

*А.М. Буров*

## Лицо и амальгама: анализ романа «Идиот» Достоевского

Он смотрел на нее; в ее лице и в ее фигуре оживала часть фрески, которую он всегда теперь старался в ней разглядеть, хотя бы только мысленно, когда они были не вместе...

*Марсель Пруст. В сторону Свана.*

И если он останавливался, то не затем, чтобы подумать, и не затем, чтобы помечтать, а просто потому, что смолкал голос, который вел его. Тогда взгляд его белесых глаз упирался в землю, слепой к ее прелести, к ее пользе...

...Вот он трогается снова, продолжает странствование, переходит от света к тени, от тени к свету, не замечая этого.

*Сэмюэл Беккет. Мэлон умирает.*

## Портрет-Фото

1. Князь Мышкин часто всматривается, и это всматривание как описание внутреннего мира *другого* для людей носит необычайный характер. Если и есть что-то несуразное в его поведении — будь то нелепая жестикуляция, молчание или рассказываемые длинные истории (и все о смерти), — то это всегда можно списать на его некоторую странность, весьма добродушную, впрочем, если учитывать, что он долго не был на родине и что он действительно болен. Но его взгляд отмечен необъяснимой пронизательностью. За его взглядом, если это действительно в-згляд, всегда что-то стоит, ибо взгляд направлен *за*

лицо. Взгляд Гани и Рогожина всегда лишь *смотрение*, суть которого заключается в скольжении/трении глаза по поверхности заинтересовавшего лица. Но даже эти два героя романа, получившие от дискурса привилегию проницательности и скользящие по лицу со всей тщательностью светового излучения, заворожены поверхностью не меньше, чем Мышкин глубиной.

«Сам Рогожин обратился в один неподвижный взгляд. Он оторваться не мог от Настасьи Филипповны, он упивался, он был на седьмом небе».

(Федор Достоевский. Идиот<sup>1</sup>).

Чтобы всмотреться в лицо, Мышкину нужно остановить его хотя бы на мгновение, а иногда и сравнить с другим лицом. Так, чтобы описать Александру, князь сравнивает ее с Мадонной Гольбейна, которую имел возможность спокойно и со всей внимательностью рассмотреть в музее. У Александры та же странная грусть, выраженная и в лице Мадонны: то же правильное и спокойное лицо в верхней части (большие веки и большой лоб), динамичное, даже как будто бы напряженное в нижней (волнистый горизонт губ, небольшая ямочка на подбородке). И взгляд, который ловит князь у Александры среди множества простых движений глаз, тоже взгляд как у Мадонны Гольбейна: прикрытый большими веками, добрый и грустный.

Для того чтобы проделать подобную *операцию* с Настасьей Филипповной, Мышкину не нужно было искать живописного портрета: ему улыбнулась удача в виде фотографии. Настасья Филипповна выдерживает сравнение только сама с собой. Мышкину, даже имея перед собой фотографию, с трудом удается описать Настасью Филипповну. Изменчивость и «беглость» лица, противоречивость и несовместимость черт поразили князя: «...необъятная гордость и презрение, почти ненависть были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное...». Князь замечает страдание в лице, выраженное в *punctum*'e\*, в том, что на него нацеливается, что заставляет обратить на себя внимание, что делает больно. Эту деталь князь обнаруживает в двух косточках под глазами в начале щек. В это место скатываются слезы и иногда замирают там, и ладони, когда боль невыносима, сжимают глаза. Рассматривая лицо этой женщины, князь видит впалость щек, потом поднимает взгляд выше и встречает ее глаза, ужасаясь контрасту.

---

\* *punctum*'ы — «уколы», незакодированные точки, которые спонтанно, не пройдя через культурные фильтры, атакуют глаза (Барн Р. Camera lucida).

Фотография как безграничное сходство увлекает взгляд и, пряча от него истину, рассказывает притчу о похожести человека на его изображение. Такова ситуация припосланности изображения, показывающего героиню, которой еще только суждено встретиться с князем. Это изображение, восхищающее Мышкина, эта фотографическая остановка времени — первый шаг для понимания той, что всегда подвижна. Однако правильнее было бы сказать не «понимание», а «опознание», потому что понять остановленного в мгновении человека также сложно, если не сложнее, чем расшифровать его в подвижной реальности. Потому что фото ни в коей мере не открывает смысла, как что-то беззвучное и не обремененное движением. Фото само отягощено тихой статичностью, и запечатленный объект на самом деле не стремится продлить себя, а, напротив, страстно желает обрести исчезновение, которое дает ему истинную свободу от приоритетов жизни. И если есть что-то наиболее соответствующее состоянию Настасьи Филипповны, так это фото — как физическое и психологическое исчезновение для себя и для других.

