели. Акцентирование побоев сравнимо с побуждением юродивых через страдания проделать путь Христа на крестном пути, уподобиться Спасителю.

В юродстве выявляется важный для эксцентричного оксюморона и парадоксов романа культурный архетип: юродивый молится за тех, кто его бьет; Мышкин думает о том, как Ганя, который бьет его, сможет дальше жить с таким поступком на совести. В стиле юродивых он, пророчествуя, разоблачает Ганин поступок (149). Юродивого мучают; он выводит зрителей парадоксальным образом на путь искушения, хотя вывести их он хотел на путь добродетели.

Таким образом проясняется значение юродства для эксцентричной структуры романа, в частности, для его эксцентричной театральности. Тем самым роман Достоевского оказывается особым образом вплетен в старорусскую культуру. Посредством этого укоренения в особой русской культурной традиции увеличивается – в отличие от западноевропейской традиции – значение религиозного. Становится ясно, что действия, признаки и функции юродивого распределяются на многих главных героев и никак не могут быть связаны только с «идиотом» Мышкиным. Они находят свое

отражение прежде всего в означающем и вносят тем самым существенный вклад в эксцентричность модуса всего романа.

5. Эксцентричный модус как ересь

Православие основывается на церковно-религиозном порядке, ересь же означает отклонение от христианской веры, произвольный выбор внутренних компонентов веры. Ересь приводит к расколу единства веры. Россию XVII века в особой степени характеризует противоборство православия и ереси. Какая же из этих двух традиционных религиозных линий выходит в романе *Идиот* на первый план и какое этому находится выражение?

То, что обе противоборствующие традиции со всей религиозной напряженностью их отношений находят свое отражение в романе, – соответствует структуре эксцентричного оксюморона. Секты, будучи носителями ереси, сектанты, будь то скопцы, хлысты, бегуны или молоканы, – играют важную роль в романе. Можно говорить о расположенности семьи Рогожиных принять учение скопцов.

В христианской вере речь идет о спасении души, и православная церковь – по Розанову (1915, 27) – пытается установить правила такого спасения, рационально скрепить религиозность логическими рассуждениями. «Тип спасения» у еретиков – совершенно отличен от православного.

В его основе лежат не логика и разум, не стройный распорядок, а религиозное чувство. Для Розанова чувство это выражается в «восхищении». Сектанты и староверы подчиняются тем самым «закону художественной эстетики». Важность этого факта возрастает, если считать также, как например, Федотов (1946, 373), что для русской религиозности вообще – в сравнении с византийской – характерна особо высокая оценка эстетической стороны культа. Федотов расценивает отсутствие рационального научного духа (в том числе и в теологии) как «трагический пробел» в старорусской культуре. С такой перспективы значение эмоциональности и эстетизма религиозности возрасло бы еще более. Родство ереси и литературы является, таким образом, более крепким, чем родство православной религиозности и литературы, хотя и здесь следует исходить из особой близости этих явлений. Таким образом, значение ереси в романе *Идиот* возрастает и благодаря эстетическим и культурно-историческим причинам.

Уже Владимир Соловьев (1967, 3) называет ересь «сложной болезнью национального духа». По Соловьеву, сектантство пронизано фанатизмом, который со своей стороны содействует эксцентризму. О «начале болезни» свидетельствует тот факт, что универсально божественное заменяется «своим отдельным», индивидуальным. Буквальное значение слова «идиот» – «частное лицо». Больной эпилепсией князь Мышкин олицетворяет эту

болезнь – на религиозном уровне – как «Князь Христос» (*Наброски*, 365). Христос для скопцов – «нравственный первообраз». Но сектант ведет – по Соловьеву – «богочеловеческую жизнь» в постоянных метаниях между Богом и человеком.

