

DOI 10.15393/j9.art.2019.6782

УДК 821.161.1.09“18”

Ирина Владимировна Дергачева

(Московская обл., Химки, Российская Федерация)

krugh@yandex.ru

Танатологический дискурс в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» *

Аннотация: В статье рассмотрен танатологический дискурс в романе Ф. М. Достоевского: анализируются бинарные оппозиции эсхатологической тематики; описываются художественные образы героев романа, приобретающих своеобразные мифологические черты во время своих земных мытарств; исследуются аллюзии на образы иного мира, представленные в тексте; разбираются акцентные элементы круговой композиции романа, подчеркивающие невозможность героям выбраться из *Iocus infernus* (лат. ад), куда их последовательно ведет земной путь. В романе, раскрывающем кризис современной цивилизации, аксиологической задачей становится поиск идеала и тема неизбежности Воскресения, что выражено не только в фабуле и системе образов главных героев, но и в эсхатологическом дискурсе второстепенных, на первый взгляд, персонажей: толкованиях Апокалипсиса Лебедевым; рассуждениях Ипполита Терентьева, воспринимающего жизнь как «злую насмешку природы», но ощущающего в подсознании, проявляющемся через сон, победу Христа над смертью. Несмотря на заклятие Настасьи Филипповны Барашковой, финал романа оптимистичен, ибо он несет благую весть о Воскресении.

Ключевые слова: танатологический дискурс, поэтика, бинарные оппозиции, герменевтический анализ, аллюзии, эсхатологический интертекст

Об авторе: *Дергачева Ирина Владимировна* — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой лингвистики факультета Государственной культурной политики Московского государственного института культуры (141406, Российская Федерация, Московская обл., г. Химки, ул. Библиотечная, д. 7)

Дата поступления: 15.03.2019

Дата публикации: 28.06.2019

Для цитирования: Дергачева И. В. Танатологический дискурс в романе Достоевского «Идиот» // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 175–191. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6782

Русский танатологический дискурс базируется на фундаменте христианского учения, ставшего основой русской культуры, и представляет сложный религиозно-синкретический феномен воззрений на загробную жизнь. Комплексный

анализ представлений героев романа «Идиот» о смерти, основанный на описаниях образов, смыслов и мифологем эсхатологического характера, показывает, что они занимают центральное место в композиции романа. Это соответствует месту таких представлений в танатологическом дискурсе русской словесности. В тексте романа представлены некие локусы взаимопроникновения трансцендентного и земного миров, попадая в которые герои теряют свои обычные качества и приобретают своеобразные мифологические черты, изменяющиеся под влиянием интеграции с современностью. «Герои Достоевского живут в разных измерениях времени и пространства: от сотворения мира и от Рождества Христова, до и после начала новой эры, они одновременно пребывают в прошлом, настоящем и будущем не только личном, но и всего человечества, многие из них проживают годовой календарь как христианскую мистерию» [Захаров, 2011: 30]. Центральное место в романе занимает оппозиция *Эрос / Танатос* (З. Фрейд), которая может быть соотнесена с оппозицией *Любовь / Смерть*.

Роман «Идиот» открывается приездом в Петербург двух героев, которым предстоит пройти путь мытарств, приведших их в конце пути в *locus infernus*. Клубящийся туман лишь создает гнетущее впечатление:

«В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги на всех парах подходил к Петербургу. Было так сыро и туманно, что насилу рассвело; в десяти шагах, вправо и влево от дороги, трудно было разглядеть хоть что-нибудь из окон вагона. Из пассажиров были и возвращавшиеся из-за границы; но более были наполнены отделения, для третьего класса, и всё людом мелким и деловым, не из очень далека. Все, как водится, устали, у всех отяжелели за ночь глаза, все назяблись, все лица были бледно-желтые, под цвет тумана»¹.

Образ железной дороги, связанный с макабрической темой иного мира в мировой литературе вызывает ассоциации с переправой между двумя мирами — трансцендентным и материальным (ср. у Л. Н. Толстого). В конце романа герои будут также сидеть друг напротив друга, а образ Настасьи Филипповны, объединивший их эксплицитно в купе поезда, будет вновь явлен им в виде безмолвного тела, которое покинула душа.