И сравнение статичного лица на фото с подвижным лицом референта представляет собой шок соответствия/несоответствия, который Мышкин обнаружил при первой встрече. Князь вздрогнул и отступил в изумлении, а ее глаза блеснули и как бы отразили взгляд князя, она столкнула его с дороги плечом, и князь почти сразу оказался за ее спиной; потом пошел докладывать вместе с шубой, вернулся и вновь стал всматриваться в нее. Настасья Филипповна засмеялась, а князь, как зеркало, тоже усмехнулся, но говорить он не мог. Он побледнел и внешними чертами стал походить на нее: те же впалые щеки, тот же смех и бледность та же. Разумеется, на первый взгляд. Но зеркальность для князя — это не простое совпадение, это попытка остановить Настасью Филипповну так, как обычно останавливаются перед зеркалом женщины, чтобы самому всмотреться в нее, тем более что для нее он пока ничто.

«На боковой стене висит зеркало; она о нем не думает, но оно-то о ней думает! Оно схватывает ее образ, как преданный и верный раб, схватывающий малейшее изменение в чертах своей госпожи. И, как раб же, оно может лишь воспринять, но не обнять ее образ».

*(Серён Кьеркегор. Дневник соблазнителя<sup>2</sup>).*

Зеркальность, с другой стороны, в исполнении князя — попытка пережить, изжить шок в статике, и то, что Настасья Филипповна выражала на лице подвижно, остановить и прочувствовать на себе. Так переживается шок, в момент которого князь не оставляет попытки понять.

Фотография — это порог и граница для понимания глубины, это пленка, за которой находится глубина, но которая никогда не проветрится и не станет прозрачной; за нее никогда не заглянуть. Фото — это мертвое изображение мертвого, того, что секунду назад было живым, изображение на фотографии *уже* не лицо и не лик, но маска. В случае с Настасьей Филипповной: маска как (*уже* как) воспоминание о лице и лике, *уже* как что-то происшедшее и застывшее. Еще до появления Настасьи Филипповны существует ее *фотографическая* трагедия, которая в романе закольцована смертью: фото как корреляция со смертью, а между ними существует история борьбы голосов: лика и лица.

### Лицо-Лик

1. Мышкин смотрит *на* лицо Аглаи, но не *в* лицо. Необъяснимая жажда пробиться за человеческую красоту, чтобы увидеть красоту духовную — не удастся. Взгляд, который непрестанно всматривается, разбивается о стену глянцевої фотографичности с переливами гримас — (поверхность лица, при попадании на нее света, начинает, как глянцевая фотография, отсвечивать, или же, наоборот, показывать себя полностью: тогда как сам *рисуюнок* неподвижен). Такова красота Аглаи — шок перемен и статичность основы одновременно; у лица нет того абсолютного движения, как у Настасьи Филипповны, ибо ничто не стирается, и нет никакой зрительной амнезии, которая сопровождает лицо Настасьи Филипповны в любых обстоятельствах. Движения лица Аглаи очевидны, ибо они целиком сосредоточены на внешних переменах: гримасы и покраснения, — тогда как лицо не меняется на себе подобное, лицо само в себе — перемена. Здесь все — следствие и причина блокировки: путь внутрь закрыт.

Лицо Аглаи не меняется, но изменяется и лишь только в своих пределах, тогда как лицо Настасьи Филипповны мучает князя именно переменной лицевых копий; среди которых, подобно одинаковым на первый взгляд кадрикам киноплёнки, существует неразгаданная перемена, которую так трудно обнаружить и которая пленяет своей застывшей малостью и многозначительной простотой. И если долго и упорно всматриваться в Аглаю, как это делает князь, можно со всей определенностью заявить о некоей страшной и трагической застылости ее лица, на которое уже наложен отпечаток несчастливой судьбы. И если Мышкину необходимо остановить лицо Настасьи Филипповны (фотография для него — драгоценнейшая находка), потому что

оно слишком кинематографично и *слитно*, то лицо Аглаи ему нужно, напротив, привести в движение, с тем, чтобы среди его перемен узреть, как будто в щелочку, единственно истинное — духовную красоту.

Нежелание Аглаи обнаружить свою неподвижность, не-лицевость лица и попытка заменить это симулятивной подвижностью — это страх быть обнаруженной и понятой, страх перед *снятием*. Застывшее в своей красоте лицо является *природным* препятствием на пути к тому, что должно называться Духовной красотой. Отсюда некоторая неоднозначность в восприятии князя, потому что его взгляд настолько силен, что у Аглаи возникает странное впечатление его физиологичности и даже физиогномичности: один раз она говорит ему: «Что вы на меня так смотрите, князь? Я вас боюсь; мне все кажется, что вы хотите протянуть вашу руку и дотронуться до моего лица пальцем, чтобы его ощупать».

2. Все всматривания князя и его непреднамеренные действия (однако же подчиненные именно этой цели) — это поиск (или искушение поиском?) того, что всегда отличимо от лица и что стоит по ту сторону его, а именно — *поиск* Лица.

