

JASMINA VOJVODIĆ  
Sveučilište u Zagrebu

## Лихорадочные герои романа *Идиот* Ф. М. Достоевского (Тело и выход из тела)

### *Роман скандалов*

В нашем анализе мы раскрываем проблему лихорадки и поэтому уделим особое внимание так называемым лихорадочным героям романа *Идиот* Ф. М. Достоевского: Настасье Филипповне, князю Мышкину и Ипполиту. Подчеркивая все телесные аспекты (жесты, мимику, истерзанные движения тела, смену одежды), мы выделяем этих героев из ряда других. Особый акцент мы ставим на группу и поведение в группе (одинаковые жесты в маленькой группе, поведение «как все», «все как один», театральность жеста), а потом анализируем наших лихорадочных героев. Лихорадочными мы их назвали, потому что их действительно трясет лихорадка (горячка, жар, озноб), как болезнь и защита от болезни, но одновременно и как маркер будущего выхода из тела. Лихорадка, по нашему мнению выражает их противоречивость, несогласованность их «внутреннего» и «внешнего» человека, пороговую телесность. Выделяя и лихорадку как противоречивую сущность саму по себе (болезнь и одновременно предупреждение, защита организма от болезни; положительное и отрицательное начала: «лихорадить» – «злорадить», лихорадка как «очищение») и противоречивость самих героев, мы обратим внимание на то, что именно лихорадка способствует выходу за пределы их собственного тела, освобождению от тела как ненужной скорлупы. Все три выделенных нами героя в конце романа, как мы попытаемся показать, преступая порог, «вышли из себя».

Лихорадочное поведение наших героев, Настасьи Филипповны, князя Мышкина и Ипполита раскрывается в *Идиоте*, как настоящем романе скандалов, настоящем «театральном» романе. Хотя Гроссман его называет лирическим, и даже подобно гоголевскому роману – «романом-поэмой», он одновременно является и трагедией, «подлинной ду-

шевной трагедией»<sup>1</sup> с очень сильными сценами театральности, вследствие чего мы и называем его «скандальным» и даже «лихорадочным». Типичные для романов Достоевского нервозность, издерганность и беспокойство атмосферы<sup>2</sup> как будто достигают своей высшей точки в романе *Идиот*. Скандал, как «обнаженный стыд», по словам Деборы Мартинсен, переводит «личный кризис в сферу общественного».<sup>3</sup> Герои «строят» мир и общество, в котором живут, не только своим словом, но и своим поведением и своими телесными маркерами. Персонажи Достоевского сугубо «телесны», как пишет Елена Иванцова, и «противоречивость, неравенство самому себе в следующее мгновение лежат в основе человеческой природы героев Достоевского [...]».<sup>4</sup> Романый герой и «слово о присутствующем»,<sup>5</sup> выражается и вербально и невербально. Уделяя в основном внимание гаптическим элементам, жестам руки и тому, что в произведениях Достоевского наглядно выражен разрыв между речью и рукой, Подорога подчеркивает, что ряд телесных событий и ряд нарративных событий «совмещаются друг с другом по линии разрыва».<sup>6</sup> Ямпольский, например, пишет о деформации тела, имея в виду не какое-то искажение или нарушение телесной нормы, но «динамический процесс или след динамики, вписанный в тело».<sup>7</sup> Деформации появляются на поверхности и поэтому мы их замечаем в нервном истерзанном поведении героев. Человека охватывает тревога, тело трясется, взгляд перебегает с одной точки на другую, руки сжимаются, герой топает ногой и т.д. Все это показывает, что тела являются динамичными, на что указывали Подорога и Ямпольский, утверждая, что автор торопился писать и, впоследствии,

1 Леонид ГРОССМАН, «Достоевский», in Леонид ГРОССМАН, *Пушкин, Достоевский, Лесков*. Полное издание в одном томе (Москва: Изд. Альфа-книга, 2018), с. 673.

2 См. Михаил БАХТИН, *Проблемы поэтики Достоевского* (Санкт-Петербург: Азбука, 2015), с. 97.

3 Дебора МАРТИНСЕН, *Настигнутые стыдом* (Москва: РГГУ, 2011), с. 16.

4 Елена ИВАНЦОВА, «Язык тела у Достоевского в аспекте философской антропологии», in Стефано АЛОЭ (Ред.), *Достоевский: философское мышление, взгляд писателя* («Dostoevsky Monographs»; III) (Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2012), с. 336.

5 БАХТИН, с. 96.

6 Валерий ПОДОРОГА, *Человек без кожи. Материалы к исследованию Достоевского* (Москва: РАН, 1995), [http://yakov.works/libr\\_min/16\\_p/od/oroga1995.html](http://yakov.works/libr_min/16_p/od/oroga1995.html); см. также Ирина РЕЙФМАН, «Глава 6. Как воздержаться от дуэли: Поединок в произведениях Достоевского», in Ирина РЕЙФМАН, *Ритуализованная агрессия. Дуэль в русской культуре и литературе*, пер. с английского Е. А. Белоусовой (Москва: НЛО, 2002), с. 182-247.

7 Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ, *Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)* (Москва: НЛО, 1996), с. 4.

герой спешит, он просто заряжен динамическим импульсом этого письма. Тело движется, нервно ищет дороги, ускоряет шаги, идет и возвращается, садится и встает, и его напряженное движение можно назвать «психомиметическим событием». Или, другими словами,

там, где Достоевский изображает драму идей, там же для создания очага напряжения ему нужны тела, которые могли бы гибнуть, подвергаться оскорблениям, сходить с ума, убивать себя и насиловать других, т.е. указывать направления, которыми движется идея, не находя разрешения.<sup>8</sup>

Массовые сцены, как излюбленный прием «собрания с важными задачами и непредвиденными осложнениями, раскрывающими главный узел сюжета», Гроссман в своем анализе композиции романа, называет «конклавами».<sup>9</sup> На пристрастие Достоевского к массовым сценам, которые медленно градируются, повышая напряжение до полного взрыва, указывал и Бахтин, и такие сцены выражаются в «стремлении сосредоточить в одном месте и в одно время, часто вопреки прагматическому правдоподобию, как можно больше лиц и как можно больше тем, то есть сосредоточить в одном миге возможно большее количественное многообразие».<sup>10</sup> Все это динамика, «вихровое движение» (*Ibid.*), способность автора видеть «все в сосуществовании и взаимодействии»,<sup>11</sup> чем выражается противоречивость в поведении героев Достоевского, поскольку «в каждом жесте он улавливал уверенность и неуверенность одновременно; он воспринимал глубокую двусмысленность и многосмысленность каждого явления».<sup>12</sup>

Весь роман *Идиот* является противоречивым, скандальным и театральным; герои, собираясь на одном месте, ссорятся, попадают впросак, удивляются, краснеют, кричат. Это роман якобы об одном герое, но одновременно и о других, и поэтому «монография о Мышкине», как Гроссман назвал его, «сопровождается соподчиненными ей этюдами об отверженных разных групп и типов».<sup>13</sup> Кроме отдельных лиц, ярких индивидов, какими являются, кроме Мышкина, противоречивая Настасья Филипповна, страстный Рогожин, вран Иволгин, шут Фердыщенко, любопытная Лизавета Прокофьевна, нервный Лебедев, сильная Аглая, нетерпеливый Ганя и

8 ПОДОРОГА, эл. публ.