Физическая болезнь и «болезнь» конфессионально-религиозная связываются на языковом и эстетическом фундаменте романа модусом эксцентричного письма. Лично-индивидуальная и божественно-универсальная воля должны слиться, и тогда произойдет спасение души: по Розанову, это ведет к высочайшей напряженности, к «психическому опьянению», к «некоторому состоянию экстаза». Штаммлер (Stammeler 1939, 137) подчеркивает, что в старообрядческой литературе на первый план выходят «чувственные моменты религиозной жизни». Религиозное чувство, религиозная эмоциональность поднимаются до эксцентрики экстаза. Путь к экстазу лежит через телесные упражнения. Секты уже в своих названиях указывают на особое значение тела. В мистически окрашенных ересьях ведущую роль в религиозной практике играют такие движения тела, как кружение, радение или скакание. Повышение скорости и интенсивности телесных движений приводит к тому, что тело, в конце концов, может быть покинуто. Тело как источник зла в православии наказывается – например, аскезой, – в ереси оно становится предметом насилия, например, «хлыстования». Но именно через тело лежит путь к спасению души. Усиление движений тела имеет и свой нравственный, этический пласт (нравственное радение) и может быть понято как одна из форм «аскетическо-экстатической» молитвы. Верующие действуют в «исступленных состояниях духа» этически.

Параллели с эпилепсией Мышкина очевидны: посредством сильнейших «сотрясений» тела эпилептик достигает экстаза в фазе ауры и приближается к Богу. Однако каждый припадок означает насилие над телом, его разрушение, т.е. эпилепсия – не просто сакральная болезнь *per se*; эпилепсия и ересь связываются в одном эксцентричном модусе бытия.

Телесность эпилепсии и ереси подчеркивает их в высшей степени театральную, визуальную сторону. Публичный характер «юродства» содержит еще одно условие театральности, важен в этой связи и главенствующий в театре момент абсолютного настоящего времени. Элемент театральности предполагает непосредственное настоящее время. Таким образом, у этих трех признаков театрального – у визуальности, публичности и настоящего времени – религиозные истоки. Они создают сложный комплексный религиозный театр.

Примат настоящего времени в театре заостряется в ереси, как и в романе, до определенного, неожиданно возникающего момента, фрагментаризации, которая и характеризует театральность романа. Розанов называет

религиозное чувство, доминантное у сектантов, «автономным мгновенным». Не временная непрерывность, а неожиданно и немотивированно возникающее происшествие, не подлежащее логически каузальному разбору, – по Розанову (73) оно составляет существо русской религиозности (Топоров писал о структуре «вдруг» в романах Достоевского). «Эсхатологическое чувство высочайшего напряжения», которое Штаммлер (20) считает основополагающим для русского народного творчества, выражается в «невольном испуге» (Розанов, 77). Таким образом, путь познания Ипполита посредством шока можно интерпретировать как путь познания, характерный для русской – еретической – религиозности. Структура «невольного» и «неожиданного» свойственна всем главным героям романа. Таким образом, модус письма в романе – помимо прочего – и религиозен.

Так у эксцентричной манеры письма – у напряженного оксюморона, укорененного на различных уровнях – появляется религиозное измерение. Основанием для этого является особое родство русской религиозности (в частности, еретической) и эстетики. У Лютера – по Розанову (73) – существенно содержание религии – то, *что* говорится, в России – то, *как* говорится. В рамках такой эстетики Розанов видит смену примата означаемого приматом модуса письма, означающего. Тем самым Достоевский трансформирует русскую еретическую религиозность в присущей ей модально-языковой форме – в литературу. Таким образом, в романе XIX века религиозность трансформируется в особую эстетическую модальность, т.е. религиозность коренится в первую очередь не в означаемом, а в специфичной эстетике, реализованной на языковом уровне. Литература становится религией. Этот симбиоз достигает у Достоевского своей высшей точки. Выискивать религиозность романа только в темах романа – значит игнорировать существо этой религиозности.

6. Лицо – личина – лик

В еретической теологии одну из центральных ролей играет наряду с телом лицо. Динамичный понятийный треугольник «лицо – личина – лик» бросает новый свет на аспект телесности, языка тела. Он метонимичен, помимо всего прочего, центральному аспекту романа. Все три понятия четко отделимы друг от друга, взаимодополняемы и противоречивы; по отношению к лицу они составляют псевдосинонимическое единство: «лицо» означает «внешнее лицо», лицо как всего человека, так и его внутреннюю сущность, «личина» в противоположность «лицу» означает сугубо внешнее лицо. Это внешнее – как маска – кроме всего прочего скрывает внутреннее; «лик» означает лицо или личность святого. У «лика» помимо внутренней и внешней стороны есть и трансцендентное измерение.