«...лик есть проявленность именно онтологии. <...> Все случайное, обусловленное внешним этому существу причинам, вообще все то в лице, что не есть само лицо, оттесняется здесь забившей ключом и пробившейся через толщу вещественной коры энергию образа Божия: лицо стало *ликом*. Лик есть осуществленное в лице подобие Божие. Когда перед нами — подобие Божие, мы вправе сказать: вот образ Божий, а образ Божий — значит, и Изображаемый этим образом, Первообраз его. Лик, сам по себе, как созерцаемый, есть свидетельство этому первообразу; и преобразившие свое лицо в лик возвещают тайны мира невидимого без слов, самим своим видом».

(Павел Флоренский. Икононас<sup>3</sup>).

Лицо оттесняется и через него появляется подобие Божие. Через лицо проходит *лик*, который завещан Богом и скрывается за человеческой явленностью, ибо лицо и есть явленность. Лик — свидетельство первообраза, в нем духовная красота возвещается без слов. В Настасье Филипповне два голоса проявляются по очереди, но до определенного момента никогда лицо и лик не слитны. Вместе с этим моментом наступает смерть, смерть от этого странного равновесия, когда лицо и лик совпали и наложились друг на друга: лицо остыло в лике, и голоса перестали звучать. Между ликом и лицом уже не существует последней дистанции, и две противоположности обозначили смерть (физиогномически выраженную в маске), в которой нет ни

того, ни другого. Лик и лицо *теперь* существуют именно как изнанка и лицо, расположившись на одной плоскости маски, в одних координатах смерти, ибо они расположились и умерли. И если — метафорически — отражение лица Настасьи Филипповны в зеркале — это лик, а само лицо — это и есть лицо, то смерть будет заключаться в том, что *уже* не существует пространственной дистанции между отражением и объектом, перестало существовать расстояние, и все слилось в одном мгновении.

Невозможность открытия навсегда ни лика, ни лица в/на Настасье Филипповне и предельно сильное чередование и того, и другого (пусть даже в проекции на фабулу: бесконечная череда убегания от Мышкина к Рогожину и наоборот) привело к такой инверсивной дифференциации, что просто стерлось и то и другое — осталась только мертвая маска как воспоминание о лице и лике — и в какой-то момент вспышка лицевой инверсионности привела к преступлению над телом. Физиогномическая смерть претерпела переход в смерть физиологическую, и хотя переход этот был, вероятно, быстрее мгновения, тем не менее он существовал, ибо одно было причиной, другое — следствием. Инверсия пространственного и временного ускорения — смерть человека.

Переход этот как мгновенный взрыв света представляет собой поистине потрясающей силы душевный укол для других, ибо то, что некоторое время назад составляло боль и удар для Мышкина и Рогожина, другими словами — те *punctum*'ы, которые существовали именно как рана и укол, теперь в один миг перестали быть.

*Punctum*'ы — эти маленькие точки на лице, эти пред-ликовые материи лика, в конце концов, становятся ликом лишь тогда, когда заполняют все пространство лица. На фото эти предтечи лика видны отчетливо (косточки пониже глаз) или не явно (что-то необнаруженное, но укалывающее князя). *Punctum*'ы *становления*, которые мерцают уже на самом референте, делают лик видимым и исчезают вместе с ним, отдавая место лицу, то есть простой явленности (и все это происходит с большой частотой). И вся трагедия заключается в том, что для Настасьи Филипповны «...становление более важно, чем бытие» (так говорил о своей живописи Пауль Клее). Становление является здесь синонимом перемены, которая находит свой конец в смерти, перемены лика и лица, *punctum*'а и не-*punctum*'а, и в конечном счете это неразрешимое становление есть становление к смерти, если бы только страсть к бытию в той или иной форме (но только одной) не одержала верх.

## Голоса-Смерть

1. Как писал Бахтин, в Настасье Филипповне существуют, конфликтуя между собой, два голоса — голос Мышкина и Рогожина, — и это находит свое отражение в ее поведении. Когда голос Рогожина побеждает — она неистова и хочет забыться в вихре гуляний и в карнавале из сотен безразличных холодных лиц. Тело и лицо без четко выраженных черт, они аморфны, и волны безразличия прокатываются по ним. Дионисийский разгул, который так любил Ницше, — убить себя и вместе с тем убить свой стыд и позор, который так сильно давит и напоминает о себе, что его не забыть и не скрыть. Но голос Мышкина элиминирует стихию бунта, эту намеренную смертельную игру. Этот голос останавливает конвульсии тела и предлагает Смирение, выраженное в лике. Настасья Филипповна успокаивается. В движениях — виноватая медлительность: и то, что по своей окружности и положению называется лицом, теперь — выступивший на время лик.