9 ГРОССМАН, с. 673.

10 БАХТИН, с. 45.

11 *Ibid.*, с. 47.

12 *Ibid.*, с. 48.

13 ГРОССМАН, с. 672.

др., выделяются и отдельные группы, какими являются сестры Епанчины, рогожинская ватага, или, например, компания Бурдовского. Выделяются также и массовые сцены со «всеми» участниками, сцены с безличным множеством людей, собравшихся в одном месте, реагирующих одинаково на определенный общественный импульс, когда все смеются одним смехом, или удивляются одним удивлением. Мы обратим внимание на все эти сцены. Нас в данном исследовании интересуют поведение героев в группе, поведение массы (собравшейся толпы в закрытом пространстве в Петербурге или на террасе дачи в Павловске и у Епанчиных), и, конечно, отдельные герои, которые выделяются не только своим поведением, но и телесным маркером противоречивой лихорадки, причем обособляются князь Мышкин, Настасья Филипповна и Ипполит.

### *Маленькие группы*

К маленьким группам, выделяющимся своим поведением, т.е. к группам, которые ведут себя как один, причисляем Бурдовского с его компанией, рогожинскую ватагу, а также сестер Епанчиных и маленьких детей в доме Марфы Борисовны, которую князь навещает вместе с генералом Иволгиным и Колей в первый день своего приезда в Петербург. Все такие группы ведут себя театрально, делая одинаковые жесты в одно и то же время, и их хореографическое движение напоминает жестовый код в немом кино. Дети Марфы Борисовны, например, «две девочки и мальчик, из которых Леночка была старшая, подошли к столу, *все трое* положили на стол руки, и *все трое* тоже пристально стали рассматривать князя» (ПСС 8; 111; курсив наш – Я. В.).

Похожим образом ведут себя Бурдовский, Докторенко, Келлер и Ипполит, когда выходят на террасу дачи Лебедева в Павловске:

*Все* наконец расселись в ряд на стульях напротив князя, *все*, отрекомендовавшись, тотчас же нахмурились и для бодрости переложили из одной руки в другую свои фуражки, *все* приготовились говорить, и *все*, однако ж, молчали, чего-то выжидая с вызывающим видом, в котором так и читалось: “Нет, брат, врешь, не надуешь!” (ПСС 8; 215; курсив наш – Я. В.).

В приведенной нами сцене герои ведут себя как в театре, рассчитывая на публику, особенно на князя, напротив которого уселись. Обратив внимание можно на мимику и жесты героев, которые происходят одновре-

менно («нахмурились», «переложили из одной руки в другую свои фуражки»), и на героев, которые делают одну и ту же мину.

Появление Рогожина с его друзьями у Епанчиных происходит в первой части романа, и уже в этот момент налицо общность этой странной компании, выражающаяся словосочетаниями: «несколько человек», «несколько голосов вскрикивало разом», «компания была чрезвычайно разнообразная и отличалась не только разнообразием, но и безобразием» (ПСС 8; 95). Они разнообразны, но являются группой, тем более, что их «отличие», т.е. то, что они «отличались», мы читаем как их характерный признак разнообразия и безобразия. Снова все вместе и шумно появляются у Настасьи Филипповны во время ее именин. Рогожин приходит со своими друзьями, точно весь мир входит в комнаты, и они появляются не как отдельные лица, а как группа. И называются они «компания Рогожина», «рогожинцы», «вся рогожинская ватага».

Одинаково, с зеркальными жестами ведут себя и дочери Епанчина: «все три генеральские дочери»; «все три были только Епанчины», «все три были замечательно хороши», «все три отличались образованием». Рассказчик их описывает как одну:

Все три девицы Епанчины были барышни здоровые, цветущие, рослые, с удивительными плечами, с мощною грудью, с сильными, почти как у мужчин, руками, и, конечно вследствие своей силы и здоровья, любили иногда хорошо покушать, чего вовсе и не желали скрывать (ПСС 8; 32).

Все три слиты в одну плоть. Всех поражает один и тот же смех, когда слушают князя («все три опять засмеялись»; «все опять засмеялись»). Все смотрят на него, он смотрит на всех, как будто это «все» значит только одно лицо. Они смотрят на него с ожиданием и это ожидание связано с началом его рассказа про Мари, в котором также отличаются «все» и «он», или «все» и «Мари» («все кругом», «все ее гнали», «все узнали», «все точно плевали на нее», «все набежали», «рассердились все», «бросились все разом», «все бежали», «все пребывали», «все узнали», «все, всю гурьбой провожали меня...»). После рассказа о Мари, снова мать и девицы Епанчины «на него смотрели весело», потом «все переглянулись в удивлении» (ПСС 8; 66). Князь стал отдельно смотреть на девушек только после своего рассказа, когда выделил красоту Аглаи.

## Все как один

Существуют, конечно, и более обширные сцены, или по-гроссмански – конклавы, что мысленно связывается с закрытым пространством («конклав» представляет собой не только собрание кардиналов, но и помещение Сикстинской капеллы), хотя в романе *Идиот* наши герои собираются и на террасе в Павловске, что напоминает театральное зрелище. Это сцены «со всеми», подчеркивающие, что все засмеялись, все разинули рты, все удивились и т.п. В таких сценах выражается один жест уравнивающий всех, находящихся в одном пространстве, когда все удивились одним удивлением. Уже с самого начала, в купе, раскрывается это «все», предвещающая совместность движения в гетеротопическом пространстве купе поезда: «Все, как водится, устали, у всех отяжелели за ночь глаза, все назяблись, все лица были бледно-желтые, под цвет тумана (*ПСС* 8; 5; курсив наш – Я. В.). Эти «все» представляют маленькую группу, состоявшую из князя, Рогожина и Лебедева и они остаются такой группой в купе вплоть до конца, до приезда в Петербург, когда «все вышли из вагона» (*ПСС* 8; 14).