Иерархически можно расценить ипостаси лица как усиление; вначале перед нами чисто внешняя маска, потом внешнее и внутреннее лица и, наконец, трансценденция образа святого. Хотя все три измерения лица имеют центральное значение для семантики романа, в качестве лексемы в романе присутствует только «лицо». Лексема «личина» передается синонимом – «маска» (маскироваться).

Маска появляется в двойном значении, которое поначалу кажется противоречивым. С одной стороны, Настасья Филипповна скрывается под маской актрисы. С другой, тематизируется мертвое лицо, например, лицо Христа на полотне Гольбейна и лицо Настасьи Филипповны, т.е. посмертная маска. Исторически икона – святой образ – возникла из посмертной маски, т.е. напряжение между двумя вариантами маски сохраняется в ходе их общего развития. Тематизация треугольника (лицо – маска – святой лик) реактуализирует этот исторический генезис.

6.1. Лицо как оксюморон тела и духа

Лицо как мотив путем включения в тематику и функционализацию тела приобретает у сектантов религиозное измерение. В то время как в православной аскезе, например, в древнерусских житиях святых умерщвление плоти в угоду духу и трансценденции выходит на передний план, то сектанты входят в состояние мощной агрессии, служащей для них инструментом трансценденции в экстазе.

Тело, которое лишь отягощает дух, отрицается. В романе *Идиот* тела героев почти не описываются. Мало внимания автор уделяет и одежде героев, тогда как настоящая театрализация как раз этого и требует. Описание одежды – неконкретно; так, Нина Александровна (77) появляется в «чем-то черном». Авторское безразличие к телу сочетается с игнорированием описания одежды.

Редуцированное внимание к телу восполняется подробной тематизацией лица: лицо, с одной стороны, часть тела, с другой же – выражение духовности. Так обстоит дело и в русской религиозной традиции, и в романе Достоевского. Иконопись выдвигает лицо как существенную часть тела на первый план картины. Некоторые типы икон сводят изображение святых к изображению их лиц. Выделение лица героев в романе Достоевского вытекает из этой религиозно-культурной традиции.

Имена Рогожин и Епанчин непосредственно денотируют телесность. Neuhäuser (1980, 47-63) указал на важность для романа поговорки «Не к роже рогожа, не к лицу епанча». Имя Епанчина отсылает к епанче – главным образом, женской накидке, рогожа – у скопцов – непосредственно обозначает некрасивое лицо. L.A. Johnson (1991, 876) справедливо указы-

вает на то, что Рогожин прежде всего очарован всем телом Настасьи Филипповны, Мышкин же ее лицом, ее портретом. Лицо, являясь одновременно самой бестелесной частью тела, становится тем самым воплощением аскезы, которой Мышкин придерживается и с сексуальной точки зрения. Три главных героя романа – Настасья Филипповна, Рогожин и Мышкин описываются через свои лица. В Настасье Филипповне два этих подхода сталкиваются друг с другом.

6.2. Стилизованное лицо (аскезы)

По ходу романа вырисовывается специфика лица его главных героев. В начале романа черные волосы Рогожина контрастируют со светлыми волосами Мышкина. Но кое-какие основные телесные свойства обоих и схожи: их лица «бледны» и «бесцветны», в случае Рогожина даже говорится о «мертвой бледности». Лица – худые, тощие, со впалыми щеками. Эти архетипические признаки цвета и формы лица снова появляются у других главных героев: мать Иволгина Нина Александровна – женщина «с худым, осунувшимся лицом» (77). Лицо Ипполита тоже худое и бледно-желтое (215). Настасья Филипповна «худя лицом <...> и бледна» (27; 68). Приговоренный к смерти преступник, которого Аделаида Епанчина должна нарисовать по предложению Мышкина, должен быть с «бледным лицом» (56). Аделаида не могла бы объяснить сама себе, почему она должна нарисовать лишь «одно лицо», причем «ровно за минуту до смерти» (55). Это непонимание коррелирует с тем фактом, что внешность сестер Епанчиных почти не описывается.