«Когда она приходит в квартиру Гани, где ее, как она знает, осуждают, она назло разыгрывает роль кокотки, и только голос Мышкина, пересекающийся с ее внутренним диалогом в другом направлении, заставляет ее резко изменить этот тон и почтительно поцеловать руку матери Гани, над которой она только что издевалась».

(*Михаил Бахтин*. Проблемы поэтики Достоевского<sup>4</sup>).

Рогожин — символ ее падения, Мышкин — символ ее чистоты. Но эти символы существовали задолго до появления их представителей. Странность и метафизичность в том, что символы нашли своих героев, что герои обрели свои символы. Голоса, которые принадлежат внутренней *игре* духа, соответствуют лицу и лику, воплощаясь физиогномически и метафизически. И только маска не относится ни к тому, ни к другому, она заведомо принадлежит смерти, и в ней медленно исчезают воспоминания о былых переменах.

Мышкин всматривается в Настасью Филипповну, как всматриваются люди в икону. Рогожин видит в ней эротическую красоту, обладание которой для него верх блаженства. — Красота, выставленная на аукционе, красота, которую можно легко купить и также легко ненавидеть, если она принадлежит другому. Икона же не ст\_ит, но ею можно обладать, если ты искренно вступишь ее в себя и отдашь самое сокровенное — любовь и сострадание к Святому. Икона — это застывшая, странно-страдающая красота лица (такой видит Настасью Филипповну князь). А эротическая картинка всегда следует закону

преодоления себя — (кино) — она должна быть в движении, чтобы проявить телесную, но не духовную красоту (такой видит Настасью Филипповну Рогожин).

Даже в самом облике Рогожина и Мышкина начерчены их голоса. Черты лица одного из них соответствуют взгляду, направленному на поверхность, другого — взгляду, пронизывающему глубину. Лицо Рогожина приковывает к себе контрастностью и *очерченностью*: «...курчавый и почти черноволосый, с серыми, маленькими, но огненными глазами... лицо скулистое, тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злобную улыбку». Лицо Мышкина, напротив, не задерживает на себе чужого взгляда и как бы легко, без препятствий пропускает его вглубь, и даже само оно рисует эскизы внутреннего мира. Лицо — бледное и неживое, легкое, прозрачное и *неочерченное*: «...очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белой бородкою. Глаза его были большие, голубые и пристальные... лицо было...тонкое и сухое, но бесцветное».

2. Когда два голоса встречаются вне сознания *другого*, происходит короткое замыкание смысла. Вся история в романе начинается со встречи Мышкина и Рогожина и заканчивается только ими двумя. Как будто бы два голоса метафизически шли к сознанию Настасьи Филипповны, воплотились в нем, а потом вышли из него.

«— А как вы узнали, что это я? Где вы меня видели прежде? Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела?..

— Я вас тоже будто видел где-то... Я ваши глаза точно где-то видел... Может быть, во сне...».

(Федор Достоевский. Идиот<sup>5</sup>).

Бахтиновские голоса существуют еще и вне сознания (что важнее всего) и соприкасаются в странном пространстве видений и реальности и никак не могут избавиться от своей предначертанности. И все попытки примериться разбиваются о сомнамбулистическую логику действий, которой никак нельзя избежать.

Два голоса, соперничая между собой в сознании и вне сознания Настасьи Филипповны, постепенно приближаются друг к другу (обмен крестами). Этот парадокс пахнет смертью; бесконечная перемена лица и лика в конце концов сливает их воедино, тем самым соединяя и уничтожая голоса. Смерть Настасьи Филипповны — не просто смерть физиогномическая и телесная, но это еще и смерть двух противоположных голосов. Пространственной дистанции не



существует, произошло *слитие*, — чего могла бы бояться Настасья Филипповна, если бы знала о такой опасности, как знала Аглая о страхе *снятия*.

Достоевский постепенно усиливает синхронность в поведении Рогожина и Мышкина, и в конце романа они идут вместе по разные стороны улицы, приближаясь к дому, в котором лежит убитая Настасья Филипповна. Там, наверху, они уже *слишком* близки и синхронны — в идентичных позах касаются друг друга коленями, а потом и вовсе ложатся рядом.

Парфен Рогожин, по-видимому, приобрел голос, он не родился с ним, приобрел его постепенно, в борьбе между матерью и отцом — влияние последнего оказалось решающим. Потеряв этот голос и связанную с ним сомнамбулистическую предначертанность, Рогожин остался вне разума, то есть сошел с ума. Тем самым он стал еще больше походить на Мышкина — полное *слитие*, — голос которого был врожденным и поистине составлявшим с ним единое целое, и именно поэтому все, не ведая этого, называли его *идиотом*, что, наверное, равно *блаженному* и *юродивому*.