Одной из таких «общих» сцен является неожиданное появление князя у Настасьи Филипповны. Появление нечаянного гостя уже известный мотив в произведениях Достоевского и исследователи не раз обращали на него внимание.<sup>14</sup> Такое неожиданное появление приравнивается к драматическому, так как акцентируется отношение «все – один», т.е. один появляется и все смотрят на него, как в театральном зрелище, в котором публика (множество) смотрит на сцену (на одного актера). Как будто глаза публики одновременно устремлены в одном направлении с театральным освещением. Князь появляется и «все как бы несколько оживились, все разом заговорили и засмеялись» (*ПСС* 8; 118). И дальше, в течение вечера гости смеются все вместе и их реакции такие же – совместные («Все громко смеялись»; «Все еще больше засмеялись»; «Все затревожились и зашевелились»). Движение «всех» продолжается и даже усиливается после решительных слов Настасьи Филипповны, желавшей начать новую жизнь:

*Все заволновались, все встали с мест; все окружили ее, все с беспокойством слушали эти порывистые, лихорадочные, иступленные слова, все ощущали какой-то беспорядок, никто не мог добиться толку, никто не мог ничего понять* (*ПСС* 8; 131; курсив наш – Я. В.).

14 См., напр., Наталья В. Живолупова, «Тип сюжетной ситуации ‘нежданного гостя’ в творчестве Достоевского 60-70-х годов», in *Вопросы сюжета и композиции*. Международный сборник (Горький: ГГУ, 1985), с. 107-113.

«Все» и «никто» связывают группу без исключения. Как будто нет отдельной реакции, а только совместная, связывающая всех присутствующих в ее доме. Гости продолжают «изумляться, шептаться и переглядываться», но новое изумление связано с известием о получении князем наследства и признанием князя в любви, когда «все опять разинули рты»; «все опять были на ногах»; «все были в самом возбужденном и непринужденном состоянии духа» (ПСС 8; 143). В этих последних «все» чувствуется конец напряженной первой части романа и начало кульминационной части первого дня. Это «все» увеличивается с интересом к деньгам, поскольку все собираются и смотрят, не веря собственными глазами, что происходит («крик раздался кругом», «все затеснились вокруг камина, все лезли смотреть, все восклицали»; «все ахнули», «все в один голос»). Пачку денег вынули и деньги оказались целыми, благодаря чему возникает какая-то цепочка целостности денег и реакции в непрерывности этого первого дня.

Первая часть романа начинается на заре и оканчивается поздно ночью, что Бахтин называет карнавальным временем, выключенным из исторического времени, которое протекает по своим законам.<sup>15</sup> Карнавальное время подразумевает и карнавальное пространство, т.е. площадь, где все ведут себя как один и где нет зрителей и исполнителей, но все являются актерами, исполняющими определенную роль. В павловских сценах не снижается напряженность, но подчеркивается совместное напряжение, которое длится долго, до утренних часов, снова с типичным выделением местоимения «все», и этим подчеркивает совместность в отличие от «отдельных» («Все смеялись, засмеялся и князь», «все захохотали», «все заметили»). Таким же образом все встречают князя на террасе и поздравляют его с днем рождения. Снова выделяются все и он («все пили», «все торопились»). Массовая сцена происходит и после случая с Ипполитом («все кричали», «все спрашивали» и т.п.).

Особое внимание можно уделить сценам совместного удивления. Вспомним, например, сцену воцарившегося молчания, когда князь объявил Иволгиным о появлении Настасьи Филипповны: «Общее молчание воцарилось: все смотрели на князя, как бы не понимая его и – не желая понять. Ганя оцепенел от испуга» (ПСС 8; 87). И князь также чуть не онемел и «стоял столбом» (ПСС 8; 88). Особенно сильными являются внезапные известия, решения, наподобие вопроса, заданного Настасьей Филипповной насчет женитьбы, т.е. может ли князь решить, выходить ли ей

<sup>15</sup> БАХТИН, с. 267.

замуж или нет. Такая сцена объединяет всех и выделяет отдельных: «Все с любопытством поглядывали на них обоих» и дальше, после конкретного вопроса: «Афанасий Иванович побледнел, генерал остолбенел; все уставили глаза и протянули головы. Ганя застыл на месте» (ЛСС 8; 130).

Такие сцены напоминают известные сцены омертвления у Гоголя, когда у всех жесты словно замораживаются и пребывают оцепеневшими от страха и ужаса. Застывшая компания, т.е. все лица, находящиеся в помещении, напоминают куклы и соотносятся с гоголевскими героями в сценах остановки (омертвления) жеста. В поэтике Гоголя наглядны сцены замерзания жеста, особенно во время испуга или удивления. Вспомним сцены, в которых Манилов в *Мертвых душах* застыл: «Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол, и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут»;<sup>16</sup> или удивление Чичикова: «Эта новость так показалась странною, что все остановились с каким-то деревянным, глупо-вопросительным выражением. Минуты на две настала какая-то непонятная тишина».<sup>17</sup> Даже в ранних произведениях Гоголя существуют моменты останавливания жеста. В *Сорочинской ярмарке*, например, кум и все подряд испугались и это показывают омертвлением всего тела: «Ужас оковал всех находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверстые пальцы остались неподвижными на воздухе».<sup>18</sup> Омертвление жеста как результат удивления своего апогея достигает в последней сцене *Ревизора*, когда все остановились на полторы минуты, напоминая живые картины или куклы.<sup>19</sup>

## Лихорадка

Лихорадка, являющаяся центральной нашей темой, особым образом выделяет некоторых героев из «всех». Следя за лихорадкой героя, можно вскрыть динамику его напряжения в течение романа. По словам Бахтина, герой, как свободный человек, действительно является основой роман-

16 Николай В. Гоголь, *Мертвые души*, in Николай В. Гоголь, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 5 (Москва: ГИХЛ, 1953), с. 35.

17 *Ibid.*, с. 178.

18 Николай В. Гоголь, *Вечера на хуторе близ Диканьки*, in Николай В. Гоголь, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 1 (Москва: ГИХЛ, 1952), с. 28.