Описание внешности многих главных героев романа редуцируется до архетипичного худого бледного лица, в этом обнаруживается близость к бестелесным аскетичным святым на иконах; у персонажей появляется новое эсхатологическое измерение: бледность и худоба указывают на смерть. Помимо этого многие лица часто показываются перед смертью или сразу после смерти: это относится и к снятому с креста мертвому Христу на картине Гольбейна (339), и к преступнику, которого должна изобразить Аделаида, и к лицу умирающего Ипполита (418; 429), и к лицу обречённой на гибель Настасьи Филипповны (475). Лица живых подобны «маскообразным» лицам мертвых. Их иконоподобный архетип напоминает при этом лики святых на иконах. Лица, таким образом, оказываются религиозно стилизованными, но не в качестве реалистичного означаемого.

Следующий вариант изображения лица на эсхатологической границе между жизнью и смертью – искаженное, искривленное, в особенности во время эпилептического припадка: лицо Мышкина искажается не только во время эпилептических припадков (198, 19; 195, 23), но и – как и в случае с

Рогожиным («искривив лицо», 141; 195об) – во время приступа гнева, например, в присутствии Фердыщенко (127, 37; «даже все лицо его покривилось»).

Фердыщенко и целый ряд других второстепенных героев отклоняются от этого архетипа лица: у Фердыщенко (79, 12) и генерала Иволгина лица – мясистые, Иволгин – человек «с обрюзгшим лицом». Сестры Епанчины, в том числе Аглая – тоже принадлежат данной парадигме, их лица – цветущие (32) и здоровые.

6.3. Загадка отображенного прообраза

В этой гетерогенности лиц отражается еретический «раскол» XVII-го века. Спор о способах иконописи разгорелся – как, например, между протопопом Аввакумом и Симеоном Полоцким, – по вопросу о том, нужно ли писать лики святых, как старообрядцы, стилизованно, т.е. с истощенными и бледными лицами. Представители новой эстетики предпочитали реалистичную манеру иконописи, цветущая мясистость алых щек пластически претворялась в картине. Спор о новой религиозно-стилистической эстетике иконы XVII века находит свое новое отражение в означаемом романа.

Мышкин почитает портрет Настасьи Филипповны согласно церковному ритуалу: он подносит портрет как икону к губам и целует его (68). При этом лицо на портрете каждый раз по-разному таинственно. Попытки разгадать загадку, тайну портрета (68) оказываются неудачными. Взгляд Настасьи Филипповны «загадывает загадку» (38), он что-то скрывает. Красота Настасьи Филипповны – часть этой загадки (66).

По изображению Настасьи Филипповны можно «определить», что она «ужасно страдала» (31 и след, стр.; ср. также цитату на стр. 352, когда Мышкин видит лицо женщины, которую он знал «до страдания»). Наречие «ужасно», относящееся к ее бледности (38), разъясняет необыкновенность (68) ее судьбы, в которой страдание и красота сосуществуют в напряженном единстве оксюморона. И у Ипполита «на лице <...> проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь ощущаемое» (339, 7; 338, 40). Насилие по отношению к лицу (больше) не допускается. Ипполит с болью видит вздувшееся от побоев лицо Христа (339): Мышкин же препятствует Гане, когда тот хочет ударить Варю по лицу (99; 291). Аглая, с другой стороны, бьет Настасью Филипповну словами (470) и тем самым увеличивает ее страдания. Мышкин сравнивает лица Аглаи и Настасьи Филипповны (484 и 485). Вполне возможно, мотив загадочного образа – выражение дихотомии «прообраз – портретное изображение», свойственное

иконе и трансцендентной плоскости этой дихотомии. Лицо – главный ее выразитель.

