

Татьяна  
КАСАТКИНА

СВЯЩЕННОЕ В ПОВСЕДНЕВНОМ:  
ДВУСОСТАВНЫЙ ОБРАЗ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО



Татьяна КАСАТКИНА

**СВЯЩЕННОЕ В ПОВСЕДНЕВНОМ:**

**ДВУСОСТАВНЫЙ ОБРАЗ В  
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**



Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН  
Комиссия по изучению творческого наследия  
Ф.М. Достоевского научного совета  
«История мировой культуры» РАН

**Татьяна Касаткина**

**СВЯЩЕННОЕ В ПОВСЕДНЕВНОМ:  
ДВУСОСТАВНЫЙ ОБРАЗ  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**



Москва  
ИМЛИ РАН  
2015



*Издание подготовлено и осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)  
Исследовательский проект № 14-04-00301  
Издательский проект № 15-04-16160*

Рецензенты:  
К.А. Степанян, д.ф.н.  
А.Г. Гачева, д.ф.н.

**Касаткина Татьяна**

**СВЯЩЕННОЕ В ПОВСЕДНЕВНОМ:** Двусоставный образ в произведениях  
Ф.М. Достоевского. — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — 528 с. + 1 вкл.

Книга посвящена проблеме авторской позиции в произведениях Ф.М. Достоевского, анализу структуры образа и ее функций в его текстах. Описывается двусоставный образ Достоевского, скрывающий под современным обликом вечный лик, и — главное — конкретные средства и пути создания такого образа. Двусоставный образ одновременно служит средством ориентации в современности и способом воспринимать базовые тексты европейской и русской культуры — Ветхий Завет и Евангелие — без эстетической отстраненности, этически и эмоционально сопричастно, как описание происходящего в данную минуту.

Анализ структуры слова персонажа и повествователя, анализ образа, создаваемого Достоевским, позволяет выявить те места, где обнаруживается авторская позиция, не выраженная в прямом дискурсе.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	
О значении Достоевского в XXI веке.....	5
Об искусстве как целом .....	16
ОБРАЗ КАК ОСНОВНОЕ	
Онтология образа .....	25
«Глубина» образа .....	39
ЗАПАД И ВОСТОК О БОГОЯВЛЕНИИ: ПРОСТРАНСТВО КАРТИНЫ И ИКОНА В ПРОСТРАНСТВЕ .....	68
ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА: РАЙ И АД В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 1860-Х ГОДОВ .....	114
АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ И СТРУКТУРА ОБРАЗА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО .....	149
ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ: ОПЫТ ЭКЗЕГЕТИЧЕСКОГО ПРОЧТЕНИЯ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» .....	187
ОБРАЗ ХРИСТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГАНСА ГОЛЬБЕЙНА МЛАДШЕГО, ДОСТОЕВСКОГО И БЛОКА: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ОПЕРАТИВНОЙ ПОЭТИКИ	
Что такое «оперативная поэтика»?.....	217
Феномен Достоевского на рубеже XIX–XX веков .....	230
Картина Ганса Гольбейна-младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф.М. Достоевского «Идиот»: после знакомства с подлинником .....	249
Образы произведений Достоевского в поэме А.А. Блока «Двенадцать».....	269
«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»: ОПЫТ МИКРОАНАЛИЗА ТЕКСТА	
«Ошибка героя» как особый прием в произведениях Ф.М. Достоевского.....	304
Пушкинские цитаты как введение в проблематику «Вели- кого инквизитора».....	320
Басня о луковке и проблема апокатастасиса в романе «Братья Карамазовы».....	336
О функциях имен в произведениях Ф.М. Достоевского.....	342
ПУНКТУАЦИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ И СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ: К ПРОБЛЕМЕ ТЕКСТОЛОГИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В XX ВЕКЕ	
Ударения в «Двойнике» .....	350
«Опечатка во всех источниках».....	353
«Бесы» .....	356
«Подросток»: «только открывающая кавычка» .....	358
«Братья Карамазовы»: прямая речь и пропавшее чудо .....	364



ЭЛЕМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК КЛЮЧ К АНАЛИЗУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ: КОНЦЕПТ, ЦИТАТА, ЭПИГРАФ	
«Бедные люди» и «злые дети» .....	370
Камни в романе «Братья Карамазовы» .....	376
«Отцы и учителя...» .....	385
Онтология семьи в произведениях Ф.М. Достоевского:	
«Случайное семейство», «святые воспоминания» и «живая жизнь» .....	394
«Братья Карамазовы» как роман о счастливом браке .....	398
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ В СОСТАВЕ «ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: КОНТЕКСТНЫЙ АНАЛИЗ	
«Сон смешного человека» .....	405
«Кроткая» .....	412
«Мальчик у Христа на елке» .....	421
«Мужик Марей» .....	429
СПЕЦИФИКА ОБРАЗА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	
«Реализм в высшем смысле» и символизм: Структура об- раза у Ф.М. Достоевского, Вяч. Иванова, А.А. Блока .....	435
«Анна Каренина» и русско-турецкая война: Образ мира и человека в восприятии Толстого и Достоевского .....	443
ДОСТУП К ФИЛОСОФИИ ДОСТОЕВСКОГО .....	
О гармонии .....	461
«Мир спасет красота...» .....	466
Достоевский о всемирности и всечеловечности русского человека .....	474
Органическая философия Достоевского: Церковь и Госу- дарство как идеалы общественной мысли .....	486
Слова и поцелуй Христа в «Великом инквизиторе» .....	500
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	507
Библиографические примечания .....	508
Список иллюстраций .....	521

## ПРЕДИСЛОВИЕ

### О значении Достоевского в XXI веке

В XX веке Достоевского, по большей части, *слушали*, решительно пренебрегая зрительным рядом и находя этому убедительные философские обоснования. Книга М.М. Бахтина *в этом смысле\** — просто наиболее полное воплощение данной тенденции века, и очень характерно, что она как бы закрывает в конце 1920-х годов научное теоретическое исследование Достоевского в России и она же, переизданная переработанной и дополненной, вновь открывает его в начале 1960-х.

В XXI веке Достоевского постепенно начинают *видеть\*\**, что, надо сказать, гораздо более согласуется с *собственными* воззрения-

---

\* Не рассматривая книгу Бахтина в рамках этой общей тенденции, я бы сказала иначе: можно с большой долей вероятности предположить, что это книга ярко выраженного аудиала о ярко выраженном визуале.

Здесь à propos можно заметить, что, например, Мишель Пастуро объясняет «иконоборчество» и «цветоборчество» св. Бернарда Клервосского тем, что он «отдавал приоритет слуху перед зрением. По его мнению, выше всего стоит слово, пение, ритм, число, пропорции — одним словом, **музыка** в средневековом смысле слова. Гармония звуков и ритмов выше гармонии форм, а гармония форм выше гармонии цвета. Святой Бернард не был стратегом света. Конечно, будучи теологом, он прекрасно знал, что Бог — это свет; но со своей человеческой позиции относился к свету с относительным равнодушием...». *Пастуро Мишель*. Символическая история европейского средневековья / пер. с фр. Екатерины Решетниковой. СПб.: ALEXANDRIA, 2012. С. 144–146. Здесь и далее — курсив и курсив+полужирный в цитатах — выделено мной, полужирный — выделено цитируемым автором — *Т.К.*

*Подобным* св. Бернарду Пастуро называет протестантизм при его зарождении. *Там же*. С. 169.

\*\* Акцент на образной природе творчества Достоевского сейчас делается рядом ведущих специалистов-славистов за рубежом. Прежде всего, нужно назвать Роберта Джексона, чей подход и научный метод проанализировала Кэрил Эмерсон в статье «Чего Бахтин не смог прочесть у Достоевского (Диалог достоевсковедов из двух углов. Михаил Бахтин и Роберт Люис Джексон)» (НЛО. 1995. № 11. В оригинале статья называется иначе, и гораздо более в соответствии с интенциями моей книги: «Word and Image in Dostoevsky's World: Robert Louis Jackson on Readings that Bakhtin Could Not Do» — «Слово и образ в мире Достоевского: Роберт Луис Джексон читает то, чего не смог прочесть Бахтин»). Подход Джексона к творчеству Достоевского на основании образа из всех западных специалистов наиболее последователен и масштабен. Но, апеллируя к образу и отмечая свойство *некоторых* образов Достоевского проявлять в себе метафизическую действительность, Джексон не видит и не показывает того, что двусос-

ми Достоевского на искусство романиста. А если учесть, что в ХХI веке образный ряд, зрительное восприятие существенно потеснили словесный ряд, восприятие речи, — то сказанное сообщает творчеству Достоевского новую актуальность.