19 См. об этом: Jasmina VOJVODIĆ, *Gesta, tijelo, kultura. Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja* (Zagreb: Disput, 2006).



ной структуры.<sup>20</sup> Мир романа *Идиот*, помимо общих сцен, которые толпу объединяют в одно, глубоко персоналистичен и герои являются не только субъектами собственного непосредственно значащего слова,<sup>21</sup> сколько и тела. Не все герои являются одинаковыми и не все полностью освобождаются от натиска, но здесь мы имеем в виду не освобождение от «натиска» автора, а собственного тела героя. Интересующие нас отдельные герои – князь Мышкин, Настасья Филипповна и Ипполит, отвечают исконному, греческому значению слова «идиот» (греч. *ιδιώτης* «отдельный», «частный»), т.е. гражданину в древних Афинах, не принимавшему участие в общественной жизни; и из греч. *ιδιος*, «свой», «собственный», «особенный», т.е. тот, который является действительно особенным, «из ряда вон» героем. Наши лихорадочные герои – князь Мышкин, Настасья Филипповна и Ипполит, являются не «мертвенными» как «все», а незаурядными, по определению самого князя, который заурядных считает скучными и досадными:

Нет ничего досаднее, как быть, например, богатым, порядочной фамилии, приличной наружности, недурно образованным, неглупым, даже добрым, и в то же время не иметь никакого таланта, никакой особенности, никакого даже чудачества, ни одной своей собственной идеи, быть решительно “как все” (*ПСС* 8; 384).

Лихорадка этих героев – князя Мышкина, Настасьи Филипповны и Ипполита – выражает их внутреннюю «поливариантность», их «вопиющие противоречия, несогласованность поведения и воззрений».<sup>22</sup> Их внешний мир обычно не соответствует их внутреннему миру, что телесно выражается лихорадочным поведением, «взрывным проявлением эмоций».<sup>23</sup> Они, кроме того, олицетворяют пороговую телесность, или, по словам Валерия Подороги, они выражают три типа телесной возбужденности, «тело до-пороговое, пороговое и после-пороговое».<sup>24</sup> Своим лихорадочным поведением они очерчивают эти границы и указывают на нарастание напряжения, которое становится лихорадочным со всеми значениями лихорадки, какими являются волнение, повышенная температу-

<sup>20</sup> БАХТИН, с. 9.

<sup>21</sup> См. «ты еси», *ibid.*, с. 15.

<sup>22</sup> Сергей М. СОЛОВЬЕВ, *Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. Очерки* (Москва: Советский писатель, 1979), с. 10.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> ПОДОРОГА, эл. публ.

ра, нервный взгляд, дрожь, вплоть до выхода из порогового состояния, т.е. выход из тела и «конец времени».<sup>25</sup> После-пороговое тело, это тело экста- тическое, или «тело без органов», как выразился Подорога, тело вне тела. Таким образом можно проследить тело от минимальной жизненной ин- тенсивности до максимальной, и эта энергия идет от внешнего к внутрен- нему и наоборот, от внутреннего к внешнему (*Ibid.*), вплоть до полной внешности и выхода из собственного тела-скорлупы, что можно толковать как физическую смерть и, одновременно, начало новой жизни.

### *Лихорадочные герои*

Первым лихорадочным героем, из перечисленных нами, является Наста- сья Филипповна. Лихорадка появляется у нее во время ее именин, в ее пе- тербургском доме. Подготовка к этому событию уже идет и все гости, как мы уже видели, находятся в ожидании и напряжении. Ожидание подтал- кивает и сама Настасья Филипповна, в игре в пети-жё. Она волнуется, «но видно было, что тоска и раздражительность усиливались в ней всё сильнее и сильнее» (*ПСС* 8; 125). Все, происходящее далее – это театральность со всеми театральными элементами (театральная сцена, актеры, драматизм, подходящие звуки...). Следуют уже крики и снова ожидания (*ПСС* 8; 131) с ее «порывистыми, лихорадочными, иступленными словами», она «сиде- ла молча, в лихорадочном ожидании, и смотрела в дверь» (*Ibid.*). Ферды- щенко и Афанасий Иванович замечают, что она с ума сошла и что у нее ли- хорадка, потом она, ободренная приездом Рогожина, обращалась ко всем «с каким-то лихорадочно-нетерпеливым вызовом» (*ПСС* 8; 136). Ее лихо- радочное поведение князем Мышкиным толкуется как выход, как объяс- нение ее поступков и лихорадкой он ее оправдывает: «К чему же вы сты- дитесь да с Рогожиным ехать хотите? Это лихорадка» (*ПСС* 8; 138). Князь утверждает, что ее поступки можно объяснить лихорадкой («Это вы в ли- хорадке были; вы и теперь в лихорадке как в бреде» – *ПСС* 8; 141). Т.е. ес- ли у нее лихорадка, у нее нет здравого смысла и лихорадка толкуется как беспамятство, когда человек не владеет собой. Это волнение, беспокой- ство и мания. Настасья Филипповна в начале романа, в первой части пред- ставляет лихорадочной, а потом, перейдя этот порог, она освобождается от лихорадки, как будто пускает других героев испытать ее. Хотя она в тече- ние романа волнуется, делает сцены (появление на вокзале в Павловске,

<sup>25</sup> *Ibid.*

хлыст по лицу офицера, театральная «дуэль» с Аглаей, бегство перед венцом и др.), лихорадка больше с ней не связывается. Она определяет героиню только в первой части романа.

Ипполит, как больной человек, действует лихорадочно, что можно толковать именно его болезнью. У Ипполита чахотка, как одна из типичных болезней XIX века. У Мари из мышкинского рассказа также чахотка, так что болезнь роднит Ипполита с бедной девушкой. Болезнь съедает тело чахоточного Ипполита (надо отметить, что чахотка истощение организма, появляющееся обычно при тяжелых формах туберкулеза). Или, как определяет Сюзан Зонтаг в своей книге *Болезнь как метафора*, по поводу туберкулеза – «это разъединение, таяние, дематериализация, это болезнь жидкостей: тело превращается во флегму, в мокроту, в слизь и, наконец, в кровь; это болезнь воздуха, нужды в здоровом воздухе».<sup>26</sup> Но с этой болезнью связаны и приступы эйфории, повышение аппетита, временное улучшение здоровья. Многие из симптомов являются ложными, обманчивыми, как, например, «живость, как следствие нервного истощения, или румянец на щеках, кажущийся признаком здоровья, но в действительности вызванный лихорадкой, или, наконец, всплеск жизненных сил, возможно предвещающий близкую кончину» (*Ibid.*).