В этой связи важную роль играют глаза. Дальнейшая редукция и интенсификация, идущие сначала от тела к лицу, а затем от лица – к глазам, означают в то же самое время усиление трансцендентности и загадочности. В традиции иконной живописи существует этимологически связанное с «окном» око, око как «окно» в трансцендентный мир. Но око-глаз есть и нечто наблюдающее, угрожающе преследующее Мышкина (190, 44), «ярое око» – извод иконы, концентрирующий и сгущающий божественный лик в око. Ведь именно икона удивительным образом выдвинула око в центр лица. Рассматривая всевозможные психоаналитические объяснения этого мотива, нельзя забывать об этой старорусской традиции иконописи.

У лица в романе, несомненно, функция структурирующая (Johnson 1991, 867). В семиотике жестов и мимики у лица особое значение, которое однако глубоко амбивалентно. Это часто противоречивое значение колеблется между индивидуальным характером, театральной/посмертной маской и иконой. Вместе с лицом религиозное и эстетическое означаемое русской культуры переносится на уровень означающего. Оно важно не только в связи с главным героем романа Мышкиным, но и с другими центральными персонажами. Поэтому не стоит сводить заложенную на эстетически-языковом уровне религиозность романа к одному означаемому, т.е. к отдельным персонажам. В целом эксцентричная структура романа представляет литературно-эстетическую трансформацию русской религиозной культуры.

7. Гендер-амбивалентность и женская структура Христа

Амбивалентность различных сторон текста охватывает и гендерные маркировки. При текстуальном анализе означаемого главный герой романа князь Мышкин маркируется несомненно как мужчина. На этой основе Мышкин фигурирует как прекрасный – человек – мужчина и Христос. Лишь в исследовательских работах последних лет, работах убедительных, хотя и кажущихся кощунственными, такая гендерная маркировка ставится под сомнение (Straus 1998). Подрывается «авторитет» полового признака, а вместе с ним и гендерные маркировки, например, между Мышкиным и обеими женщинами, которых боготворит Мышкин: Аглаей и Настасьей. Мышкин кажется асексуальным или пребывающим в «предсексуальной» (Straus 1998, 108) детской невинности. Его фиксация на женском лице подчеркивает это.

С другой стороны, Аглая и Настасья Филипповна в своих провоцирующих речах берут на себя мужскую роль юродивого. В контексте этого

полового смещения интересно, что возможный корень отчества Настасьи Филипповны связан с «Филипповым» – инициатором некоторых еретически-сектантских движений в России.

В набросках к роману мы находим упоминания и о женщине-дураке, о «юродивой». Культурно-исторически фигура «юродивой» – не так значима. В то же время с середины XIX века явление это учащается. «Феминизация» юродивого происходит параллельно с феминизацией «князя Христа». N.P. Straus (1998, 110) показывает, что Мышкин сближается с женским мифом „mater dolorosa“ – страдающей матери. С другой стороны, в конце романа Настасья Филипповна появляется в сцене оплакивания Христа (pietà) в новой роли – как распятая, как женское отражение Христа, „so that the last scene is a pietà with the genders reversed“ (Straus 1998). Мертвый мужчина – Христос Гольбейна похож в своей половой нейтральности на лежащее мертвое женское тело (Straus 1998, 113), его стопы указывают на наблюдателя, как и стопы Настасьи Филипповны. Таким образом, и Настасья, и Аглая «маскулинизируются» (Matich 1986).

Феминизация Мышкина базируется, к тому же, существенным образом на клише русской истории культуры. Straus (1998, 105) считает, что для Мышкина характерны приписываемые женщинам свойства пассивности и чувственности. Эти клише, напротив, характеризуют и его (Мышкина) собственные схемы женственности: в русской религиозной традиции он сакрализирует (любимую) женщину – он целует портрет Настасьи, как икону, и делает ее тем самым объектом религиозного почитания. Он выступает защитником женщин, когда на них поднимают руку, например, Вари, или же пытается спасти «падшую» женщину – Настасью Филипповну – женитьбой.

Но женские персонажи романа не собираются вписываться в мужские клише князя. Они дискредитируют Мышкина. Straus справедливо замечает, что женственность для Мышкина всегда что-то, что унизили и обесчестили. Т.е. он не выходит за рамки религиозно окрашенных культурных традиций. Только такая униженная женственность допускает отождествление с ней Мышкина.