Вообще же этот общекультурный перелом восприятия — от слышания к видению, столь порицаемый ныне (и, в общем, не бесмысленно порицаемый), — странным образом напоминает смену Ветхого завета Новым заветом: в Ветхом завете онтология вся принадлежит слышимому — в Новом завете онтологичным становится видимое, при этом восприятие, родившееся благодаря Новому завету, оборачивается, опрокидывается назад, на Ветхий завет, и делает его насквозь зримым, всюду в нем находя прообразы для имеющих явиться первообразов Нового завета. Можно сказать, что переход от Ветхого завета к Новому есть *переход от заповеди к образу* — и в этом смысле чрезвычайно характерно — и очень точно с точки зрения христианской экзегезы — высказывание Достоевского о том, что только *в образе* Христа мы можем найти основание, меру и суд своим поступкам, обращаясь к нему с вопрошанием («Жег ли бы Христос еретиков?»\*) — слова же и рассуждения — и даже предписания — вещь оборачиваемая и двусмысленная.

Сам Достоевский строил концепцию своего творчества именно на идее образа, и уже его первое высказывание по поводу собственного творчества есть настаивание именно на этом: «В публике нашей есть инстинкт, как во всякой толпе, но нет образованности. Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет»

---

тавную структуру имеет *вся* образная система Достоевского, что именно благодаря этой структуре существует и осуществляется в текстах Достоевского авторская позиция, что именно то, как функционирует в тексте образ, позволяет произведениям Достоевского приобрести *оптимистическую* направленность, неожиданную и невозможную для всех исследователей, делающих акцент на дискурсе, а не на образе. Работы остальных специалистов, о которых можно говорить в рамках данного направления (в том числе, это относится к ряду специалистов, работающих в области гендерных исследований и занимающихся женскими образами у Достоевского), при всей их безусловной ценности, точечны и посвящены отдельным анализам отдельных образов — без теоретического анализа принципов построения Достоевским художественного текста.

\* «Нравственный образец и идеал есть у меня, дан, Христос. Спрашиваю: сжег ли бы Он еретиков — нет. Ну так значит сжигание еретиков есть поступок безнравственный» (27, 56). *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1972–1990. Здесь и далее том и страница указываются в тексте в скобках после цитаты.

(Письмо М.М. Достоевскому от 1 февраля 1846 г.; 28<sub>1</sub>, 117–118). Заметим, что Достоевский мгновенно переходит от *голоса* к *образу*: «слог» есть то, что дает явиться образу («роже») героя или автора.

Через посредство образа Достоевский воспринимает и осваивает христианскую традицию европейской культуры. Его внимание и пристрастие к визуальной ее составляющей поразительно. В июне 1862 он в первый раз выезжает за границу. Маршрут свой он описал в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «Я был в Берлине, в Дрездене, в Висбадене, в Баден-Бадене, в Кельне, в Генуе, в Париже, в Лондоне, в Люцерне, в Женеве, во Флоренции, в Милане, в Венеции, в Вене, да еще в иных местах по два раза, и все это я объехал ровно в два с половиной месяца!» (5, 46). В дальнейшем поездки становятся регулярными. От Страхова мы знаем, что Достоевского за границей «не занимали красоты природы». Что же его занимало? Об этом убедительно сообщают воспоминания А.Г. Достоевской:

«...прожив два месяца в Милане, мы решили переехать на зиму во Флоренцию. Федор Михайлович когда-то бывал там, и у него остались о городе *хорошие воспоминания, главным образом о художественных сокровищах Флоренции.*

Таким образом, в конце ноября 1868 года мы перебрались в тогдашнюю столицу Италии и поселились вблизи Palazzo Pitti. Перемена места опять повлияла благоприятно на моего мужа, и мы стали вместе осматривать церкви, музеи и дворцы. Помню, как Федор Михайлович приходил в восхищение от Cathedralre, церкви Santa Maria del fiore и от небольшой капеллы del Battistero, в которой обычно крестят младенцев. Бронзовые двери Battistero (особенно delta del Paradiso), работы знаменитого Ghiberti, очаровали Федора Михайловича, и он, часто проходя мимо капеллы, всегда останавливался и рассматривал их (а там, между прочим, изображена подробная история Ветхого и Нового завета. — *Т.К.*). Муж уверял меня, что если ему случится разбогатеть, то он непременно купит фотографии этих дверей, если возможно, в натуральную величину, и повесит у себя в кабинете...

Часто мы с мужем бывали в Palazzo Pitti, и он приходил в восторг от картины Рафаэля “Madonna della Sedia”. Другая картина того же художника “S. Giovanni Battista nel deserto” (Иоанн Креститель в пустыне), находящаяся в галерее Uffizi, тоже приводила в восхищение Федора Михайловича, и он всегда долго стоял перед нею. Посетив картинную галерею, он непременно шел смотреть в том же здании статую Venere de Medici (Венеры Медицейскую) работы знаменитого греческого скульптора (Cleomene) Клеомена. Эту статую мой муж признавал гениальным произведением»<sup>1</sup>.

Обратим внимание — здесь отмечены места, которые Достоевские посещают *постоянно, регулярно*.

Но вот они уезжают из Флоренции: «Первый наш переезд был до Венеции, но дорогой, от поезда до поезда, мы остановились в Болонье и поехали в тамошний музей посмотреть картину Рафаэля “Святая Цецилия”. Федор Михайлович очень ценил это художественное произведение, *но до сих пор видел лишь копии, и теперь был счастлив, что видел оригинал*. Мне стоило большого труда, чтобы оторвать мужа от созерцания этой дивной картины, а между тем я боялась пропустить поезд.

В Венеции мы прожили несколько дней, и Федор Михайлович был в полном восторге от архитектуры церкви св. Марка (Chiesa San Marco) и целыми часами рассматривал украшающие стены мозаики (обратим внимание: там они смотрели картины, тут они смотрят византийские иконы. — Т.К.). Ходили мы вместе и в Palazzo Ducale, и муж мой приходил в восхищение от его удивительной архитектуры; восхищался поразительной красоты потолками Дворца дождей, нарисованными лучшими художниками XV столетия. Можно сказать, что все четыре дня мы не сходили с площади San Marco, — до того она, и днем, и вечером, производила на нас впечатление»<sup>2</sup>.

В Дрездене: «По мере того как подрастала наша Любочка и не нуждалась более в моем безотлучном присутствии, я получила возможность вместе с Федором Михайловичем ходить в картинную галерею...»<sup>3</sup>.

Итак — это постоянное времяпрепровождение Достоевского за границей, это «ходить», а не один раз пойти, это изучение, а не осмотр достопримечательностей. И для Достоевского это так естественно, что он *почти ничего не сообщает* об этом в своих письмах. До такой степени, что не будь воспоминаний Анны Григорьевны, мы бы об этом практически ничего не знали.

Насколько для самого Достоевского незначимы и недостаточны слова в их дискурсивном восприятии, вне задачи формирования образа посредством слов, наиболее поразительно, пожалуй, свидетельствует взрывающее сознание высказывание Князя в черновых записях к «Бесам» («Фантастические страницы»): «Князь: “Они все на Христа (Ренан, Ге), считают Его за обыкновенного человека и критикуют Его учение как несостоятельное для нашего времени. А там и учения-то нет, там только *случайные слова*, а главное *образ Христа*, из которого исходит всякое учение”» (11, 192). Евангелие здесь понимается не как *слова*, не как учение, данное *дискурсивно*, а как воплощенное Слово, суть же воплощения в том, что Слово становится Образом, и слова — не самодостаточны, а лишь посредники и проводники читателя к образу (парадоксальным, на поверхностный взгляд, образом, в творчестве самого писателя это будет обо-

значать гораздо более пристальное внимание к *каждому* слову во всей его полноте — к заключенному в нем *образу*, а не сведение слова к узкому контексту, к контекстуально востребованному от него *смыслу*). Суть учения Христа невыразима словами — потому что суть этого учения есть сообщение каждому человеку *не знаний, но способности* воплотить явленный Им образ\*. Недаром сквозь «фантастические страницы» черновых записей к «Бесам» лейтмотивом будет проходить запись: «Если все Христы...»