По существу Рогожин и Мышкин находятся на пределе сознания; и о том, и о другом можно сказать, что он сумасшедший. Однако же мир Рогожина, в котором действует его свита, свита Настасьи Филипповны и он сам, похож на страшный сон, увидеть который способен только князь. Сближение Мышкина и Рогожина и соответственно перемена лика и лица у Настасьи Филипповны, происходит через *расставание*, *отдаление*. Сближение это носит все более тесный характер, в котором все больше и больше чувствуется отличие. Братание и обмен крестами — акт истинной святости стирается в доме могильного зла. Кроткая христианская душа матери разбивается о купеческий дух Рогожина и его отца. И вместе с тем расставание, чем *ближе к концу*, тем все более недалекое: Рогожин предпочитает не отпускать князя за предел своей видимости. Отсюда подсматривание и слежка как наваждение.

Когда Настасья Филипповна уже мертва, когда лик и лицо слились в одну маску-воспоминание, голоса также стали лишь воспоминаниями тел.

Голоса, после смерти их обладателя, соединяясь вместе, подобно лицу и лику, стираются и превращаются только в тела, вернее, оставляют за собой только тела, не имеющие ни особой пронизательности, ни надежды и в конечном счете имеющие только *ничто*, но способные это *ничто* видеть, как видит его приговоренный к смертной казни преступник, потерявший ранее близкого друга, связанного с ним метафизическими узами.

## Пространство-не-время

1. Пространство *потеряло* время, потому что весь роман в какой-то мере является диалогом персонажей, сам роман — полифонический диалог (Бахтин). И подобно тому, как человек, поглощенный разговором, забывает о времени, теряется в нем, так и здесь: времени не существует. Время как что-то явное и очевидное, как утро, вечер, день и как что-то длительное: годы, месяцы, седина, воспоминания — не имеет смысла. Есть только пространство, бесконечное пространство разговора, меблированных комнат и странных снов/видений. А время где-то затерялось, как будто бы все забыли о нем, как будто бы за разговором персонажей время не ощущается. Если и есть слово «утро» или же «давно», то это лишь знак письма, тогда как пространство владеет всем — голосом, мыслями, разумом. У *этого* затерянного времени нет истинного прошедшего (все, что пересказано и вспомнито, одновременно и свершилось, и продолжается) и будущего (бессмысленно намечать свадьбу с Настасьей Филипповной на определенный день — ее никогда не будет). Время затерялось и спрессовалось — ничего не осуществляется, только разговор/пространство что-то движет.

«Моя жизнь, моя жизнь — иногда я говорю о ней как о чем-то уже свершившемся, иногда как о шутке, которая продолжает смешить, но она не то и не другое, ибо она одновременно и свершилась, и продолжается; существует ли в грамматике время, чтобы выразить это? Часы, которые мастер завел и, прежде чем умереть, закопал; когда-нибудь их вращающиеся колесики поведают червям о Боге».

(Сэмюэл Беккет. Моллой<sup>б</sup>).

Дом Рогожина, похожий, как заметил Ипполит, на кладбище, является последним пристанищем Настасьи Филипповны: здесь задаются вопросы о Боге, потому что именно здесь Его нет. В доме Рогожина целая галерея картин и там же — целая галерея маленьких клетушек, в которых кто-то живет, вернее, кто-то умирает. Комната Парфена Рогожина — темная, с тяжелой мебелью, бюро, шкафами, в которых хранятся деловые бумаги. На стене — огромный портрет его отца. Складывается впечатление, что труп его где-то здесь, в этой комнате и что по обычаю все оставили, как было при покойнике — и поэтому пространство это мертво. Оно не просто мертво, а как будто бы замуровано и герметично закрыто. Семейный склеп. Воплощение

страха, неосознаваемого страха перед тем, что времени больше не будет, что останется только пространство без времени, ибо настоящее, которое длится, — и есть безвременно времени.

«Теперь же у него нет ничего, кроме настоящего — в виде герметично закрытой комнаты, из которой исчезла всякая идея пространства и времени, всякий божественный, человеческий, животный или вещественный образ».

(*Жиль Делёз*. Критика и клиника<sup>7</sup>).

Божественный образ действительно стерся, и о Боге отдаленно напоминает только *очень* человеческий труп Христа. Возле этой картины Гольбейна Младшего Рогожин и задает вопрос Мышкину о вере в Бога. Здесь-то, в напряжении вопроса и безысходности ответа, метафизический голос Мышкина получает неизлечимую рану, которая, как и братание крестами, будет соединять Мышкина и Рогожина в некую не-добрую-не-злую-массу, приносящую в Настасью Филипповну пустоту смерти.