Общей женско-мужской основой (само)унижения является кенозис, „the most original creation of the Russian religious mind“ (Fedotov 1946, 368), религия униженного Христа (Fedotov 1946, 391). Женщина, униженная и в то же время до трансценденции сакрализованная, видится Мышкиным прежде всего как существо телесное. В выделении, в примате этой телесности и состоит традиционно ее низость и неполноценность. Но Христос, «приняв на себя» человеческое тело, тоже спустился на эту низкую ступень. Юродивый (или его женское соответствие) инсценирует это унижение театрально, имитируя Христа и следуя за ним.

Ключевыми фигурами этой театрализации и инсценировки тел („staging of bodies“; Straus 1998) являются тем самым героини, в особенности Настасья Филипповна, а не герои. Рука об руку идут визуально воспринимаемая телесность, ересь и театрализация. Настасья Филипповна – согласно Straus’у – чувствует необходимость постоянно двигаться, она убегает к Мышкину и снова бросает его, то же самое касается и Рогожина. Тело Настасьи Филипповны, его повторяющиеся движения вызывают эмоциональный подъем, корни которого в ереси; в первую очередь эти движения, а не слова выражают ее. Для Панченко язык юродивого – язык молчания. Юродивый отказывается от языка вербального, коммуникация происходит на уровне телесного. В этом раскрывается «юродство» женщин, но не Мышкина.

Язык истерики XVII века, выражение которого мы находим в «Повести о бесноватой жене Соломонии» – это язык тела: вербально невыразимое должно быть расшифровано в особой симптоматологии тела: театральная язык тела, базирующийся на жестах и рассчитанный на визуальное восприятие, содержит в себе смыслы, находящиеся по ту сторону сознания героев. Соломония изъясняется конвульсиями тела, движениями тела. Бесы, вселившиеся в ее тело, – бесы старорусской православной религиозности с ее мужским началом. Конвульсии женщины XVII века, в которую вселяются бесы, являются предтечей эпилептических конвульсий Мышкина. Однако в этих конвульсиях Мышкину открывается божественная трансцендентность.

В XVII веке только женщина находится во власти тела, в котором, связанные с православием мужчины, в том числе, отец Соломонии, видят вместилище зла. Поэтому Соломония может быть спасена, излечена лишь в том случае, если она будет избегать мужчин. Так она избавляется от чудовищности того образа женщин, который и есть причина ее «бесовской» болезни. Православие и мужчины выступают в равной степени как создатели этого «бесовского» образа женщины.

В XIX веке вместе с Мышкиным мужчина оказывается во власти тела не меньше женщины, Соломонии. С этой точки зрения Мышкин как бы оказывается на месте еретички XVII века. Из-за своих телесных конвульсий он обречен на пассивность, он – в плену собственной телесности. С этим контрастирует, однако, тот факт, что Мышкин вербально пропагандирует стереотип низкой телесности женщин. Тем самым, образ Мышкина разделен между двумя крайностями: с одной стороны, сознательными репликами и действиями и, с другой, пассивными реакциями тела. Таким образом, Мышкин – приемник Соломонии.

Мотив ножа подчеркивает это половое смещение: у Мышкина постоянный страх перед ножом, ему кажется, что нож может пронзить его (Straus

1998, 117). Несомненно фаллический характер ножа, который угрожает феминизированному князю. Соломония, с другой стороны, забеременела от бесов-мужчин. Избавляют ее от бесовства и рождения новых бесов святые юродивые Прокопий и Иоанн; предметом, напоминающим фаллос, – кочергой – они достают бесов из ее тела. Таким образом, в романе *Идиот* симилярному предмету приписываются противоположные ему функции. Как и в *Идиоте*, например, при описании экстаза эпилептических припадков, освобождение Соломонии от бесов находит свое выражение в префиксах. Они обозначают на этот раз не движение внутрь тела (в-), но движение из тела (вы-, из-). Таким эксцентричным способом Соломония возвращается, избавившись от бесов, к собственной индивидуальности. Женщины в романе *Идиот* уже стали субъектами. Они узурпируют центральные, религиозные мужские позиции, причем даже самого Христа.