В XX веке люди, ставшие нечувствительными к чужому голосу в результате развития позитивистских установок и ужаснувшиеся своей нечувствительности, восприняли Достоевского как того, кто учит слышать полноценного *другого*, не сведенного к нашим о нем представлениям, — того *другого*, которым хоть на миг удалось стать самому слышащему. Они пытались слушать его героев как бы *изнутри* (и это вполне согласовывалось с теми установками, которые задавал себе Достоевский, понимая познание как *причастность*) — и образ, подробности образа, им мешали. Один из философов рубежа XIX–XX веков был недоволен в постановке «Бесов» Художественным театром как раз точным воспроизведением костюмов персонажей Достоевского, а особенно — сохранением их цветов и вообще — цветности. Лучше бы все было черно-белым — это больше соответствует «совлеченности эмпирической плоти», «метафизической наготы»!

Но послушаем самого философа:

«Не трудно показать, что пережитое Достоевским на Неве превращение каменной реальности Петербурга в фантазмагорию дымящихся в небе громад является основным принципом его художественного творчества. Я это впервые почувствовал в Художественном театре, когда поднялся занавес, раскрывая первую картину “Бесов”. Со ступеней массивного храма спускалась генеральша Ставрогина, по стопам которой почтительно следовал ее высокий друг и почитатель Степан Трофимович Верховенский. На паперти стояли оборванцы-нищие, которым лакеи раздавали милостыню. Стиль эпохи был строго выдержан. Костюмы, прически и все бытовые детали носили характерный для театра Станиславского музейный характер. Я с удовольствием и удивлением смотрел на со вкусом поставленную живую картину конца шестидесятых годов, но одновременно чувствовал, что с “Бесами” Достоевского она не имеет ничего общего. То же самое я почувствовал, когда увидел Ставрогина и

---

\* Ср. с высказыванием митр. Сурожского Антония, которое, впрочем, может быть поставлено в длинный ряд аналогичных высказываний учителей Церкви: «Мы должны жить так, чтобы если даже все евангелия будут утеряны, люди могли бы их прочесть по нашим лицам».

Лизу на балконе в Скворешниках. На Лизе было зеленоватое платье, по которому струились кружева, вокруг шеи лежал красный платок, на правом плече — тяжелый узел волос. Все это показалось мне слишком изысканным, скорее изобретением режиссера, чем указанием автора. Хорошо помню, как придя домой я раскрыл “Бесов” и прочел:

“Платье на Лизе было светлозеленое, пышное, все в кружевах...”  
“Заметив вдруг неплотно застегнутую грудь... она схватила с кресел красный платок и накинула на шею. Пышные волосы... выбились из-под платка на правое плечо”.

Заинтересовавшись вопросом, почему же я не вижу героев Достоевского в том внешнем мире, в котором он их показывает, и почему протестую против постановки Художественного театра, которая, как оказалось, точно следует указаниям автора, после “Бесов” я взял “Братьев Карамазовых”, которые тоже шли в Художественном театре, и стал сличать указания Достоевского с деталями постановки театра. Оказалось, что и в “Карамазовых” театр ничего не выдумал. Посмотрев и в других романах описания костюмов, квартир и других *бытовых деталей*, я убедился, что Достоевский весьма тщательно описывает *бытовую сторону жизни*. Можно даже установить у него некоторые вкусовые пристрастия. Так, например, он любил широкие на английский лад сшитые мужские костюмы, в чем, может быть, сказывается ненависть к военной форме, которую он одно время носил после окончания военного училища. Любил он и перчатки: у него не раз повторяется выражение “гантированная ручка”.

Почему же мы этих тщательно выписанных деталей не замечаем, а если и замечаем во время чтения, то со временем как-то погашаем их в памяти? Думаю, ответ надо искать в том, что “новое рождение” Достоевского в морозный день на Неве началось с погашения земной действительности и с возвышения над ней иной духовной реальности. Да, Достоевский тщательно одевает, “костюмирует” действующих лиц своих романов, но вселяя в них, во всех, в светлых и в смрадных, предельно взволнованные души и идейную одержимость, он огнем этих душ и идей как бы совлекает со своих героев их эмпирическую плоть, раздевает их до метафизической наготы<sup>4</sup>.

Дело, однако, заключается в том, что «бытовые детали» у Достоевского никогда не вводятся для описания «бытовой стороны жизни». Различая здесь действующую или производящую (*causa efficiens*) и целевую причины, придется признать, что бытовая сторона жизни — то, что *дает возможность* писателю ввести бытовые детали — отнюдь не целевая причина их появления, отнюдь не то,

зачем они вводятся. Возвращаясь к столь понравившейся философу и отнюдь не тщетной аналогии с восклубившимся каменным Петербургом, нужно ее иначе интерпретировать: как правило, в творчестве Достоевского камень, оставаясь камнем и вовсе не обращаясь в пар и туман, одновременно являет свою «метафизическую сущность», и именно для ее явления он и изображается. Земная действительность не «погашается» Достоевским, а расцветает под его пером метафизическими смыслами, не *возвышающимися* над ней, а именно в ней и обретающими, и декларирующими свое присутствие.

Но все это видно сейчас, тогда же — действительно — необходимость что-то видеть, тем более — видеть цвета и детали, мешала: отвлекала читателей от желания — слышать.

И однако ХХ век слушал лишь персонажей Достоевского, потому что *голоса самого Достоевского* нет в его художественных текстах. Автор присутствует там иным образом. Точнее сказать, он присутствует там — образами. Нельзя услышать, что говорит Достоевский. Но это можно — увидеть.

А Достоевский говорит, в первую очередь, что человек не сводим ко всей совокупности своих проявлений, потому что сами эти проявления обретают истинный смысл лишь тогда, когда мы видим, *что именно* проявляется в человеке. Вне этого видения человеческого центра, того, чем человек является *по замыслу и заданию\**, мы

---

\* *Замысел* человека и вещи есть его созиданная форма, то о чем столь кратко и блестяще говорит Вяч. Иванов в следующем отрывке: «Решительный ответ на вопрос о значении и природе художественной формы был дан еще в средние века. Исходя из господствующих в наши дни предрассуждений, естественно было бы ожидать, что схоластики, объявившие философию служанкой теологии, тиранически подчинят в искусстве принцип формы содержанию, как проводнику религиозной идеи. Между тем они говорят единственно о форме, о содержании же вовсе не упоминают, что, впрочем, и не удивительно, так как в их лексиконе логически-чистых понятий не находится соответствующего слова. В так называемом “Opusculum de Pulcro”, написанном, если не самим Фомаю Аквинским, то одним из его ближайших учеников, прекрасное определяется как “сияние формы”, разлитое по соразмерно сложенным частям вещественного состава (resplendentia formae super partes materiae proportionatas). Форма на языке схоластиков есть Аристотелева действующая, творческая форма, имманентная вещам, как внутренний акт, идея, впервые возводящая в реальное бытие пассивный и ирреальный в своей бесформенности субстрат материи, каким является в искусстве камень, звуки, бессвязные элементы языка. Сияние формы означает совершенную победу формы над косной материей, целостное осуществление (возведение в бытие) её потенций, торжествующее исполнение (энтелехию) формы как цели. Символ сияния напоминает о том, что красота в дольном мире есть затускненный природною средой, но все же светоносный отблеск сверхчувственного сияния красоты божественной». *Иванов В.И.* Мысли о поэзии // Иванов Вячеслав. Родное и вселенское. М.: Издательство «Республика», 1994. С. 230.