Обнаженное живое тело прельщает. Мертвое ужасает — именно тем, что оно уже не живое, но оно, однако, не лишено воспоминаний о своей жизни, и обнаженность составляет некую тайну чистого желания. Однако есть случаи, когда тело исчезает как воспоминание, как связанное с нами, как содержащее в себе тайну и дух. Это полое тело, раненое тело. Иисус Христос на картине Гольбейна именно такой — тело Христа не только полое тело, тело не только без органов (Арто), но и без души. Стигматы уже не есть аллегория жертвенности, это чистые раны, разрушающие покров тела, создающие дыры разных форм. Также и рот, рот утопленника — большая рана, округлая дыра. Эти дыры являются выходами для души, которая, как у героев Гомера, вылетает через раны и открытый рот, и она уже не разлита по телу и не прячется в органах. Тело как мертвый посиневший сосуд, наполненный пустотой.

Картины на стенах масляные, закоптелые, в тусклых золоченых рамах. Портрет отца Рогожина — желтое сморщенное лицо. В коридоре — портреты архиереев и пейзажи, которые почти нельзя различить. Полутьма и закоптелость стирают эти картины, которые сливаются с грязными стенами. Постепенное уничтожение изображения — воплощение смерти, которая находит свою высшую выраженность в картине Гольбейна, где, напротив, действие смерти наглядно и не прикрыто старением полотна. Мы видим работу смерти, и этого достаточно — в таком теле умирает дух.

Все картины как бы таят за собой то, что люди называют смертью. Картины символически похожи на те изображения, что обозначают покойника и закреплены на надгробном камне. И даже пейзажи обозначают что-то — возможно, за стеной умирает чье-то воспоминание, безразличное воспоминание.

2. Эпизод преследования Рогожиным князя Мышкина рисует пространство, подвешенное и изолированное от реальности. В этой привокзальной площади нет ни природы, ни ландшафта, ни логики, ни неба, ни естественного освещения. Но есть линии перспективы. — Картина, которая дается через воспоминания князя: он стоял у лавки и смотрел на заинтересовавший его предмет (нож интересовал его, потому что он назойливо попадался ему на глаза в доме Рогожина). Эта лавка в его воспоминании как будто подвешена, а линии перспективы (которые видны именно как линии) сходятся между прозрачным верхом и низом. Кругом объекты-призраки в безвоздушном пространстве. Сюрреалистическая картина, нарисованная в эпилептическом состоянии. Мышкин испытывает ощущения, которые сродни ощущениям приговоренного к смертной казни за несколько минут до исполнения приговора. Князь часто размышляет об этом и пытается осмыслить состояние других людей в подобной ситуации. По этой причине он *рисует* картину в стиле Ганса Фриса «Усекновение главы Иоанна Крестителя» (1514), рассказывая сюжет полотна Аделаиде: «...нарисовать лицо приговоренного за секунду до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску». Одно бледное лицо и крест. Попытаться выразить в лице весь ужас и растянувшееся мгновение перед *ничто*. В этом есть много общего с описанным мной эпизодом у лавки и другими сценами, которые вспыхивали во время эпилептических приступов у князя.

«Он задумался, между прочим, о том, что в эпилептическом состоянии его была одна степень почти перед самым припадком (если только припадок приходил наяву), когда вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг, и с необыкновенным порывом напрягались все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось...»

(Федор Достоевский. Идиот<sup>8</sup>).

Это состояние сродни тому, которое ощущает приговоренный перед смертью и которое описывал Мышкин семье Епанчиных. И там и здесь князь словами (или же через автора) описывает картину, которая является ему в тот момент, когда «становится понятным необычайное слово о том, что *времени больше не будет*».

Именно ощущение отсутствия времени, которое, хотя и в иной мере, проступает в описании дома Рогожина, выделяет и раскрывает знаки пространства. Пространство теперь представляется слишком резко, метафизически четко: это могут быть стены, которые как бы просверливаются и осознаются иначе (дом Рогожина); это может быть поле, покрываемое трансцендентной дымкой (видения князя). Над персонажем Достоевского, который выглядит как некий нерв без кожи, смыкает свои сновидческие или вполне реально-грязные тиски пространство-не-время. Персонаж пребывает в этом пространстве-не-времени с почти истерическим молчанием или истерическим криком (недаром у Достоевского так истерически много по-детски смеются, подобно тому, как у Кафки много хлопают в ладоши). Эта истерия у Мышкина и Рогожина, выраженная в разной форме, никогда не замыкается в теле, а переходит к Настасье Филипповне или же наклеивается на окружающее пространство, которое обретает истерические черты, другими словами, субъективируется, как нерв человека, распластаный повсюду.