Таким образом, ни в коем случае нельзя отождествлять концепцию Христа с образом Мышкина (как действующего лица, как означаемого). Литературно Христос реализуется, главным образом, не как означаемое (т.е. одно лицо), но как означающее, не сводимое к одному единственному герою. Соломония выступает в полной мере как «бесовски» искаженная проекция мужских, религиозно-православных оценок. Как анти-богородица она соответствует мужскому образу Антихриста. Она оказывается между дискурсами православия и ереси-иноверия, т.е. для нее характерно парадоксальное колебание между ортодоксальными и гетеродоксальными дискурсами.

В XIX веке в образе князя Мышкина деформация половой дихотомии смещается на мужскую фигуру. Фигура эта феминизируется для того, чтобы русский Христос Достоевского смог выступить в своем существе Христом женским. В связи с этим *Идиот* в культурно-историческом ракурсе может быть рассмотрен как дополнение текста о Соломонии.

Однако специфически эстетическая трансформация гендерной дихотомии на этом не заканчивается. Текст о Соломонии колеблется между нелитературным, религиозным и литературным дискурсами. В романе Достоевского *Идиот* просматривается религиозный дискурс, который в России наполнен эстетическим содержанием, т.е. близость к религии при полном погружении, внедрении в дискурс эстетический. С каким совершенством писателю удалось это внедрение говорит тот факт, что роман *Идиот* до недавних пор прочитывался без учета того религиозного подтекста, который мы разобрали. Религиозность текста находит свое отражение, в первую очередь, не на уровне означаемого, а на уровне означающего; в модусе литературного способа письма. Эта эксцентричная структура означающего и составляет специфическую религиозность романа.

Литература

- Арутюнова, Н.Д. 1996. „Стиль Достоевского в рамке русской картины мира“, Н.Н. Розанова, Т.Г. Памяткин (Изд.), *Поэтика, стилистика, язык и культура*, Винокур, 61-90.
- Достоевский, Ф.М. 1973. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Москва.
- Ковач, А. 1975. „К вопросу объективной манеры Ф.М. Достоевского в романе «Идиот»“, *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis: Sectio Philologica Moderna*, 5, Budapest, 89-100.
- 1977. „Соотношение пространственно-временной и повествовательной структур в романе ‚Идиот‘ Ф.М. Достоевского“, *Slavica*, 15, Debrecen, 37-53.
- Панченко, А.М. 1974. „Юродство как зрелище“, *Вопросы истории русской средневековой литературы*, Ленинград, 144-153.
- Подосенова, О. 1996. „Средневековый контекст Достоевского“, *Нева*, 11, Ст. Петербург, 180-185.
- Розанов, В.В. 1899. „Психология русского раскола“, *Религия и культура. Сборник статей*, Петроград, 23-54.
- 1915. *Война 1914 года и русское возрождение*, Петроград.
- Соловьев, В.С. 1967. „О расколе в русском народе и обществе“, *О христианском единстве*, Брюссель, 3-34.
- Федотов, Г. 1946. *Святые Древней Руси*, Москва.
- Bethea, D.M. 1998. „The Idiot: Historicism Arrives at the Station“, L. Knapp (Hg.), *Dostoevsky's The Idiot: A Critical Companion*, Evanston.
- Boertnes, J. 1994. „Dostoevskij's Idiot or the Poetics of Emptiness“, *Scando-Slavica*, 40, Copenhagen, 5-14.
- Breger, L. 1989. *Dostoevsky. The Author as Psychoanalyst*, New York, London.
- Comer, W.J. 1996. „Rogozhin and the ‚Castrates‘: Russian Religious Traditions in Dostoevsky's ‚The Idiot‘“, *Slavic and East European Journal*, 40, 1, Tuscon, 85-99.
- Dalton, E. 1979. „Unconscious Structure in ‚The Idiot‘“, *A Study in Literature and Psychoanalysis*, Princeton, New Jersey.
- 1998. „The Idiot: A Success and a Failure“, T. Johnson (Hg.), *Reading of Fyodor Dostoevsky*, San Diego.
- Danow, D.K. 1989. „Diegesis in ‚The Idiot‘“, *Language and Style. An International Journal*, 22, 1, Flushing, 67-75.
- Doležel, L. 1993. „The Fictional World of Dostoevskij's ‚The Idiot‘“, *Russian Literature*, 33, 2-3, 239-248.
- Egeberg, E. 1997. „How Should We Then Read ‚The Idiot‘“, *Celebrating Creativity*, Bergen, 163-169.
- Foucault, M. 1989. *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a.M.
- Johnson, L.A. 1991. „The Face of the Other in ‚Idiot‘“, *Slavic Review: American Quarterly of Russian, Eurasian, and East European Studies*, 50: 4, 867-878.
- Jones, M. 1976. *Dostoevsky. The Novel of Discord*. New York.