не способны правильно объяснить себе смысл его действий. И если эти действия дурны — мы не способны понять, что *искажается* на наших глазах, какой прекрасный Божий замысел. И если они смешны — мы не способны понять, какая красота скрывает себя под покровом смеха и даже насмешки.

В тексте Достоевского все связано тысячью нитей, но если только слушать и не видеть — этого нельзя заметить, и слишком многие вещи у писателя, возражавшего против того, что его называют психологом, придется числить по разряду быта и психологии, а не онтологии.

Как связан навязчивый унылый желтый цвет в романе «Преступление и наказание» с преступлением Раскольникова? Преступник Раскольников — по заданию — Христос романного мира. Как, впрочем, и всякий человек в области своей жизни. Любой студент, будучи спрошенным, опознает икону Богородицы с Младенцем-Христом в последней фразе письма матери Раскольникова в самом начале романа: «Молишься ли ты Богу, Родя, по-прежнему и веришь ли в благость Творца и Искупителя нашего? Боюсь я, в сердце своем, не посетило ли и тебя новейшее модное безверие? Если так, то я за тебя молюсь. Вспомни, милый, как еще в детстве своем, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои у меня на коленях и как мы все тогда были счастливы!» (6, 34).

Христос — Солнце миру\* — в том смысле, что Он — неистощимый податель благ. И Раскольников так и ведет себя — отдавая все, что имеет, всем вокруг. Но это происходит лишь тогда, когда он перестает полагаться на собственный расчет и рассудок, утверждающие, что у него — мало, на всех не хватит, и, чтобы иметь возможность помогать, — нужно у кого-то отнять. Внимая рассудку, герой не верит в то, что он — солнце. И яркий солнечный свет в романе исчезает — вместо него появляется страшный желтый\*\* цвет — цвет недостатка и нищеты, цвет плохой воды, выцветших обоев, желтого билета Сони... Тусклый желтый цвет романа — выродив-

---

*Задание* — то новое, что внесено в аристотелевское понимание зиждущей формы христианством. Но об этом будет сказано в конце книги.

\* На эту тему можно, например, посмотреть параграф «Христос и солнце» в кн.: *Успенский Б.А.* Крест и круг: Из истории христианской символики. М.: «Языки славянских культур», 2006. Однако нам важнее то, что о Христе — Солнце свидетельствует вся христианская литургическая поэзия, и для православного, регулярно посещающего службу, это соответствие абсолютно очевидно.

\*\* Это соотношение солнечного света и желтого цвета у Достоевского вполне традиционно для христианской культуры. Солнечный свет передается сияющим золотом, а желтый — это обесцененный, поскольку *утративший связь с золотом* цвет уже в восприятии европейского средневековья. См. об этом: *Пастуро Мишель.* Символическая история европейского средневековья. С. 154 и далее.

шийся свет солнца, которое больше не светит. И самый главный призыв, обращенный к Раскольникову, прозвучит из уст следователя Порфирия Петровича: «Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего нужно быть солнцем» (6, 352).

Достоевский показывает нам в глубине своих образов вечную красоту мира и человека, которую не в силах уничтожить даже сам человек. Красота — это Божественное задание человеку. И если человек решится осуществить это задание, решится быть воистину самим собой — мир восстанет из руин, желтый цвет обратится в солнечное сияние. Так мир спасет красота...

На первое место в изучении Достоевского выходит пристальное внимание к созданному им вещному и образному миру — к созиженным формам, которые есть — и понимаются как — истинные слова языка поэта (творца, Творца). Соответственно, иначе понимаются цели творчества и задачи поэта, о чем предварительно можно сказать словами Вяч. Иванова:

*«Поэзия есть сообщение зиждущей формы чрез посредство формы созиженной. Это поистине со-общение, т.е. общение, ибо первая, будучи движущим актом, не только зиждет вторую, но при её посредстве пробуждает и в чужой душе аналогическое созидательное движение. Она не просто запечатлевается в памяти, подобно форме созиженной, но, будучи сама актом, передается чрез пронизаемую среду последней, как энергия, в чужое сознание (мысль, чувство, волю), которое воспроизводит в себе тот же акт, устроая себя в согласии с её ритмом и строем. Эстетически пережитое становится целостным душевным опытом и запоминается, даже когда напечатление созиженной формы почти изгладилось. “Есть сила благодатная в созвучьи слов живых” — говорит Лермонтов в своей любимой молитве, и то же — toutes proportions gardées — может быть утверждаемо о поэзии: “созвучье слов живых” — её со-творенная форма, посредница; “сила благодатная” — зиждущая форма, неизменно действующая, едва воскреснут в памяти, хотя бы дальним отзвуком, заветные “живые слова”.*

Отсюда вытекают два следствия, из коих одно в индивидуально-психологическом отношении ограничивает, другое — с точки зрения культурно-прагматической — безмерно расширяет объем понятия излучающейся энергии, как свойства зиждущей формы. *Чтобы оказать описанное действие, эта последняя должна быть родственна зиждательным силам души, открывающейся сообщению; она бездейственна, если не связана коренными соответствиями с внутренней формой — энтелехией — воспринимающей личности.* Вот почему многие, тонко чувствительные к созиженной форме великих произведений искусства, остаются им внутренне чуждыми,

невосприимчивыми к исходящей из них движущей силе: можно восхищаться творениями гения и сознательно или бессознательно заградиться от актуального с ним общения. Другое же следствие — то, что искусство произвольно и непреднамеренно (зигдущая форма не терпит рядом с собою другого направляющего начала) излучает свое действие во все сферы духовного и душевного самоопределения, и никакая “башня из слоновой кости” не может уединить поэзии от взаимодействия с общим потоком жизни. В этом свете изречение Пушкина: “слова поэта — дела его”\*, приобретает особенный, торжественный или роковой смысл, и грозно возрастающею, соразмерно славе художника, представляется его ответственность перед людьми»<sup>5</sup>.

Образ всегда строится в соответствии с тем, как автор видит мир (речь идет здесь, конечно, об авторах, о которых всерьез стоит вести речь). А автор такого масштаба видит мир так, как его будет видеть следующее за ним поколение. Он настраивает (можно сказать: «вновь настраивает») глаз соотечественников, что, оказывается, жизненно значимо для культуры.

Орхан Памук в «Черной книге» утверждает — во всех войнах выигрывает тот, кто умеет *строить образы*... правильно строить образы: видеть тайну — то есть внутренний образ — в «однозначном» и «не имеющем тайн» внешнем образе. Уплотнение мира, сосредоточенность на внешнем вне возможности, склонности и стремления проникать во внутреннее, согласно ему, ведет к разрушению основы мышления данной культуры и к ее уничтожению (поражению и рабству ее носителей).

«Ф.М. Учунджу считал, что все эти исторические события указывали на важный момент, о котором в завуалированном виде давно писал в своих произведениях Фазлал-лах: периоды столкновения Запада и Востока не случайны, они закономерны. В этих столкновениях побеждал тот из двух миров, который в данный исторический момент видел мир полным тайн и двусмысленных загадок. А те, кто видел мир простым, однозначным, не имеющим тайн, были обрече-

---

\* Слова Пушкина, надо заметить, находятся в прямой связи с учением о творении мира Словом, как оно было представлено, например, Филоном Александрийским: «Творение мира видимого по образу мира идеального посредствуется Словом. Бог произносит Свое Слово, и в то же мгновение мир является фактом осуществившимся; потому что *Слово Божие есть уже самое дело: между тем и другим нет ничего среднего*. В этих словах дан новый оттенок в представлении Филона о Логосе: до сих пор Логос обрисовывался только как мысль, теперь он уподобляется обыкновенному произносимому слову, и это слово, по-видимому, отождествляется с его результатом — делом». *Болотов В.В.* Учение Оригена о Св. Троице. СПб., 1879. С. 15–16. [http://www.odinblago.ru/bolotov\\_origen/2](http://www.odinblago.ru/bolotov_origen/2)

ны на поражение и, как неизбежный результат поражения, — рабство. Вторую главу под названием “Забвение тайны” Ф.М. Учунджу посвятил подробному описанию того, как была забыта тайна. Тайна воплощала сущность самого бытия: это могла быть “идея” античной философии, “бог” христиан и неоплатоников, индийская “нирвана”, “птица Симури” Аттара, “любовь” Мевляны, “скрытое сокровище” хуруфитов, “ноумен” Канта или то, что раскрывало преступника в детективном романе. А значит, считал Ф.М. Учунджу, забвение цивилизацией тайны следует понимать как лишение основы мышления»<sup>6</sup>.