Все это происходит и у Ипполита, который в течение сюжета меняется. Ипполит в начале романа появляется опосредованно, в рассказе Коли, потом в Павловске, вместе с Бурдовским, Докторенко и Келлером, и его лихорадочное поведение медленно усиливается. Поскольку лихорадка является и частью его основной болезни, из-за чего у него «лихорадочный огонь чахотки» (*Ibid.*), мы читаем его лихорадочное состояние двояко. С одной стороны, как болезненное состояние, а с другой, как нарастание напряжения перед его «речью», с его «объяснением» на террасе в Павловске. Первая его лихорадочное состояние заметила Лизавета Прокофьевна, когда увидела, что он задохся («Ты весь в лихорадке», ПСС 8; 239), а потом его состояние замечает Евгений Павлович, все-таки с задержкой, выраженной словом «кажется»: «У вас, кажется, лихорадка» (ПСС 8; 241). Лизавета Прокофьевна несколько раз обращает внимание на его лихорадку («мне кажется, он весь в лихорадке»; «Ну, и иди теперь спать, у тебя лихорадка», ПСС 8; 244), как будто останавливает его, но своими словами сама поддерживает общее лихорадочное напряжение собравшегося общества. Перед объяснением Ипполита и его неудавшимся самоубийством,

26 Сюзан ЗОНТАГ, *Болезнь как метафора*, пер. М. А. Дадян, А. Е. Соколинская (Москва: Ad Marginem, 2016), эл. публ.

его лихорадочное состояние нарастает, что вписывается и в нарастание напряжения, и в романтизированную болезнь, которую обычно связывали с молодыми людьми. Он «лихорадочно оживился» и одушевление его было «лихорадочное». Даже когда Ипполит остановился в своем чтении, и когда князь его просит закрыть рукопись и ложиться спать, Ипполит «лихорадочно оживляясь», отказывается от этого предложения. Ипполит дочитывает свое объяснение, и лихорадка у него исчезает. Возбуждение его существует и дальше в сюжете романа, но оно не связано с лихорадкой.

Как лихорадка появляется и исчезает у Настасьи Филипповны и Ипполита, так она у князя появляется постепенно и держит его до конца романа, вследствие чего он является самым сложным лихорадочным героем. Еще в Петербурге, во время именин Настасьи Филипповны, он, хотя и является возбужденным, все еще не находится в лихорадочном возбуждении. Лихорадочное возбуждение чувствуется в Павловске, когда и Лебедев «чуть не в лихорадке», «проскользнул вдруг между стульями» (ПСС 8; 222) и тогда и сам князь чувствует себя больным. «У вас, кажется, лихорадка» (ПСС 8; 241), заметила, снова, как и в случае Ипполита, Лизавета Прокофьевна. По мере развития романа, развивается и его лихорадка. Нарастание лихорадки происходит перед его вторым припадком. Он очень многого ожидает от вечера у Епанчиных в Павловске и «был всю ночь в лихорадке. Странно уже несколько ночей сряду с ним была лихорадка» (ПСС 8; 437). И когда говорил и все больше спешил «все в нем было порывисто, смутно и лихорадочно» (ПСС 8; 455) и «с новым лихорадочным порывом» (ПСС 8; 457). Его лихорадочное ожидание продолжается и до посещения Аглаей Настасьи Филипповны. Он просто боится их встречи и «лихорадочно» взглядывает на часы. Кульминационная встреча и настоящая «дуэль» между двумя женщинами, с князем и Рогожиным как свидетелями, настоящими секундантами и единственной публикой, в нем вызывает ужасное волнение и «озноб проходил по всему телу его; опять он был в лихорадке» (ПСС 8; 467). Это «опять» подчеркивает все лихорадки до этого порога. И даже потом, после «дуэли», в после-пороговом состоянии он вспомнит «эти лихорадочные часы» и что «немного потом осталось у него в памяти после этих лихорадочных и тоскливых часов» (*Ibid.*).

Лихорадка, будучи болезненным состоянием, сопровождавшимся жаром и ознобом, или возбужденным состоянием тела,<sup>27</sup> предполагает отрицательность. Телу неудобно в лихорадочном состоянии, а саму ее отрица-

27 Сергей И. Ожегов, Наталия Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка* (Москва: РАН, Институт русского языка им. В. В. Виноградова, 2007).

тельность связываем с этимологией слова: «лихой», т.е. «злой», имея в виду злого духа и сатану. Лихорадка, таким образом, примыкает ко всему плохому, отрицательному и мрачному, что выражается и в поговорках, например «лихорадка тебя заведи», «надоесть хуже лихорадки», или даже шутивно-иронического «заболел ленивой лихорадкой».<sup>28</sup> В *Этимологическом словаре русского языка* Макса Фасмера, лихорадка определяется как собственно «рада злу», как табуистическое название, такое же, как и «лихоманка» («лихорадка», «малярия»), причем «лихорадкий» значит «злонамеренный», а «лихорадить» – «желать зла» или «злорадить».<sup>29</sup> Отрицательной она появляется и в библейском тексте, во второй книге Моисея (*Второзаконе*, Пятая книга), где она выступает одним из проклятий: «Господь найдет на тебя чахотку, лихорадку и воспаление, жару и засуху, знойный ветер и плесень, которые будут преследовать тебя, пока не погибнешь» (*Втор.* 28: 22).

С другой стороны, двусмысленное слово «лихой» в словаре Даля выдвигается в значении «благий», молодецкий, бойкий.<sup>30</sup> Положительному полюсу надо отсылать и толкование болезненного принципа, объясненного Фуко в его книге *Рождение клиники*, в которой последнюю часть автор посвятил именно лихорадке, не как конкретной болезни, а как пороговому состоянию или границе здоровья/болезни. Лихорадка в течение истории рассматривалась как болезнь без органических обоснований, нередко приравнивалась к заболеваниям психическим, или же толковалась их последствием, так, что «с конца XVIII и до начала XIX веков невроты и летучие лихорадки рассматривались, с относительно общего согласия, как болезни без органических повреждений».<sup>31</sup> Положительность ее находится в факте не повреждения, а защиты организма от болезни. Не столько она показывает болезненное состояние, сколько выражает сопротивление, защиту организма, т.е. тревогу и предупреждение.