- Knapp, L. 1998. „Myshkin through a Murky Glass, Guessingly“, L. Knapp (Hg.), *Dostoevsky's The Idiot. A Critical Companion*, Evanston.
- Krapp, J.J. 1997. „An Aesthetics of Morality: Pedagogic Voice in Mann, Camus, Conrad and Dostoevsky“, *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*, 57, 11.
- Matich, O. 1986. „The Idiot: A Feminist Reading“, Alexej Ugrinsky, Frank S. Lambasa, Valija-K. Ozolins (Hg.), *Dostoevsky and the Human Condition after a Century*, New York, 55-58.
- Miller, R.F. 1981. *Dostoevsky and 'The Idiot': Author, Narrator and Reader*, Cambridge, MA.
- 1998. „The Notebooks for The Idiot“, L. Knapp (Hg.), *Dostoevsky's The Idiot: A Critical Companion*, Evanston.
- Murav, H. 1992. *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels and the Poetics of Cultural Critique*, Stanford.
- Neuhäuser, R. 1980. „Semantisierung formaler Elemente im ‚Idiot‘“, *Dostoevsky Studies*, 1, Klagenfurt, 47-63.
- Rakusa, I. 1983. „Nachwort“, F. Dostojewski, *Idiot*, München, 955-973.
- Rosenshield, G. 1991. „Chaos, Apocalypse, The Laws of Nature: Autonomy and ‚Unity‘ in Dostoevskii's ‚Idiot‘“, *Slavic Review: American Quarterly of Russian, Eurasian and East European Studies*, 50, 4, 879-889.
- Schmid, W. 1996. „Die ‚Brüder Karamazov‘ als religiöser ‚nadyv‘ ihres Autors“, *Wiener Slavistischer Almanach*, Sonderband 41, Wien, 25-50.
- Slatterly, D.P. 1983. *The Idiot. Dostoevsky's Fantastic Prince. A Phenomenological Approach*, New York, Frankfurt a.M., Bern.
- 1999. „Seized by the Muse: Dostoevsky's Convulsive Poetics in the ‚Idiot‘“, *Literature and Medicine* 18, 1, 60-81.
- Stammler, H. 1939. *Die Geistliche Volksdichtung als Äußerung der geistigen Kultur des russischen Volkes*, Heidelberg.
- Straus, N.P. 1998. „Flights from ‚The Idiot's Womanhood‘“, L. Knapp (Hg.), *Dostoevsky's ‚The Idiot‘. A Critical Companion*. Evanston.
- Terras, V. 1998. *Reading Dostoevsky*, Madison, WI, 73-78.
- Thompson, Ewa: 1978. „Russian Holy Fools and Shamanism“, V. Terras (Hg.), *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists, vol 2. Literature*, Columbus, 691-706.
- Tucker, J.G. 1997. „Dostoevsky's ‚Idiot‘: Defining Myshkin“, *New Zealand Slavonic Journal*, 23-40.
- Woronzoff-Dashkoff, M. 1995. *The Sympathetic vision: Ethical and Aesthetic Patterns in Dostoevsky's ‚The Idiot‘* (Ph.D.), Yale.