Следует ли удивляться тому, что восторжествовавший плоский «здесьшний» образ, победно замкнувшийся в своей однозначности от «иных смыслов», ставший, наконец, только «самим собой» и больше никем (а на самом деле *редуцировавший* себя к своим внешним границам, к своей «самости»), приводит к такому глобальному крушению? Ведь то, что описывается в приведенном пассаже, можно сказать иначе, словами Ф. Сологуба, повторенными Вяч. Ивановым: «жизнь не хочет Бога»<sup>7</sup>.

В своем ЖЖ Сергей Чапнин, много думающий о перспективах средств массовой информации в современной культурной ситуации, в разделе «О себе» написал:

«Часто размышляю над одной фразой, сказанной почти полвека назад: “Русским достаточно адаптировать свои традиции восточной иконы и построения образа к новым электрическим средствам, чтобы быть агрессивно эффективными в современном мире информации... Русские не проявили в своей пропаганде ни изобретательности, ни работы воображения. Они просто делали то, чему их учили религиозные и культурные традиции, а именно — строили образы...” (Герберт Маршалл Маклюэн, Понимание медиа).

Агрессивными нам быть совершенно не обязательно, а вот эффективными полезно. Но самое главное — надо вновь учиться строить образы»<sup>8</sup>.

Я полагаю, что лучшего учителя, чем Достоевский, нам не найти...

И наверное, последнее, что я хотела бы сказать собственно в предисловии как в *предваряющем слове*: своей структурой образа Достоевский совсем иначе — по-христиански, а не по-фейербаховски — воплощает принцип: человек человеку — Бог. А для нас сейчас, думаю, понимание или непонимание, воплощение или невоплощение этого принципа — действительно вопрос дальнейшего существования или гибели культуры.

## Об искусстве как целом

Искусство отличается от всех смежных видов человеческой деятельности прежде всего и безусловнее всего по своей уникальной функции — передавать опыт в ситуации, когда реальный опыт отсутствует. Оно сообщает воспринимающим не *знания* о чем-либо, но именно *опыт* во всей конкретности чувственного восприятия и переживания. Оно не рассказывает нам о чем-то, но позволяет встретиться с этим чем-то, получить от него *впечатление, оцутить* его — в его отсутствие. Иными словами, искусство позволяет пережить чужой опыт как свой. Искусство каким-то образом включает наши эмоции, которые соответствовали бы тем или иным событиям бытия, при том что никаких событий в реальности с нами не происходит. Или даже при том, что в реальности с нами происходят совсем другие события. Оно вызывает наши реакции на *отсутствующий раздражитель\**.

Именно в этом состояла суть претензии, которую предъявил искусству, точнее — музыке, в «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстой устами своего героя: «Что такое музыка? — восклицает герой Толстого. — Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, — вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а *раздражающим* душу образом. Как вам сказать? *Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу.* Я объясняю это тем, что музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося.

---

\* Или, вернее было бы сказать, на *удаленный* и *очень удаленный* раздражитель («зигдушую форму») из только что приведенной цитаты Вяч. Иванова) — тот, который участвовал в передаваемом нам опыте, и который, возможно, никогда не делился, просто стал в высшей степени неочевиден в искусстве последнего времени, когда искусство заявило претензии на автономию. В пределах автономного искусства этот раздражитель безусловно — отсутствующий. О музыке, не претендующей на автономию, Толстой пишет: «Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла...» *Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 12 т. Т. 10. М.: «Художественная литература», 1975. С. 235.*

Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душою и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю. <...> только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении — нет. <...> На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так, как я прежде думал и жил, а вот как, как будто говорилось мне в душе. Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчета, но сознание этого нового состояния было очень радостно»<sup>9</sup>.

Итак, искусство каким-то образом напрямую подключает нас к тем ощущениям, которые испытал кто-либо в человечестве, реально пережив данное событие бытия. Искусство подключает нас к *совокупному опыту человечества*, ко всему тому, что испытано человечеством, позволяя нам испытать то же в ситуации наименьшего риска и наименьших затрат. И одновременно — формируя в нас готовность и к риску и к затратам.

Искусство во всех своих проявлениях оказывается не чем иным, как *средством связи*. И поскольку очевидное, бросающееся в глаза связующее средство на всем пространстве искусства — это ритм, то музыка оказывается в этом смысле представителем искусства по преимуществу, ибо использует ритм наиболее прямо и непосредственно. Но зато и наиболее затруднен оказывается ее анализ в смысле ответа на вопрос: «Что она делает? И *зачем* она делает то, что она делает?» Ибо музыка является нам как осуществляемая связь, соединительный канал, провод, но то, что она связывает, оказывается за ее пределами. А между тем она совсем не всегда замыкает, как то предполагает герой Толстого, личность слушающего на личность композитора.

Обращаясь к словесному искусству, легче ответить на этот вопрос. Причем, что характерно, обращаясь к прозе, на него ответить легче, чем обращаясь к лирике. Дело в том, что в прозе возможность воспринять опыт в отсутствие опыта очевидно зависит от степени идентификации воспринимающего с героем. И тогда писатель должен воспроизвести внутри художественного образа всю цепочку, в которой происходит гармонизация, в которой устанавливаются ритмические связи; должен открыть ее в персонаже — чтобы читатель открыл ее в себе. Можно сказать и иначе: обращаясь к прозе, легче ответить на этот вопрос, чем обращаясь к лирике, потому что проза ближе стоит к изобразительному искусству. Итак, двигаясь от музыки к живописи, мы продвигаемся от средства связи по преимуществу к тому, между чем и чем осуществляется связь.

Одно из самых известных ныне общих слов филологии и науки о музыке — полифония. Введший его в широкий филологический оборот М.М. Бахтин настаивал на исключительно метафорическом употреблении музыкального термина при анализе литературного произведения. Однако современный исследователь указывает на принципиальную неслучайность заимствования и осмысления термина внутри науки о литературе.

«На самом деле бахтинская концепция полифонии стала вполне закономерным этапом в эволюции идеи музыкального многоголосия, соотносимой в европейской культуре с целым комплексом понятий, принадлежащих уже не сфере чистой музыки, но гораздо более широким областям. Этот смысловой, трансмузыкальный элемент, всегда присутствовавший внутри идеи полифонии, но постоянно заслонявшийся технической, специально музыкальной проблемой, был как бы пробуждён Бахтиным, вызволен им из строго музыковедческого словоупотребления»<sup>10</sup>.

А.Е. Махов отмечает положенную в основу открытой у Достоевского Бахтиным полифонии идею вечности как одновременности, сосуществования в едином пространстве разновременных событий, образов, голосов и говорит о том, что именно эта идея была положена и в основу «изобретения» музыкальной полифонии. Нужно отметить, однако, существенную разницу: у Бахтина речь идет прежде всего именно об одновременности разновременных *голосов*, в то время как анализ Махова обнаруживает, что музыкальная полифония возникает как раз благодаря идее одновременности разновременных *образов*! Она возникает, по Махову, как музыкальная реализация идеи аллегории — самого «живописного» литературного тропа. Ведь аллегория — образное воплощение отвлеченного понятия — и в этом смысле, образ по преимуществу, ибо образ создается безобразным духом, вглядывающимся в глубины вещества, могущие его отразить, могущие превратить идею в эйдос. Об этом рассказывает миф о Нарциссе в его эзотерическом прочтении.