Кольцевая композиция, соотносящая начальный и конечный эпизоды романа, а также их основные акцентные элементы, позволяет читателю ощутить не только завершенность, но и цикличность, повторяемость сюжетных событий. Подобная законченная форма подчеркивает выраженную замкнутость пространства.

В описании внешности героев подчеркнута мертвенная бледность обоих и противоречивость их черт. Парфен Рогожин, «черномазый сосед» князя, выделяется следующими чертами:

«Особенно приметна была в этом лице его мертвая бледность, придававшая всей физиономии молодого человека изможденный вид, несмотря на довольно крепкое сложение, и вместе с тем что-то страстное, до страдания, не гармонизировавшее с нахальной и грубою улыбкой и с резким, самодовольным его взглядом» (8, 5).

В описании внешности князя Мышкина превалируют светлые тона:

«Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и легонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь. Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное, а теперь даже досиня иззябшее» (8, 6).

У обоих героев отмечена бледность и напряженность взгляда — они насторожены, как бы прозревают опасность, которая их ждет на пути. «Рогожин противостоит Мышкину в московском пласте русской жизни, примерно как царь Иван Васильевич — своему сыну Федору Ивановичу. Они — противоположности, но на одной плоскости, в одном ряду (Мышкин и Рогожин — крестовые братья)» [Померанц; 263].

Парфен начинает знакомство с князем Мышкиным апелляцией к танатологическому дискурсу:

«— Тьфу тебя! — сплюнул черномазый. — Пять недель назад я вот, как и вы, — обратился он к князю, — с одним узелком от родителя во Псков ушел, к тетке; да в горячке там и слег, а он (отец Парфена. — *И. Д.*) без меня и помер. Кондрашка пришиб. Вечная память покойнику, а чуть меня тогда до смерти не убил! Верите ли, князь, вот ей-Богу! Не убеги я тогда, как раз бы убил» (8, 10).

Любовь с первого взгляда, заполонившая душу Парфена, о которой он поведал в поезде князю, будет присутствовать с этого момента постоянной доминантой в его сознании, однако доминантой деструктивной, направленной на танатос и в конце концов приведшей к трагическому концу — убийству Настасьи Филипповны. Сразу после знакомства с нею Рогожин по вине отца попадает в унижительную ситуацию и пытается забыть:

«Ну, а я этой порой, по матушкину благословению, <...> во Псков по машине и отправился, да приехал-то в лихорадке; меня там святыми зачитывать старухи принялись, а я пьян сижу, да пошел потом по кабакам на последние, да в бесчувствии всю ночь на улице и провалялся, ан к утру горячка, а тем временем за ночь еще собаки обгрызли. Насилу очнулся» (8, 13).

Девиантное поведение Рогожина замечают окружающие и справедливо связывают его с чувством к Настасье Филипповне:

«— Не знаю, как вам сказать, — ответил князь, — только мне показалось, что в нем много страсти, и даже какой-то большой страсти. Да он и сам еще совсем как будто больной. Очень может быть, что с первых же дней в Петербурге и опять сляжет, особенно если закутит.

— Так? Вам так показалось? — уцепился генерал за эту идею.

— Да, показалось» (*Д30*; 8, 28).

Любовь князя Мышкина имеет метафизический характер. Два женских образа — Настасьи Филипповны Барашковой и Аглаи Епанчиной — противопоставлены друг другу. Аглая являет собой идеал земного рая:

«Может быть, несколько слепая любовь и слишком горячая дружба сестер и преувеличивали дело, но судьба Аглаи предназначалась между ними, самым искренним образом, быть не

просто судьбой, а возможным идеалом земного рая. Будущий муж Аглаи должен был быть обладателем всех совершенств и успехов, не говоря уже о богатстве. Сестры даже положили между собой, и как-то без особенных лишних слов, о возможности, если надо, пожертвования с их стороны в пользу Аглаи: приданое для Аглаи предназначалось колоссальное и из ряду вон» (8, 34).