Вначале под этим словом подразумевалась конечная реакция организма, защищающегося против приступов или патогенной субстанции. Лихорадка, проявлявшаяся в течение болезни, двигалась в противоположном направ-

28 Валерий М. Мокиенко, Татьяна Г. Никитина, *Большой словарь русских поговорок* (Москва: ОЛМА Медиа групп, 2008).

29 Макс ФАСМЕР, *Этимологический словарь русского языка* (Москва: Прогресс, 1986).

30 Владимир И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, т. 2 (Москва: Русский язык Медиа, 2003).

31 Мишель Фуко, *Рождение клиники*, пер. с франц. А. Ш. Тхостова (Москва: Смысл, 1988), эл публ.

лении и пыталась восстановить пошатнувшееся положение. Она есть не знак болезни, но знак сопротивления ей».<sup>32</sup>

Сталь, на которого Фуко ссылается в своей книге, припоминает этимологию слова *februare* (лихорадка, см. франц. *fièvre*; англ. *fever*; нем. *Fieber*, см. также лат. *febris* – лихорадка; *februa* – праздник примирения, очистительная жертва<sup>33</sup>), что значит отгонять от дома тени умерших, имея в виду этрусского бога Фебрууса (лат. *Februus*), бога подземного царства, где обитают души умерших. Обряды очищения праздновались по лунному календарю на полнолуние. Для нас это интересно, поскольку все выделенные нами герои ночью становятся лихорадочными, когда «очищаются» от своего напряжения. Первый лихорадочный день случается в Петербурге и лихорадочное напряжение отмечается ночью в доме Настасьи Филипповны. Тогда перед своим днем рождения князь оказался в павловском парке, когда было не меньше половины одиннадцатого, и потом проходит длинная ночь с прочтением Ипполитом его «объяснения», и только под утро князь заснул на скамейке, где ему надо было встретиться с Аглаей. Ночь провели вместе Рогожин и князь у смертного одра Настасьи Филипповны. Все это ночные, тревожные моменты, и к тому же «лихорадочные». По словам Фуко, лихорадка, или даже лихорадки, поскольку их много, не болезни, а знаки. Лихорадка позволяет опознать болезнь, и поэтому является пороговым состоянием организма. Она, таким образом и отвечает пороговым героям, героям пограничным. Противоречивость лихорадки, ее положительного и отрицательного начал, проявляется в поведении наших героев. Они тревожны и не могут удержаться на месте.

### Выход из тела

Тревога и дрожь лихорадочного тела говорят о желании выхода тела за пределы своих собственных границ, о желании преодоления границы, о желании преодоления тела как ненужной скорлупы. Лихорадочные герои, которых мы выделили в их лихорадочных обстановках, действительно теряют свое тело, или, лучше сказать, освобождаются от него. Ипполит умер, «скончился в ужасном волнении и несколько раньше, чем ожидал» (ПСС 8; 508), Настасья Филипповна умерла, ее убил Рогожин, и сопровождаю-

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Milan ŽERić, *Latinsko-hrvatski rječnik* (Zagreb: Školska knjiga, 2000).

щая ее прижизненная лихорадка готовила ее к этому финалу. Оба они даже спешили к своей кончине. Ипполит лихорадочно, быстро читал свое «объяснение», Настасья Филипповна лихорадочно вела себя во время своих именин, и бежала из-под венца, убежав с убийцей. Князь Мышкин, впоследствии также потерявший себя, провел лихорадочную петербургско-павловскую жизнь. Он не умер, но он также «вышел» из своего тела.

Тело Настасьи Филипповны и князя Мышкина бежит из себя на еще одном уровне – переменной одежды. Они, благодаря одежде, освобождаются от «внешности» своего тела. Вспомним, что князь меняет одежду во время повторного приезда в Петербург, после шестимесячного пребывания в Москве. На первый взгляд у него новый костюм, сшитый по моде, чем он «наружностью переменялся гораздо к лучшему» (*ПСС* 8; 159). Но все это обман и сразу видно, что речь идет о ложной перемене, поскольку сам князь не интересовался своим костюмом и поэтому его платье имело существенный недостаток: «слишком уж сшито было по моде» (*Ibid.*). Это значит, что портной добросовестный, но не очень талантливый, а важнее всего, что князь со своей стороны нисколько не интересовался своей одеждой. Пассивность князя показывает, что он позволяет другим его одевать. Лизавета Прокофьевна ругает его одежду, сказав, что «шляпенка» его «мерзкая», и что «фасону даже не умел со вкусом выбрать» (*ПСС* 8; 268).<sup>34</sup> Выходит, что его иностранная и поношенная одежда, в которой он появился у Епанчиных в начале романа, была сшита с более изящным вкусом, чем новая московская.

Настасья Филипповна, наоборот, одевается нарядно, пышно, со вкусом и о ее туалете не раз идет речь в течение романа. Одежде перед венцом она уделила особое внимание и наряды ей служили бегством от истерики, и как только она занялась туалетом, князь успокоился. Но это ее последний наряд и поэтому он привлекает к себе внимание, тем более, что, посмотрев себя в зеркало, она заметила красоту наряда, но и свою «смерть» («бледна как мертвец», *ПСС* 8; 492). Выйдя из дому, хотя и писанная красавица,

34 Мотив смены старой одежды на новую, как и новое поведение, новая жизнь, играет очень важную роль и в других произведениях Достоевского. Вспомним только Раскольников, который шляпу меняет на фуражку, и полностью меняет костюм, благодаря которому как будто входит в новое тело, в новую жизнь. «Надо же из тебя человека сделать», *ПСС* 6; 101 – говорит Разумихин Раскольникову, когда переодевает его пассивное тело, и таким образом возвращает его из мира «умерших» в мир живых, т.е. готовит его к встрече с людьми (см. об этом: Jasmina VOJVODIĆ, “Телесный код Раскольникова в романе «Преступление и наказание»”, *Mundo Eslovo*, vol. 16, 2017, с. 309-320).

она была «действительно бледная как платок» (ПСС 8; 493). Ее бледность как «платок» связываем с простыней, которой будет закрыто ее мертвое тело. Когда уже лежала мертвой, князь смотрел на ее тело, когда «кругом в беспорядке, на постели, в ногах, у самой кровати на креслах, на полу даже, разбросана была снятая одежда, богатое белое шелковое платье, цветы, ленты» (ПСС 8; 503). Одежда в ее случае, ее все еще удерживает среди живых. Она умерла в действительности и метафорически, и даже мифологически, причем снятие одежды напоминает уход из жизни и, возможно, новое рождение (имя Анастасия, Настасья – «воскресшая»). Снятие одежды в нашем случае значит и физическую смерть героини. В темноте тело ее не видно, и она действительно, такая плотская, страстная, и тем не менее лихорадочная, выходит из тела и из платья, как будто вылупилась из скорлупы тела бедной Барашковой (жертвенного ягненка).