Однако исследователь, кажется, не совсем это имеет в виду. В работе Махова, в цитатах, которые он приводит, аллегория скорее выступает в своем первоначальном значении «говорить иное, не то, что слова буквально обозначают»\*, что указывает на некую подвижность внутри создаваемого образа, значащего одновременно *то* и *иное*, хотя больше — *иное*, что почти уравнивает аллессию с символом, как это в значительной степени и было в древности. «Альфред Эйнштейн предположил, что в изобретении полифонии важную роль сыграли “религиозные и мистические концепции”»<sup>11</sup>. Эту идею

---

\* См.: ἀλληγορέω в: Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. М., 1991. Ре-  
принт V-го издания 1899 г.

подробно развивает Дж. Уинн, считающий, что полифония “в начале была метафорой, попыткой создать музыкальный эквивалент литературной и теологической технике аллегории”: музыканты “заимствовали идею соединения двух или более мелодий из литературной концепции аллегории, осознав, что мистическая одновременность ветхозаветных событий и их новозаветных аналогов в музыке может стать реальной одновременностью”<sup>12</sup>. Соединение мелодий в одновременном звучании соответствовало соединению образов в едином смысловом пространстве средневековой аллегории: так, ветхозаветная Рахиль не просто обозначала новозаветную Марию — они обе пребывали вместе в смысловой вечности как единое и вместе с тем раздельное — неслитно и неразделимо, если воспользоваться знаменитой формулой Халкидонского вероопределения. Полифоническое музыкальное мышление в самом деле оборачивается здесь формой мышления аллегорического, будучи, как и последнее, направлено на соположение различного в пределах некой одновременности — будь то одновременность музыкально-звуковая или одновременность смысловая<sup>13</sup>.

То, о чем здесь идет речь, известно как система ветхозаветных *прообразов*, предвещающих образы в их полноте, явившиеся в Новом завете. Прообраз — это когда *дообразное*, то, что *во-образится* в Новом завете, входит из-за границ бытия в его пределы той своей частью, которая бытием может быть на этот момент воспринята. И эта часть будет потом узнаваться в Образе. Так, неопалимая купина — прообраз Богоматери, являет нам объятное пламенем вещество — не потребляемое этим пламенем, потому что Господу, чтобы существовать, нет нужды разрушать творение; творение, дающее Господу явиться, не подвергается при этом тлению. Неопалимая купина целиком входит в Образ Богоматери, становясь одним из аспектов этого Образа, но не уничтожается и не разрушается при этом как самостоятельный образ и даже обнаруживает способность *оформлять собой* Образ («Богоматерь–Неопалимая купина»). Образ здесь складывается из множества аспектов-прообразов, оказываясь, однако, не равным простой их сумме, но при этом — парадоксально равным каждому из них, целиком являясь в каждой своей части\*. Прообраз и Образ не сосуществуют одновременно и рядоположенно — они существуют в некоей — хотя и очень странной — структурной соподчиненности. Они не просто — и *то*, и *то*, сведенные из разных времен, они словно создают некий тоннель между собою, открывающийся прообразом и ведущий нас к Образу. Музыка и

---

\* Так, прикладываясь к частичке мощей, мы прикладываемся к святому, вполне и всецело присутствующему в этой частичке и откликающемуся на призыв. И одновременно частичка остается — *частичкой*.



есть этот тоннель, путь трансформации прообраза в Образ. Музыка показывает не одно и другое — а то, как одно становится другим, не переставая быть собой. Как множество становится единством, не переставая быть множеством. И как это единство является в каждом элементе множества. Музыка не дублирует концепцией полифонии концепцию аллегории, но являет ровно то, что в аллегории не явлено. В аллегории дано *что*, в полифонии — *как*.

Удивительно, что в романах Достоевского представлено и это *что*, и это *как*.

Образ у Достоевского принципиально двусоставен, но только несколько иначе, чем описанный выше образ средневековой «аллегории». Там речь идет о движении прообразов к Образу (первообразу), словно «собираемому» из прообразов — в том числе и во временной перспективе. Учитывая, что у этого движения есть еще и учительный, и воспитательный смысл, можно сказать, что человечество как бы научается и приучается видеть свойства, которые нельзя обнаружить в «естественном» мире, открывая их «по частям» в прообразах, для того чтобы обрести возможность воспринять первообраз.

У Достоевского иная перспектива. Он создает образ так, как это становится возможным в мире, где Боговоплощение совершилось, где вечность неустранимо вошла во время, где незыблемый первообраз одновременно скрыт и явлен в глубине всякого мимолетного образа.

Причем Достоевский не только так создает образ в своих произведениях — он так видит всю окружающую действительность.

Вот, на мой взгляд, чрезвычайно важный, базовый для понимания типа творчества и образной системы Достоевского отрывок из письма писателя к своему почитателю, Маслянникову, заинтересовавшемуся делом Корниловой, двадцатилетней мачехи, выбросившей из окна свою шестилетнюю падчерицу и немедленно отправившейся заявлять на себя в полицию как на убийцу, в то время как девочка встала на ножки и пошла, практически не пострадав. Корнилова была осуждена — и Достоевский настаивает на пересмотре дела, указывая в «Дневнике писателя» на возможный «аффект беременности».

Почитатель Достоевского предложил свою помощь, потому что работал в соответствующем департаменте и мог способствовать ходу дела. Он прислал Достоевскому большое письмо, рассказывая о своих действиях и намерениях, и Достоевский, отвечая ему, тоже перечисляет какие-то свои вполне практические шаги — и вдруг — совершенно неожиданно, без всякого перехода — заключает: «В Иерусалиме была купель, Вифезда, но вода в ней тогда лишь становилась целительною, когда ангел сходил с неба и возмущал

воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет **человека**, который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу письма Вашего думаю, что этим **человеком** у нашей больной хотите быть Вы. Не пропустите же момента, когда возмутится вода. За это наградит Вас Бог, а я буду тоже действовать до конца» (5 ноября 1876 года).

За историей (а вернее — *в глубине истории*) Корниловой, за действиями хлопочущих о ней Достоевского и его молодого почитателя встает евангельская история о расслабленном, ожидающемся *человека* у купели Вифезда, потому что если нет *человека*, то и приход ангела не принесет исцеления. Для расслабленного не нашлось человека — ему пришлось дожидаться Христа — Бога и Человека в одном Лице. Евангельская история под пером Достоевского словно *продолжается* (не повторяется без изменений и по тому же сценарию, нет!), возобновляясь вновь в каждом времени, и Христос смотрит, сумеет ли, захочет ли, наконец, человек справиться без Его непосредственного вмешательства, готов ли он, исполненный сострадания, занять Его место, соработничая с Богом, посылающим ангела возмущать воду.

Достоевский выстраивает в высшей степени динамичный образ, где один и тот же скрытый (раскрывающийся) в глубине первообраз не создает тупой статики «вечного возвращения», повторения бывшего, но возникает как задача и вызов, решение и ответ на которые каждый раз неожиданны и потрясающи как преобразование — или как явление первозаданной сущности нашему привыкшему скользить по поверхности взору.

Двусоставный образ выполняет две функции: он являет нам сущностный смысл текущих событий, позволяет увидеть вечное во временном, но, одновременно, он снимает патину с первообразов, явленных нам в евангельской истории, он вынуждает нас столкнуться лицом к лицу с реальностью того, что утратило для нас резкость и непосредственность восприятия от многочисленных повторений. Он представляет нам первообраз как образ окружающей нас действительности.

Чтобы показать, как работает образ у Достоевского, напомним знаменитую сцену из романа «Братья Карамазовы» (глава «Бесенок»), когда Алеша приходит к Лизе Хохлаковой и она рассказывает ему: «Вот у меня одна книга, я читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял, а потом на суде сказал, что мальчик умер скоро, чрез четыре часа. Эка скоро! Говорит: стонал, все стонал, а тот стоял и на него любовался. Это хорошо!

— Хорошо?

— Хорошо. Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот. Вы любите?

Алеша молчал и смотрел на нее. Бледно-желтое лицо ее вдруг искажилось, глаза загорелись.

— Знаете, я про жидов этого как прочла, то всю ночь так и тряслась в слезах. Воображаю, как ребеночек кричит и стонет (ведь четырехлетние мальчишки понимают), а у меня все эта мысль про компот не отстает» (15, 24).