Настасья Филипповна представлена в образе «девы-обиды» [Чернова: 196]. Из мечтательной девушки в юности, позже, «раненая реальной жизнью, она уже не женщина, а мстительница, убивающая на своем пути и правых, и виноватых без разбора» [Чернова: 194]. В ее облике подчеркнута бледность:

«В последние два года он <Тоцкий> часто удивлялся изменению цвета лица Настасьи Филипповны: она становилась ужасно бледна и — странно — даже хорошела от этого» (8, 38).

Настасья Филипповна лишена чувств и эмоций:

«...олицетворенные идеалы: князя, гусары, секретари посольств, поэты, романисты, социалисты даже — ничто не произвело никакого впечатления на Настасью Филипповну, как будто у ней вместо сердца был камень, а чувства иссохли и вымерли раз навсегда» (8, 39).

И все же Настасья Филипповна осознает, что она хотела бы воскреснуть:

«Это правда, что ей теперь тяжело и скучно, очень скучно; Афанасий Иванович угадал мечты ее; она желала бы воскреснуть, хоть не в любви, так в семействе, сознав новую цель...» (8, 41).

Важную роль в романе играет оппозиция *Свое / Чужое*: пространство становится отражением внутреннего мира князя. До тех пор, пока он не наладил тесный эмоциональный контакт с другими героями романа, в его внешности была акцентирована непохожесть на других жителей Петербурга:

«На нем был довольно широкий и толстый плащ без рукавов и с огромным капюшоном, точь-в-точь как употребляют часто дорожные, по зимам, где-нибудь далеко за границей, в Швейцарии или, например, в Северной Италии, не рассчитывая, конечно, при этом и на такие концы по дороге, как от Эйдткунена до

Петербурга. Но что годилось и вполне удовлетворяло в Италии, то оказалось не совсем пригодным в России» (8, 6).

Активно участвуя в судьбе главных героев романа, князь Мышкин находит наконец для себя цель жизни, в этот момент Россия для него становится родной, о чем он сообщает в разговоре с Рогожиным:

«Но главное то, что всего яснее и скорее на русском сердце это заметишь, и вот мое заключение! Это одно из самых первых моих убеждений, которые я из нашей России выношу. Есть что делать, Парфен! Есть что делать на нашем русском свете, верь мне» (ДЗ0; 8, 184).

Кульминацией их разговора является обмен крестами, породнивший князя с Рогожиным и определивший их общий крестный путь:

«— Поменяться крестами хочешь? Изволь, Парфен, коли так, я рад; побратаемся!

Князь снял свой оловянный крест, Парфен свой золотой, и поменялись» (8, 184).

Князь Мышкин сквозь мир реальный прозревает мир трансцендентный, некое подобие небесного рая, соотносимого с концептом «Италия» и, в частности, с Неаполем:

«Тоже иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы, станешь один посредине горы, кругом сосны, старые, большие, смолистые; вверху на скале старый замок средневековый, развалины; наша деревенька далеко внизу, чуть видна; солнце яркое, небо голубое, тишина страшная. Вот тут-то, бывало, и зовет всё куда-то, и мне всё казалось, что если пойти всё прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильней и шумней, чем у нас; такой большой город мне всё мечтался, как Неаполь, в нем всё дворцы, шум, гром, жизнь...» (8, 50–51).

Важная роль в танатологическом дискурсе романа отведена второстепенному персонажу, Лукьяну Тимофеевичу Лебедеву, читающему Священное Писание не только за упокоевание души умершей пять недель назад супруги, но и молящегося

«за упокой графини Дюбарри», о которой он «четвертого дня, первый раз в жизни <...> в лексиконе прочел» (8, 164). Более того, его зауспокойная молитва гиперболизируется, и он молится за всех грешников и грешниц, «которые там теперь мнутя, и стонут, и ждут» (8, 165).

Проблемы эсхатологии Лебедев обсуждает с Настасьей Филипповной, которую пытается воздействовать чтением Апокалипсиса:

«Дама с воображением беспокойным, хе-хе! И к тому же вывел наблюдение, что к темам серьезным, хотя бы и посторонним, слишком склонна. Любит, любит и даже за особое уважение к себе принимает. Да-с. Я же в толковании Апокалипсиса силен и толкую пятнадцатый год» (8, 167).