\* \* \*

Достоевский предельно полифоничен, его идеи строятся на диалектике добра и зла. Он и не думает о теодицее. Письмо Достоевского это озарение, почерпнутое из трансцендентного опыта, не отвергающего, однако, опыт реальный. В романе «Идиот» каждый герой аморфен, нецелен, изменчив в сторону добра и зла, он *недействителен*, в том смысле, что действия его бессмысленны и беспечельны. Этот роман как память в бреду. Чьи-то лица более отчетливы, другие, промелькнув несколько раз, более не встречаются. И голос, наверное, голос больного, который это вспоминает, несколько измененный высотой своего звучания, прокатывается по лицам героев, опознаваясь как их внутренний или внешний голос, а затем вновь убывает из мира персонажей. Эта полифония — на самом деле огромная, всеохватывающая фонограмма, звуком которой вторят или же не вторят губы персонажей. Видно, как они ловят своими ртами голос, который проникает внутрь их, который блуждает в их теле, а затем выходит, *собираясь с духом/вместе с духом*, через полость рта, осознаваясь как собственная их мысль, выраженная в слове. Но этот голос, несмотря на то, что он проникает в персонажей, — внешний, он не наделен смыслом потустороннего и легко умирает, растворяясь в слове.

Но есть другие голоса, которые никто не ловит, которые нельзя поймать и которые, выходя вовне, вовсе не умирают, но длятся, продолжая жить. Это внутренние голоса, голоса духа, которые не *выходят с духом*, но тиражируются, вернее, растягиваются вовне, продлевая свою невидимую нить в *другом*. В воображении трансцендентного больного персонажи, наделенные этими голосами, получают тревожащую ноту, драматическую открытость и повторяемость боли. Эти персонажи — князь Мышкин, Парфен Рогожин и Настасья Филипповна. Эти голоса существуют, кажется, вне мысли кого-то, они имманентны сами себе, они трансцендентны и слишком независимы. Когда противоположные голоса сливаются, когда тем самым добро и зло становятся единым элементом, голоса стираются, а также умирает тот, в ком они пребывали. Красота не спасает мир, она умирает в мире, как зеркало, которое никогда не искажается, но которое искажают. То, что должно спасти, само нуждается в помощи, для того, чтобы потом, только потом возродить мир. Мышкин хочет спасти Настасью Филипповну, чтобы она спасла мир, а Рогожин хочет спасти ее для себя, чтобы она спасла его.

Лицо существует как интимность, выражая в зеркале то, что хотят увидеть другие. Лик же — для всех, в нем обретают жизнь абстрактные понятия, будь то Добро, Красота, Святость, и видят в нем то, что должны увидеть, то, что духовно возрождает человека. Соединение воедино лица и лика, единовременное соединение — это смерть, провал в ничто, — как мертвый Христос у Гольбейна, в котором портретные и духовные черты стерты, который хранит в себе лишь воспоминание о своих прошлых очертаниях и пустоту свершившегося.

По-видимому, мертвая красота и есть символ удерживаемого грехопадения. Парадоксально переворачивается постулат — мертвая красота задает вопрос миру, но не отвечает на него. Чтобы спасти, оказалось необходимым исчерпать, опустошить. Теперь в Настасье Филипповне не существует ни добро, ни зло, а есть только чистая красота, *красота как она есть*. Не спасти мир, а спасти того, кто должен спасти мир: еще так далеко до абсолютного спасения. В конечном счете спасти удастся лишь символ спасения — Красоту, означающее без живого тела.

Недобро имеет постоянную прописку — у Рогожина есть дом. Добро — это странствие, это Дон Кихот, который, как знак письма читанных романов, пытается наклеить эти романы на мир. Князь Мышкин также бездомен. Он Дон Кихот своего голоса. И подобно Дон Кихоту, который сравнивает мир с рыцарскими романами, Мышкин действует по книгам, именуемым Библией.

«...Дон Кихот же должен придать реальность знакам рассказа, лишенным содержания. Его судьба должна быть разгадкой мира: смысл этой судьбы — дотошные поиски по всему лику земли тех фигур, которые бы доказали, что книги говорят правду».

(*Мишель Фуко*. Слова и вещи<sup>9</sup>).

Не такова ли судьба Мышкина — извечный поиск добра, бесконечное доказательство того, что христианские истины вполне согласны с реальными вещами. Однако его судьба вовсе не разгадала мир, ибо она не дошла до ответа, его судьба просто опустела ввиду того, что она ничего не доказала, кроме того, что смерть властна над всем, что смерть это не тождество книги и действительности, смерть это нечто иное, это ни зло и ни добро, ибо и то и другое есть проявление жизни, смерть это конец, ничто, опустошение в пустоте, это каменная маска, невидящие, закрытые глаза. Его судьба растворила границы и опустошила себя. Она доказала *только*, что начало новой жизни, которая ответит на главный вопрос о спасении, — в смерти (пройти *через* смерть).