За распятием младенца отчетливо встает распятие Христово, причем Достоевский настойчиво прорисовывает его, используя не правильность и неопределенность разговорного языка. Здесь надо заметить, кстати, что «неряшливости языка», в которых принято обвинять Достоевского, всегда работают в его тексте — то есть всегда функционально нагружены, и следовательно, являются не «неряшливостью языка», а художественным приемом.

Слова: «Вот у меня одна книга», — произносимые Лизой, странны потому, что с очевидностью тексты, подобные тем, на который она ссылается, печатались, конечно, в периодике, и это место было прокомментировано в академическом собрании сочинений со ссылкой на периодические издания. Это слова дали повод Борису Тихомирову отыскать и предложить в качестве прецедентного текста вместо периодических изданий именно книгу, посвященную ритуальным убийствам и «кровавому навету». Но, вне зависимости от изысканий ученого, эти слова, конечно, отсылают нас за пределы текущего, отображаемого в периодической печати. «Одна книга», конечно, отсылает к единственной Книге христианской культуры — Библии.

Слова: «<...> читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих руках, а потом распял на стене...» — звучат так, словно «жид» распинает мальчика по приговору суда, что конечно напоминает нам сразу и о евангельских событиях и о вечно возобновляющемся в истории обвинении: «Жиды Христа распяли!» При этом слова «какой-то» и «где-то» относят событие в область временной и пространственной неопределенности, как бы выводя его за пределы текущего времени, а одновременно и напоминая постоянный зачин храмовых евангельских чтений: «Во время оно...»

«Пальчики обрезал» — во-первых, воспроизводит структуру евангельских Страстей, где мучение и надругательство предшествуют Распятию, а во-вторых, связывает эпизод с романным целым, где отрезание (капитан Снегирев), укушение (Илюшей Алеше), защемление (Лиза) пальцев становятся знаками мучительства и самомучительства по преимуществу — но так же и знаками расплаты, мести,

наказания — как мучения Христовы, осознающиеся как расплата за грехи человечества.

Четыре часа на кресте (в евангелиях — несколько больше чем «с шестого до девятого часа»), «любование» (редущая толпа перед крестом), «стоны» (крик перед смертью «Или, Или! Лама савахвани!») связывают внутренний и внешний образ неразрывными и, казалось бы, бросающимися в глаза связями.

Но в том-то и дело, что связи эти абсолютно не воспринимаются при первом чтении! (А часто и при втором, и при третьем...)

Эпизод с ананасным компотом принес Достоевскому славу антисемита, а его героине репутацию несовершеннолетней истерички — потому что практически никто из писавших о романе не увидел внутреннего образа распятия мальчика!

И это «затмение читателей» тоже входило в задачу писателя.

Нас должна поразить и возмутить дикость и непонятность сцены, прежде чем мы начнем ее *понимать*. Потому что дико и страшно — представлять, что кто-то ест ананасный компот, глядя на распятого им и стонущего младенца. Но давно перестали вызывать смущение просьбы о сладости житейской перед Распятием. «Кубок жизни», от которого не захочет до 30 лет отрываться Иван, один из центральных концептов «Братьев Карамазовых», — ближайший родственник ананасного компота. Но мы все пристрастились к этому кубку — и мы все молим о жизненном благополучии Истекающего кровью на кресте, распиная Его одновременно своими непрерывными прегрешениями.

«Жида распяли Христа» однажды, напоминает нашему подсознанию Достоевский, мы распинаем Его ежедневно и ежечасно. Не кто-то распял — «я сама распяла».

Этот **абсолютно** христианский ответ Лизы вызвал самое большое негодование критиков, писавших о болезненном, расстроенном воображении героини и садизме автора. А ведь здесь буквально повторен ответ христиан в «Страстях по Матфею» Баха: «<...> христианская община (“мы”) включается в диалог, происходивший много столетий назад: она откликается на пророческие слова Христа о собственном распятии: “Любимейший Иисус, каким преступлением ты заслужил такой приговор?” (№ 3), на вопросы учеников на тайной вечере “не я ли, Господи?”\* сокрушенно отвечает за них: “Это я” (№ 16)»<sup>14</sup>.

Бах переносит нас на Тайную Вечерю средствами музыки.

Достоевский — создавая ритмическую связь образов с первообразом, заставляет нас натолкнуться, налететь с размаху на нечто в

---

\* Ученики спрашивают в ответ на слова Иисуса: «Один из вас предаст Меня» (Мф. 26, 21; Мк. 14, 18; Ин. 13, 21), — то есть — обречет на распятие.

современности, против чего у нас нет защитных механизмов привычки, что ранит нас и разрывает нам сердце — и только потом мы осознаем эти раны, как полученные там, при кресте Христовом. И только потом мы осознаем в мучителях, которых возненавидели, — самих себя. Достоевский соединяет «в едином пространстве» «разновременные» образы — Бах — голоса.

Но и полифония в бахтинском смысле сотрудничает в пределах романного мира Достоевского с теми структурами, которые, согласно исследователям, породили саму полифонию. Ибо в каждом «полифоническом» герое Достоевского заключен образ Христов, и добирается герой до Христа в себе именно посредством соединения, совмещения в своем сознании всех голосов, которые звучали, звучат или могут прозвучать, неся ему правду о нем самом.

# ОБРАЗ КАК ОСНОВНОЕ

## Онтология образа

Платоновское «припоминание» связано, прежде всего, с тем внезапным знанием, что приходит из-за границ наличного человеческого бытия, из-за границ пещеры, где люди способны видеть лишь тени на стене<sup>15</sup>. Но это припоминание *иного*, согласно Платону, — единственное, что способно по-настоящему объяснить происходящее в наличном бытии. И само это припоминание может быть выстроено как восхождение, опирающееся на образы, — от тени на стене до истины под ярким солнцем. В сущности, именно взаимопереходящие образы создают ту лестницу, по которой рискнувший может выбраться за пределы пещеры.

Значит, прежде чем говорить о глубине образа, необходимо определиться с его онтологией, с тем, как он приводится в бытие.

Ибо платоновское «припоминание» дает нам истинное знание лишь в силу того, что первоначальное вторжение внеположной миру истины оформило этот мир, явив то, что воистину есть, в том виде, в каком оно могло быть явлено в этом мире\*. Так, как являет себя

---

\* Ср., как это описывает другая, не платоновская традиция: «В любом случае это сила, которую нельзя описать в словах или образах, хотя именно в этом виде она открывается в пророчестве. А когда эта сила проявляет себя в физическом мире, возникают материальные объекты, а не слова: небо или гора, человек или микроскопическая частица — суть другие средства выражения Б-жественной речи.

Следовательно, проявление зависит от уровня, на котором произносится Б-жественное слово, и от средств, через которые оно выражает себя. Так, комбинация букв, которую мы читаем как **шор** (бык), может быть истолкована несколькими способами. Это может быть одно из четырех животных Б-жественной Колесницы (как она описана у пророка Иехезкеля). А может быть и пасущееся на травке животное. С точки зрения речи и то и другое — бык. Б-жественно-ангельское создание и травоядное копытное — одно и то же; оно просто переведено в другую среду. Бык в обоих случаях принимает характерные свойства реальности, в которой он проявляется. В физическом мире он приобретает ограничения, свойственные животному; в мире небесном — проявляется как святое, ангельское, духовное создание.

Между тем и другим остается связь. Связь, однако, настолько скрытая, что только тот, кто видит глубинную реальность, как пророк, может сказать, что у одного из ангелов лик быка. Речь не идет о платоновских идеях, об идее бычности в качестве фундаментальной сущности или абсолютной реальности в абстрактном мире. Комбинация букв **шор** не более связана с быком на травке, чем ангельское существо, возникающее из слова **шор**. Одно и то же получило возможность проявиться в нескольких формах. Возьмем пример из геометрии. Что

ветер в надутом парусе. Так, как являет себя бегущая стремительно лапа — оставляя следы на песке. Так, как то, что динамично и вечно, являет себя в том, что статично и временно: движение гончарного круга, запечатленное в глиняном горшке. (Отсюда становится понятно определение символа, который *есть то, что он есть, и одновременно есть не то, что он есть*, отсылая нас за пределы изображения.)