Лебедев и Настасья Филипповна понимают, какую ступень они занимают в апокалиптическом хронотопе:

«...мы при третьем коне, вороном, и при всаднике, имеющем меру в руке своей, так как всё в нынешний век на мере и на договоре, и все люди своего только права и ищут <...>. Но на едином праве не сохраняют, и за сим последует конь бледный и тот, коему имя Смерть, а за ним уже ад...» (8, 167–168).

На примере образа Настасьи Филипповны эсхатологическая оппозиция духовного и материального представлена в романе особенно ярко. Она «от роскоши не отказывалась, даже любила ее, но — и это казалось чрезвычайно странным — никак не поддавалась ей, точно всегда могла и без нее обойтись; даже старалась несколько раз заявить о том, что неприятно поражало Тоцкого» (8, 114).

Грядущий Апокалипсис Лебедев «толкует» не только с Настасьей Филипповной. Показателен эпизод с чиновником, просившим «профессора антихриста» истолковать ему вопросы большой эсхатологии, успевшим назначить Лебедеву «награждение к Святой», «а на Фоминой» отдавшим Богу душу. Откровения Лебедева произвели большое впечатление на князя:

«— Вы сами так веруете? — спросил князь, странным взглядом оглянув Лебедева.

— Верую и толкую. Ибо нищ и наг, и атом в коловращении людей» (8, 168).

Тема безграничного милосердия Божия, столь характерная для русской словесности начиная с самого ее возникновения, звучит в словах князя, обращенных к Рогожину:

«...такая же точно бывает и у Бога радость всякий раз, когда он с неба завидит, что грешник пред ним от всего своего сердца на молитву становится». Это мне баба сказала, почти этими же словами, и такую глубокую, такую тонкую и истинно религиозную мысль, такую мысль, в которой вся сущность христианства разом выразилась, то есть всё понятие о Боге как о нашем родном отце и о радости Бога на человека, как отца на свое родное дитя, — главнейшая мысль Христова!» (8, 184).

В сцене сожжения денег огонь завораживает всех героев:

«Ганя, во фраке, со шляпой в руке и с перчатками, стоял перед нею молча и безответно, скрестив руки и смотря на огонь. Безумная улыбка бродила на его бледном как платок лице. <...> Наконец тонкий, длинный язычок огня лизнул и пачку, огонь прицепился и побежал вверх по бумаге по углам, и вдруг вся пачка вспыхнула в камине, и яркое пламя рванулось вверх. <...> Сам Рогожин весь обратился в один неподвижный взгляд. <...> — Горит, горит! — кричали все в один голос, почти все тоже порываясь к камину» (8, 145, 146).

Огонь очистил душу Гани Иволгина:

«...казалось, что-то новое вошло ему в душу; как будто он поклялся выдержать пытку; он не двигался с места; через несколько мгновений всем стало ясно, что он не пойдет за пачкой, не хочет идти» (8, 145).

Одной из важных доминант в танатологическом дискурсе русской словесности является вопрос жизни и смерти. Воспоминания князя Мышкина об ощущениях приговоренного к смерти соотносятся с эпизодом из жизни Достоевского, приговоренного по делу Петрашевского к казни через расстрел, но в последний момент получившего помилование императора.

Русский танатологический дискурс исполнен «эсхатологического оптимизма»: последние минуты жизни у праведников посвящены осмыслению предстоящего восхождения души на суд и последующего радостного соединения с Творцом, у грешников — раскаянию и сожалению о несправедно прожитой жизни. Описывая мысли приговоренного в последние минуты перед смертью и транслируя их через слова князя, Достоевский отмечает его готовность слиться с лучами небесного светила, соединившись тем самым с Божественной сущностью:

«Он умирал двадцати семи лет, здоровый и сильный <...> ему всё хотелось представить себе как можно скорее и ярче, что вот как же это так: он теперь есть и живет, а через три минуты будет уже *ничто*, кто-то или что-то, — так кто же? где же? Всё это он думал в эти две минуты решить! Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними...» (8, 51–52).