В другом смысле князь теряет свое тело. Кроме основной болезни князя, эпилепсии, которая обозначает, между прочим, потерю сознания и невозможность контроля тела в момент припадка, отражаются и другие моменты с буквальным указанием на его выход из тела. Во время эпилептических припадков, которых всего два в течение романа, указывается, что при припадке человеческое выходит из человека. На лестнице, со всеми значениями лестничного подъема и спуска, перед первым припадком, князь находится на пороге: либо рогожинский нож, либо падачая. Вышло второе:

Страшный, невообразимый и ни на что не похожий вопль вырывается из груди; в этом вопле вдруг исчезает как бы всё человеческое, и никак невозможно, по крайней мере очень трудно, наблюдателю вообразить и допустить, что это кричит этот же самый человек. Представляется даже, что кричит как бы кто-то другой, находящийся внутри этого человека (ПСС 8; 195).

До самого припадка, у князя вырвался вопль «сам собой», причем обращается внимание на несоразмерность внутреннего и внешнего человека. Такое же случается и при втором, хотя не очень сильном припадке, когда князь нечаянно рукой опрокинул китайскую вазу. Вазу, которую надо было разбить, чем осуществились слова Аглаи, князь разбил не намеренно, уже не владея своим телом. Как будто не он, а чужая рука опрокинула до рогай предмет.

Для «выхода человека из тела» есть подготовка, снова опосредованная, когда князь говорит о смертной казни, о «муке телесной» и о моменте, когда «душа из тела вылетит, и что человеком уж больше не будешь»



(ПСС 8; 20). После вербальной подготовки, или опосредованного выхода из тела, происходят многие моменты его постепенного «выхода из тела», которые в романе выражаются словосочетанием «вне себя», причем эти «вне себя» усиливаются по мере развития сюжета. Чем ближе сюжет подходит к концу, тем больше князь «выходит из себя», вплоть до конечного «выхода».

К этому надо добавить, что князь, в подтверждение выхода из тела, «сам не свой», бормочет «почти полумертвый», а в Измайловский полк он приходит «ни жив ни мертв». То, что герой выходит из себя, и, на самом деле, не совпадает с самим собою, утверждал Бахтин, имея в виду в основном речевой пласт героя, но нам кажется, что это можно распространить и на телесный пласт. Поэтому формула  $A = A$ , являющаяся неприменимой к героям Достоевского,<sup>35</sup> показывает, что «внутренний человек» вырывается из закрытого пространства своего тела. Герой, в нашем случае Мышкин, пытается выйти из себя, что в конце романа и происходит. Этот его «внутренний человек», по словам Е. Г. Эткинда, пытается «вылупиться», а делает это не только речью, но и жестом. Вспомним, что князю трудно выразить свой внутренний, собственный мир, в то время как об общем он говорит красноречиво, и чем глубже он ощущает, тем меньше способен себя выразить.<sup>36</sup> Ему надо «быть не свой», чтобы выразиться, и он теряется и «выходит из себя», теряя дар слова. Бахтин пишет, что носителем полноценной идеи может быть только человек в человеке, этот «внутренний человек», о котором пишет Эткинд, вместе с «внешним», но мы здесь видим, что этот внутренний человек выходит из внешнего человека, как из оболочки. Эта граница жизни и смерти, которая больше всего выражается его эпилептическим припадком, результирует якобы «убитым» телом князя. «Убитый», князь, князь «вне себя» является подобным Христу, тому, кто «не от мира сего» («Царство Мое не от мира сего», *Ин* 18: 36). Князь, находясь постоянно на лихорадочной границе, на пороге (здоровье/болезнь, жизнь/смерть, этот/тот мир) в течение романа, в конце уклоняется от существующего мира, от мира слухов, общественного натиска, лжи, мира денег, лицемерия и выходит за рамки этого мира, точно как выходит за рамки своего тела.

Выход Мышкина за пределы тела объясняется и его безумием, которым роман оканчивается. В течение романа Мышкин «в уме». Еще в поезде, когда Мышкин въезжает в Петербург и сюжетно – в роман, еще не переме-

<sup>35</sup> БАХТИН, с. 88.

<sup>36</sup> Ефим Г. ЭТКИНД, *Психопозитика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования* (Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2005), с. 228.

нивший одежду и сидевший в швейцарском плаще и отвечая на вопросы Рогожина, объясняет ему, что в Швейцарию был отправлен «по болезни, по какой-то странной нервной болезни, вроде падучей или виттовой пляски, каких-то дрожаний и судорог» (ПСС 8; 6). Тело, которое по причине болезни судорожно тряслось, которое не контролировало свои жесты и таким образом напоминало хорею или пляску святого Вита, в течение петербургской жизни решает жить новой жизнью. После всех конвульсий петербургско-павловской жизни ему хочется снова выйти. Но уже в этом начальном отрывке князь отвечает, что его не вылечили и этим дает знать, что от судорог он не освободился и они продолжают жить в нем. Но, одновременно, он верит в новую жизнь и точно так выразился: «Теперь я к людям иду [...] наступила новая жизнь» (ПСС 8; 64). Наступила ли он на самом деле?

Он приезжает из Швейцарии и точно знает, что раньше был «идиотом», т.е. безумцем. В течение романа он лихорадочно пытается удержать ум, но в конце, в заключении, т.е. в сюжетном смысле, в романе после романа, он снова впадает в идиотизм. Идиотизм, таким образом, живет вне Петербурга и Павловска, в Швейцарии, и впоследствии – вне романа. Сам роман – это истерзанная, конвульсивная борьба за внутреннего и внешнего человека, за него самого, за здоровье, которое ему не удалось сохранить. Роман – это пред- и после-безумное состояние, или, с точки зрения телесности, это роман до-порогового и после-порогового телесного состояния.