Дон Кихот умер в конце первой книги, но возродился во второй, возродился как книга, как ее олицетворение, и приобрел силу, которой у него не было до смерти. Князь Мышкин не умер, но потерял голос, который ему никогда не найти. Мышкин целиком и полностью сосредоточен на сходстве, ему не дано понять различий, во всех он видит лишь сходство с добром, — с тем, что и является главной темой Книги, которую он олицетворяет. Мышкин должен доказать, что Библия говорит правду, что она действительно является языком мира, что добро — язык мира. Но его голос сливается со злом, ища во зле добро, слишком входит в него и, в конце концов, не ведая этого, добирается до сути тождественности. Это тождество добра и зла в Настасье Филипповне, абсолютное тождество, смертельное единение. Она умирает физиогномически: лицо и лик, сливаясь, превращаются в маску; и погибает физически: тело Настасьи Филипповны пронзено садовым ножом, она умерщвлена Рогожиным и убита предвидениями князя.

Ничто так не объясняет идею романа, как ипохондрия и некая антимирионеточность фигур, которые способны забывать свои прежние поступки и обрывать нити, связующие их с разумным началом. Новые и новые наслоения изображений на изображенное (фотографий, портретов, видений на то, что описывается как реальность) создают гиперизображение, многоэтажный слой ускоренных, замедленных движений, повторенных поз на фото, увеличенных впечатлений

на портретах, изображений убитых символов (Христос Гольбейна), сюрреалистических состояний, зафиксированных в пространстве возрожденческих экспериментов с перспективой (видения князя). Все описания прорастают в сферу изображения, проходят сквозь него и обмениваются с ним частицами самих себя, постепенно замедляясь. Все, в конце концов, застывает и исчерпывается.

В романе Достоевского все идет к статике, к исчерпанию, к опустошению, к постепенному затиханию, к развязке. Герменевтический код, код затяжки времени, затянул время до бесконечности, взорвал его изнутри, измельчил до невидимых частиц и в какой-то степени растворил его в пространстве: чем ближе к концу, тем медленнее действия, тем они синхроннее (двойной экспозицией наслаиваются друг на друга), тем медитативнее пространство, пространство-не-время. Голоса Мышкина и Рогожина умерли вместе с Настасьей Филипповной; Мышкин и Рогожин *невесомы*, они находятся в замкнутом сосуде, как будто бы в полом теле Христа Гольбейна, такова, вероятно, и есть степень их опустошенности. Пространство в последних строках романа подвешено и очищено от тяжести реальных вещей, оно, кажется, все сведено к благоговению перед чистым символом Красоты, которая спасет, когда-нибудь все-таки спасет мир. Это прекрасное мертвое тело закрыто от мира занавесями, и никто, даже сам мир не видит действия смерти. Это чистая Красота, символ красоты никогда не достанется одному человеку, ибо она принадлежит миру и будет принадлежать миру, но не как телесная, осязаемая форма, а как Духовная сфера, убить которую *уже* невозможно. Смерть Настасьи Филипповны — одновременно и жертва и освобождение. Даже мертвое тело Настасьи Филипповны прекрасно, оно остановлено и зафиксировано в своей красоте. Тело и красота замкнуты на самих себе, как чистый символ, который исчерпывает жизнь.

Изображения и изображенное в романе — выглядят как сурреальность и одновременно как квазиреальность. Мир видится только через органы чувств, через субъективные органы. Внешний облик персонажей открывает или же закрывает путь вовнутрь. Реальность, описанная в романе, — это пароксизм, клинические испытания пространства, в котором разворачиваются предельно полифонические действия, разрешаемые (исчерпаемые/стираемые) только внутренним голосом князя. Объективный, субъективный и оптический мир существуют *слишком* рядом. Одной из важных тем романа является разрушение границ: между злом и добром, объективным миром и миром оптическим, между телами, а внутри тел — между лицом и ликом; между прошедшим и будущим, внутренними и внешними голосами,



жизнью и смертью... Разрушение границ ради достижения *tabula rasa*: стирание ради чистой поверхности, обнуленной и обесточенной. Собственно, князь Мышкин и есть тот провидец, который не осознает реально существующие различия и границы, стирает их своим **безграничным** зрением. Многие персонажи для него — дети, зло — часть добра, видения слиты с действительностью. Метафизический голос Мышкина добивается бесконечной инверсии и тождества в Настасье Филипповне, которая есть уже чистая красота — *pulchritudo rasa*. С чистой красоты начнется спасение мира.

### Примечания

- <sup>1</sup> *Достоевский Ф.* Идиот. Л., 1989. С. 178.
- <sup>2</sup> *Кьеркегор С.* Наслаждение и долг. Ростов н/Д., 1998. С. 48.
- <sup>3</sup> *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 90.
- <sup>4</sup> *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 300.
- <sup>5</sup> *Достоевский Ф.* Цит. соч. С. 109.
- <sup>6</sup> *Беккет С.* Моллой. СПб., 2000. С. 42.
- <sup>7</sup> *Делёз Ж.* Критика и клиника. СПб., 2002. С. 41.
- <sup>8</sup> *Достоевский Ф.* Цит. соч. С. 227.
- <sup>9</sup> *Фуко М.* Слова и вещи. СПб., 1994. С. 82.