Эсхатологическая тема в романе усилена сюжетом для картины, который князь подсказал Аделаиде:

«...нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску.

— Как лицо? Одно лицо? — спросила Аделаида. — Странный будет сюжет, и какая же тут картина?

— Не знаю, почему же? — с жаром настаивал князь. — Я в Базеле недавно одну такую картину видел. Мне очень хочется вам рассказать... Я когда-нибудь расскажу... очень меня поразила» (8, 54–55).

Аделаида живо откликается на предложение и заинтересованно подхватывает:

«— О базельской картине вы непременно расскажете после, — сказала Аделаида, — а теперь растолкуйте мне картину из этой казни. Можете передать так, как вы это себе представляете? Как же это лицо нарисовать? Так, одно лицо? Какое же это лицо?» (8, 55).

Князь Мышкин рад, что Аделаида его понимает:

«— Это ровно за минуту до смерти, — с полной готовностью начал князь, увлекаясь воспоминанием и, по-видимому, тотчас же забыв о всем остальном, — тот самый момент, когда он поднялся на лесенку и только что ступил на эшафот. Тут он взглянул в мою сторону; я поглядел на его лицо и всё понял... Впрочем, ведь как это рассказать! Мне ужасно бы, ужасно бы хотелось, чтобы вы или кто-нибудь это нарисовал! Лучше бы, если бы вы! Я тогда же подумал, что картина будет полезная» (8, 55).

В эсхатологической трагедии прощания героя с жизнью участвуют трое: приговоренный, чей внутренний предсмертный монолог читателю пересказывает князь, услышавший его впоследствии от помилованного героя; «священник, должно быть человек умный» (8, 55–56), который, поняв, что творится в душе смертника, «перестал говорить, а всё ему крест давал целовать. <...> И как только крест касался губ, он глаза открывал, и опять на несколько секунд как бы оживлялся, и ноги шли. Крест он с жадностью целовал, спешил целовать, точно спешил не забыть захватить что-то про запас, на всякий случай, но вряд ли в эту минуту что-нибудь религиозное создавал. И так было до самой доски...» (8, 56). Третьим участником является князь, подхвативший эсхатологический дискурс приговоренного и вовлекший в него Аделаиду:

«Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы, и глядит, и — *всё знает*» (8, 56).

Другая сестра, Александра, по-новому осмысляет сюжет «через воспоминание смертное»:

«Всё это похвально, но позвольте, однако же, как же этот приятель, который вам такие страсти рассказывал... ведь ему переменяли же наказание, стало быть, подарили же эту “бесконечную жизнь”. Ну, что же он с этим богатством сделал потом? Жил ли каждую минуту “счетом”?» (8, 53).

Спасением из *locus infernus* является любовь. Не случайно Аделаида после участия в танатологическом дискурсе

обращается к теме любви: «Ну, теперь расскажите, как вы были влюблены...» (8, 56). Князь рассказывает ей о Мари, образ которой является в тексте романа аллюзией на евангельскую Марию Магдалину, жалеемую Мышкиным. Однако доминанта концепта «красота» связана в романе с образом Настасьи Филипповны:

«Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо сильнее еще поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты. Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!» (8, 68).

Важно, что Аделаида понимает и разделяет мнение князя о красоте:

«— Этакая сила! — вскричала вдруг Аделаида, жадно всматриваясь в портрет из-за плеча сестры.

— Где? Какая сила? — резко спросила Лизавета Прокофьевна.

— Такая красота — сила, — горячо сказала Аделаида, — с этакою красотой можно мир перевернуть!» (8, 69).

Заметим, что ни мать, ни Аглая ее чувства не разделяют:

«Аглая взглянула на портрет только мельком, прищурилась, выдвинула нижнюю губку, отошла и села к стороне, сложив руки» (8, 69).

Роман «Идиот» был написан во Флоренции. Роль Италии как страны, которая способна объединить мир, Достоевский обозначил в «Дневнике писателя» за 1877 г.:

«...2500 лет носила в себе Италия мировую и объединяющую мир идею <...> это было объединение всего мира — сначала древнеримское, потом папское. Народы, возраставшие и переходившие в эти два с половиной тысячелетия в Италии, понимали, что они носители мировой идеи <...>. Наука, искусство — всё облекалось и проникалось этим же мировым значением» (25, 143).