Безумием наделены все три лихорадочных героя. По словам Эпштейна,<sup>37</sup> безумие – это не отсутствие разума, а его потеря, это послеразумное состояние личности, в какое именно и попадает Мышкин. В отличие от неразумия, «безумие свойственно лишь мыслящим и разумным» (*Ibid.*). Выход за границы собственного тела, в парадоксальном смысле подтверждает существование этого тела. Достоевский, будучи захвачен страстью к бытию как к небытию, показывает, что «быть – это значит: играть, преступать, безумствовать»,<sup>38</sup> и ставит своих героев в состояние преступления. Они переходят порог. Безумие, кроме того, которое наглядно у всех троих героев, «приобретает силу особой позитивности, бытия на пороге, если хотите, “бытия в смерти”».<sup>39</sup> Преступая порог, все три героя потеряли себя.

37 Михаил Эпштейн, *Знак пробела. О будущем гуманитарных наук* (Москва: НЛО, 2004), с. 512.

38 ПОДОРОГА, эл. публ.

39 *Ibid.*

В конце романа Мышкин полностью является безжизненным, у него «отнялись ноги» (ПСС 8; 506) новое ощущение томило его сердце, слезы текли, но «может быть, он уже и не слышал тогда своих собственных слез и уже не знал ничего о них...» (ПСС 8; 507), что несомненно уподобляется бестелесному сознанию, «нулевому состоянию телесности»,<sup>40</sup> полному и конечному выходу из тела, которое он больше не чувствует. Его полное отсутствие выражается словами: «Но он уже ничего не понимал, о чем его спрашивали, и не узнавал вошедших и окружающих его людей» (ПСС 8; 507).

## ABSTRACT

### Prince Myshkin's Fever

The paper analyses movements (gestures and poses) of the heroes in F. M. Dostoevsky's novel *The Idiot*. Special attention is given to the group scenes where characters react "as one" (e.g. the Epanchin sisters, "Rogozhin's loud group"). These frequently dramatic group scenes (Grossman's "conclave", Bakhtin's carnivalisation) reveal distinctive characters, such as Nastasya Filippovna, Ippolit and, of course, the Prince. Their distinctiveness is fever which accompanies them and manifests itself in different ways. Fever is a liminal state (a state between illness and health) as well as a state of simultaneous illness (shivering) and health (defence mechanism) (Sontag 2016; Foucault 1988). Fever prepares all distinctive, liminal and feverish characters, i.e. Nastasya Filippovna, Ippolit and the Prince, to leave their body. Ippolit, who suffers from tuberculosis known as "consumption" in the 19th century, dies immediately after the feverish scene in Pavlovsk; Nastasya Filippovna, who is in the state of fever from the onset of the novel, finally leaves her body literally and metaphorically (she is lying on the floor murdered without a visible body); Prince Myshkin, who suffers from epilepsy, and finally completely loses his mind, which makes him incapable of feeling and perceiving people around him.

**Keywords:** *The Idiot*, fever, body, resurrection

## Литература

- Михаил БАХТИН, *Проблемы поэтики Достоевского* (Санкт-Петербург: Азбука, 2015).
- Николай В. ГОГОЛЬ, *Вечера на хуторе близ Диканьки*, in Николай В. ГОГОЛЬ *Собрание сочинений в шести томах*, т. 1 (Москва: ГИХЛ, 1952).
- Николай В. ГОГОЛЬ, *Мертвые души*, in Николай В. ГОГОЛЬ, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 5 (Москва: ГИХЛ 1953).
- Леонид ГРОССМАН, “Достоевский”, in Леонид ГРОССМАН, *Пушкин, Достоевский, Лесков*. Полное издание в одном томе (Москва: Альфа-книга, 2018), с. 375-753.
- Владимир И. ДАЛЬ, *Толковый словарь живого великорусского языка*, т. 2 (Москва: Русский язык Медиа, 2003).
- Наталья В. ЖИВОЛУПОВА, “Тип сюжетной ситуации ‘нежданного гостя’ в творчестве Достоевского 60-70-х годов”, in *Вопросы сюжета и композиции*. Международный сборник (Горький: ГГУ, 1985), с. 107-113.
- Сьюзен ЗОНТАГ, *Болезнь как метафора*, пер. М. А. Дадян, А. Е. Соколинская (Москва: Ad Marginem, 2016).
- Елена ИВАНЦОВА, “Язык тела у Достоевского в аспекте философской антропологии”, in Стефано АЛОЭ (Ред.), *Достоевский: философское мышление, взгляд писателя* (“Dostoevsky Monographs”; III) (Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2012), с. 335-343.
- Дебора МАРТИНСЕН, *Настигнутые стыдом* (Москва: РГГУ, 2011).
- Валерий М. МОКИЕНКО, Татьяна Г. НИКИТИНА, *Большой словарь русских поговорок* (Москва: ОЛМА Медиа групп, 2008).
- Сергей И. ОЖЕГОВ, Наталия Ю. ШВЕДОВА, *Толковый словарь русского языка* (Москва: РАН, Институт русского языка им. В. В. Виноградова, 2007).

Валерий ПОДороГА, *Человек без кожи. Материалы к исследованию Достоевского* (Москва: РАН, 1995). [http://yakov.works/libr\\_min/16\\_p/od/oroga1995.html](http://yakov.works/libr_min/16_p/od/oroga1995.html)

Ирина РЕЙФМАН, “Глава 6. Как воздержаться от дуэли: Поединок в произведениях Достоевского”, in Ирина РЕЙФМАН, *Ритуализованная агрессия. Дуэль в русской культуре и литературе*, пер. с английского Е. А. Белоусовой (Москва: НЛО, 2002), с. 182-247.

Сергей М. СОЛОВЬЕВ, *Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. Очерки* (Москва: Советский писатель, 1979).

Макс ФАСМЕР, *Этимологический словарь русского языка* (Москва: Прогресс, 1986).

Мишель ФУКО, *Рождение клиники*, пер. с франц. А. Ш. Тхостова (Москва: Смысл, 1988). <http://lib.ru/CULTURE/FUKO/clinica.txt>

Михаил ЭПШТЕЙН, *Знак пробела. О будущем гуманитарных наук* (Москва: НЛО, 2004).

Ефим Г. ЭТКИНД, *Психопоэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования* (Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2005).

Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ, *Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)* (Москва: НЛО, 1996).

Jasmina VOJVODIĆ, *Gesta, tijelo, kultura. Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja* (Zagreb: Disput, 2006).

Jasmina VOJVODIĆ, “Телесный код Раскольникова в романе «Преступление и наказание»”, *Mundo Eslavo*, vol. 16, 2017, с. 309-320.

Milan ŽERIĆ, *Latinsko-hrvatski rječnik* (Zagreb: Školska knjiga, 2000).