О. Ф. Кудрявцев полагает, что выразителем метафизической философии красоты во Флоренции эпохи Возрождения был

член Платоновской Академии Фичино, «который нигде определенно не формулирует положение о том, что красотой спасается мир, но оно само собой вытекает из его рассуждения о природе и назначении прекрасного» [Кудрявцев: 451]. Из дневника и воспоминаний А. Г. Достоевской известно, какое большое влияние на писателя имели шедевры живописи и скульптуры, находящиеся в музеях и храмах Флоренции. Их дух не мог не отразиться хотя бы имплицитно на тексте, в котором столь большая роль отведена теме красоты и ее роли в танатологическом дискурсе романа.

Окружающие князя люди, которые, по меткому замечанию Лизаветы Прокофьевны, «все с ума спятили от гордости и тщеславия» (8, 267), при этом заняты осмыслением эсхатологических вопросов. Сама она проницательно замечает главную проблему времени:

«Сумасшедшие! Тщеславные! В Бога не веруют, в Христа не веруют! Да ведь вас до того тщеславие и гордость проели, что кончится тем, что вы друг друга переедите, это я вам предсказываю. И не сумбур это, и не хаос, и не безобразия это?» (8, 238).

Князь Щ. скептически относится к мысли о существовании земного рая:

«— Милый князь, — как-то опасливо подхватил поскорее князь Щ., переглянувшись кое с кем из присутствовавших, — рай на земле нелегко достается; а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай — вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу» (8, 282).

Ипполит Терентьев, больной чахоткой и обреченный на близкую смерть, чувствует себя погруженным в эсхатологический хронотоп вечности: «у мертвого лет не бывает, вы знаете» (8, 246), «завтра “времени больше не будет”» (8, 318). Перед лицом смерти, почти как приговоренный в рассказе князя, Ипполит задумывается о высших вопросах бытия:

«Дело в жизни, в одной жизни, — в открывании ее, непрерывном и вечном, а совсем не в открытии!» (8, 327).

Эпиграф «Après moi le déluge!» (*фр.* «После смерти хоть потоп!») к «статье»-исповеди Ипполита Терентьева противоречит

танатологическому дискурсу «Необходимого объяснения», которое умирающий хочет оставить живущим на память о себе, как плод своих эсхатологических размышлений. Ипполит продолжает традиции памятников средневековой русской письменности, говоря о великой пользе милостыни:

«Единое добро останется всегда, потому что оно есть потребность личности, живая потребность прямого влияния одной личности на другую» (8, 335).

В духе патериковых рассказов он повествует о «старичке генерале», который «являлся, проходил по рядам ссыльных, которые окружали его, останавливался пред каждым, каждого расспрашивал о его нуждах, наставлений не читал почти никогда никому, звал их всех “голубчиками”. Он давал деньги, присылал необходимые вещи...» (8, 335). Так он забрасывал «семя» добра и милосердия в сердца заключенных, и его вспоминали с любовью «самые закоренелые преступники».

В душе человека, ожидающего смертный час, силы добра и зла борются особенно. В душе Ипполита, освещенной идеей добра, но не принявшей Христа, поселилось чудовище:

«...помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо, и смеялся над моим негодованием» (8, 340).

Образ тарантула, увиденного Ипполитом во сне, заимствован писателем из собственной биографии (Достоевский пишет о тарантулах, увиденных в съемном жилье во Флоренции в письме к С. А. Ивановой от 29 августа (10 сентября) 1869 г. (29, 340) и в «Дневнике писателя» за 1876 г. (23, 106–110)). Укус тарантула смертелен; Ипполита во сне спасает собака, в борьбе с тарантулом принявшая смерть за героя и оставив его наедине с «темным, глухим и всесильным существом». Это существо олицетворяет в романе богоборческую идею героя, воплощенную в его новом кошмаре в образе привидевшегося Парфена Рогожина.

Важная роль в танатологическом дискурсе романа принадлежит описанию картины Г. Гольбейна (Младшего) «Христос

во гробе». Ипполит, как и Ницше, полагающий, что Бог умер, считает, что мертвый Христос не в состоянии победить смерть, однако экзегеза картины ведет читателя к благой вести о Воскресении Христа [Захаров, 2013а: 293–298]. И «Мертвый Христос» Гольбейна оказывается преддверием грядущего Воскресения: «...Достоевский говорит: я был бы с Христом и в момент Его смерти» [Капилупи: 194]. Нина Перлина анализирует словесное описание картины и оценивает ее роль в художественном тексте романа «Идиот» [Перлина: 132]. Именно после воспоминания о картине, поразившей Ипполита Терентьева в доме Рогожина, и появляется призрак будущего убийцы Настасьи Филипповны, олицетворяющей образ страдающей от несовершенства мира красоты. Однако финал романа оптимистичен, так как это роман о Воскресении: «И автор романа, и художник, и поэты знают: после Великой субботы будет Пасха. В осознании этой истины заключен парадокс романа. Бог умер – и воскрес. Идеал воплощен. Ему надлежит следовать. Истина известна: *Христос воскрес*. В этом откровении состоит художественная правда романа: природа сокрушила плоть, но жив дух князя Мышкина, вочеловечен идеал, восхитительно явление “положительно прекрасного человека” среди людей» [Захаров, 2013а: 298]. В. Н. Захаров справедливо отмечает, что «в романах Достоевского нет прямой декларации авторских убеждений. Его поэтика являет иной эстетический принцип. Писатель мыслил себя “реалистом в высшем смысле”, направление которого “истекает из глубины Христианского духа народного”. В прямом определении это *христианский реализм*, это “полный реализм”, при котором неблагообразие мира и мрак в душе грешников (“един Бог без греха”) озарены светом Благой Вести Христа» [Захаров, 2013b: 162].

Анализ танатологического дискурса в романе «Идиот» показал, что внутренняя оппозиция князя Мышкина раскрывается через реализацию противопоставленных понятий — *Любовь* и *Смерть*. Концептуальной доминантой его образа становится метание между крайними полюсами семантической оппозиции *Любовь / Смерть* — и, как следствие, одиночество и сумасшествие. Историческое время романа «Идиот» вписа-

но в эсхатологический хронотоп вечности: герои размышляют о вечных вопросах инобытия и пытаются преступить черту, отделяющую жизнь от смерти; любуются диковинными картинами неземного мира, находящегося за пределом земли; размышляют о грядущем Апокалипсисе.

«Сквозь хаос и распад наличного состояния мира проступает “связующая мысль”, знаменующая нерушимость богочеловеческой Победы, направляющей мир к преображению и воскресению, несмотря на все частные уклонения и отпадения» [Сызранов: 289]. Танатологический дискурс романа, свидетельствующего о Воскресении Христа, исполнен «эсхатологического оптимизма».

Примечания

- * Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90034 Достоевский «Достоевский и Италия».
- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 8. С. 5. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома, книги (нижний индекс) и страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Захаров В. Н. «Вечное Евангелие» в художественных хронотопах русской словесности // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2011. — Вып. 9. — С. 24–37 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429962964.pdf (12.02.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2011.301
2. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. — М.: Индрик, 2013. — 456 с. (а)
3. Захаров В. Н. Художественная антропология Достоевского // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. — Вып. 11. — С. 150–164 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431455945.pdf (12.02.2019) DOI: 10.15393/j9.art.2013.377 (b)
4. Капилупи Стефано Мария. Провидение и катастрофа в европейском романе: Мандзони и Достоевский. — СПб.: Алетейя, 2019. — 264 с.
5. Кудрявцев О. Ф. Флорентийская Платоновская Академия. Очерк истории духовной жизни ренессансной Италии. — 2-ое изд., испр. и доп. — М.: Наука, 2018. — 544 с.
6. Померанц Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. — М.: Сов. писатель, 1990. — 384 с.
7. Сызранов С. В. Евангельский текст Достоевского в свете общих закономерностей формообразования // Проблемы исторической поэтики. —

Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. — Вып. 12. — С. 275–292 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429695885.pdf (12.02.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2014.747

8. Чернова Н. В. Последняя книга Настасьи Филипповны: случайность или знак? («Героиня с книгой» как сквозной мотив в творчестве Достоевского) // Достоевский. Материалы и исследования. — СПб.: Наука, 2010. — Т. 19. — С. 192–202.

Irina V. Dergacheva

(*Moscow, Russian Federation*)

krugh@yandex.ru

The Thanatological Discourse in Dostoevsky's Novel "The Idiot"

Acknowledgments. The reported study was funded by RFBR, project number 18-012-90034.

Abstract. The article envisages the thanatological discourse in Dostoevsky's novel: analyzes the binary oppositions on eschatological themes; describes the artistic images of the heroes of the novel, acquiring unique mythological features during their earthly ordeals; allusions to the images of another world presented in the text are studied; the accent elements of the circular composition of the novel are examined, emphasizing the inability of the heroes to get out of the locus infernus (hell — Lat.), where they are consistently led by their earthly path. In the novel, which reveals the crisis of modern civilization, the search for the ideal and the topic of the inevitability of the Resurrection becomes an axiological task, that is expressed not only in the plot and image system of the main characters, but also in the eschatological discourse of characters that seem secondary at first glance: the interpretations of the Apocalypse by Lebedev, Ippolit Terentyev's reasoning about the inevitability of symbolic anthropophagy and engaged in the search for salvation. Despite the spell of Nastasya Filippovna, personifying the image of the beauty suffering from the imperfections of the world, the final of the novel is optimistic, as far as it brings the good news of the Resurrection.

Keywords: thanatological discourse, poetics, binary oppositions, hermeneutical analysis, allusions, eschatological intertext

About the author: *Dergacheva Irina V.* — Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Linguistics, Faculty of State Cultural Policy, Moscow State Institute of Culture (ul. Bibliotechnaya 7, Khimki, Moskovskaya obl., 141406, Russian Federation)

Received: March 15, 2019

Date of publication: June 28, 2019

For citation: Dergacheva I. V. The Thanatological Discourse in Dostoevsky's Novel "The Idiot". In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 175–191 (In Russ). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6782

References

1. Zakharov V. N. "The Eternal Gospel" in the Artistic Chronotopes of Russian Literature. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2011, issue 9, pp. 24–37. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429962964.pdf (accessed on February 12, 2019) DOI: 10.15393/j9.art.2011.301 (In Russ.)
2. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva [The Author's Name is Dostoevsky. An Essay on Creative Works]*. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p. (In Russ.) (a)
3. Zakharov V. N. Dostoevsky's Poetic Anthropology. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., issue 11, 2013, pp. 150–163. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431455945.pdf (accessed on February 12, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2013.377 (In Russ.) (b)
4. Kapilupi Stefano Mariya. *Providenie i katastrofa v evropeyskom romane: Mandzoni i Dostoevskiy [Providence and Disaster in the European Novel: Manzoni and Dostoevsky]*. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2019. 264 p. (In Russ.)
5. Kudryavtsev O. F. *Florentiyskaya Platonovskaya Akademiya. Ocherk istorii dukhovnoy zhizni renessansnoy Italii [The Platonic Academy of Florence. An Essay on the History of Spiritual Life of Renaissance Italy]*. Moscow, Nauka Publ., 2018. 544 p. (In Russ.)
6. Pomerants G. S. *Otkrytost' bezdne: Vstrechi s Dostoevskim [Openness to the Abyss: Meetings with Dostoevsky]*. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1990. 384 p. (In Russ.)
7. Syzranov S. V. The Gospel Text in Dostoyevsky's Works in the Light of General Form-Producing Principles. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2014, issue 12, pp. 275–292. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429695885.pdf (accessed on February 12, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2014.747 (In Russ.)
8. Chernova N. V. Nastasya Filippovna's Last Book: a Coincidence or a Sign? ("The Heroine with the Book" as a Cross-cutting Motif in Dostoevsky's Work). In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya [Dostoevsky. Materials and Researches]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2010, vol. 19, pp. 192–202. (In Russ.)