Так то, что воистину есть, впервые стало «несокрытым»\*. И весь данный нам в образах мир имеет смысл лишь как запечатленная память о том, что воистину есть. Мы храним сувениры (*франц. souvenir* — помнить, вспоминать) — вещи, у которых есть власть напоминать нам о событиях, с которыми они связаны; вещи, которые как бы являются ключами, открывающими нам доступ к событию, отделенному от нас временем.

Данный нам в образах мир — сувенир истины...

Есть странный и даже несколько смешной миф, рассказывающий о необыкновенно красивом юноше, Нарциссе, отвергавшем любовь всех окрестных нимф и не находившем нигде достойного предмета своей любви. Это продолжалось до тех пор, пока, глядя в спокойную водную гладь, он не увидел своего собственного отражения. Он полюбил безмерно то, что предстало его глазам: прекрас-

---

будет, если простую фигуру, как, например, круг, спроецировать на плоскость под разными углами? В какой-то из проекций это будет круг, в остальных — другие фигуры. И совершенно невозможно утверждать, что какая-то из проекций лучше или правильнее других.

Эта мысль Бааль га-Тания означает, что на всех уровнях бытия Б-жественное слово остается тем же самым, в виде ли слов Торы или в виде сотворенного мира. Отношения между разными проявлениями имеют очень глубокий характер; но все они говорят о чем-то одном. Б-г говорит в Торе; Б-г говорит в мире. Разница между ними объясняется так: пророчество приходит из другого мира, из мира Эманации, открывающегося в мире Сотворения». *Штейнзальц А.* Творящее слово. [http://www.judaicaru.org/steinsalz/slovo\\_2.htm](http://www.judaicaru.org/steinsalz/slovo_2.htm)

Ср. также запись Достоевского в записных тетрадах 1875–1876 гг.: «NB. Христос есть Бог, насколько Земля могла Бога явить» (24, 244). В этом и есть суть кенозиса — явление Бога в оковах падшего мира. Ранее Достоевский в одном из писем прикровенно будет сравнивать себя в момент, когда на него впервые надели оковы каторжника, с явлением Бога в Рождестве: «Помнишь ли, как мы расстались с тобой, милый мой, дорогой, возлюбленный мой? Только что ты оставил меня, нас повели, троих: Дурова, Ястржембского и меня, заковывать. Ровно в 12 часов, то есть *ровно в Рождество, я первый раз надел кандалы*» (Письмо М.М. Достоевскому от 30 января — 22 февраля 1854. Омск; 28<sub>1</sub>, 167).

\* αληθής — истинный, справедливый; α priv. и λήθω (поэт. то же, что λανθάνω — быть скрытым, оставаться втайне), собственно — несокрытый.

ную форму, отраженную водой, в точности отвечающую всем его тайным желанием и неясным ему самому томлениям. И, устремясь к тому, что стало предметом его любви, — к себе самому, своему собственному отражению, он сгинул, утонул в воде, а на берегу, пестуемый неутешными нимфами (особенно нимфой Эхо, самой беззаветно влюбленной; и здесь кроется еще один поворот мифа — ведь Эхо — это не что иное, как то же отражение, только отражение звука... великий дух мог присутствовать в мире, как отзвук в вещах (от вещей) этого мира, эхом звуча во всем мироздании, соединяя вещи этим отзвуком, единой вибрацией, неодолимо привлекая к себе их, беззаветно влюбленных, — но он выбрал собственное воплощение и стал всего лишь одной из вещей мира), так вот — на берегу вырос новый прекрасный цветок, известный нам под именем нарцисса.

Одно из эзотерических толкований мифа о Нарциссе говорит, что речь в нем идет о воплощении души — вольной, могучей, всезнающей, бессмертной, в тело — ограниченное во всех смыслах, смертное, тленное.

Так обретает душа единственное, что ей не дано, — мир чувственных форм, преходящих, но прекрасных.

Душа жаждет обрести свой образ, томится по нему, еще не зная его, и, завидев свое отражение в материальном мире, узрев возможность воплощения себя в веществе, увидев точное соответствие всем своим незримым свойствам в образе, — устремляется к нему неодолимо, входит в него, и — погребает себя в тленном веществе, заключает себя в клетку, в темницу тела (в оставленный ею отпечаток в материи) — вплоть до освобождения, которое несет смерть.

Так за забавной (хотя и трагичной) историей о влюбившемся в самого себя юноше встает откровение о путях человека в мироздании, о причине его рождения, о его всегда ощущаемой им самим двойственности, о том, что он есть не то, что он есть — не тело, которое мы, профаны, с наибольшей готовностью отождествляем с понятием «я»; что тело — лишь образ, но, одновременно, и могила светлого духа.

Можно сказать, что здесь идет речь о духе, вглядывающемся в глубины материи, духе свободном, великом, могучем, умном и сильном, но безмерно прельщающемся тем, что ему не дано — воплощением, и — как следствие — низвергающемся в недра материи.

Образ впервые появляется в материи, когда в нее глядится дух: дух, запечатлеваясь в материи, дает ей образ, материя этот образ воплощает.

Этот миф позволит нам разграничить *образ* и *воплощение*, определить сферы, в которых они существуют.



Области материального мира принадлежит плоть, наполнение образа, сам образ относится к миру иному, приходит из-за границ материального мира, из области духа.

Образ этот — одновременно *самое внутреннее* и *самое внешнее* всякой вещи, это и ее душа — и ее пределы, контуры, отделяющие ее от всех вещей мира, ее абрис в мироздании. Греческие слова *ἰδέα*, *εἶδος* в первую очередь означают — внешний вид, *наружность*. Идея вещи оказывается равна ее внешнему виду. Получается, что не «глубоко внутри» надо отыскивать существо предмета, но, если оно вообще нам доступно, то оно доступно лишь как *об-наруженное*.

Древние греки утверждали, что то, что полагает границы вещам, приходит из-за пределов мироздания. Аристотель свидетельствует: «И пифагорейцы говорили, что существует пустота и что входит из беспредельного дыхание и пустота в самое небо, которое как бы дышит. Эта входящая пустота разделяет естества, так как-де пустота есть некоторое разделение рядом лежащих (вещей) и (их) разграничение. И она (пустота) находится, прежде всего, в числах. Ибо пустота разграничивает природу их». То же находим и у Стобея: «...Небо (вселенная) едино, ...оно втягивает в себя из беспредельного время, дыхание и пустоту, которая постоянно разграничивает места, занимаемые отдельными вещами»<sup>16</sup>.

*Иное, беспредельное* входит в материю, называемую греческими философами *меон*, «не сущее», «не существующее», и полагает ей пределы.

Вещи существуют лишь в своих пределах и существуют лишь потому, что эти пределы им поставило беспредельное.

Материя не имеет ни образа, ни смысла, то и другое приходит извне, образ и смысл подаются духом и отнимаются вместе с духом, оставляя по себе рассыпающийся прах вещества.

Говоря о человеческих жертвоприношениях при строительстве зданий в Китае (а вряд ли надо напоминать, что «строительная жертва» была распространена во всем древнем мире), Мирча Элиаде объясняет их тем, что «души жертв как бы обеспечивали нерушимость конструкции: возводимое сооружение должно было служить, так сказать, “новым телом”, вместилищем души жертвы»<sup>17</sup>. То есть, чтобы форма держалась, она *необходимо* должна быть одухотворена тем или иным способом.

Имманентен нашему миру лишь вихрь материи. Все существа стихийного, хаотического бытия изображаются как слипшиеся формы. Примеров можно приводить много, особенно наглядно чудовище, пожирающее сердце грешника, не прошедшего суд Осириса в Древнем Египте. Амнат (Амт) имела голову крокодила, переднюю часть — льва, заднюю — гиппопотама. Поглощенный ею исчезал из мира форм, он оставался без посмертной судьбы. Слипшиеся формы увядают в мир, полностью бесформенный.

Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий), рассуждая как ученый-естествоиспытатель, утверждает: присутствие формы указывает на работу духа. То есть — там, где есть форма, мы должны именно в этом ее присутствии узреть присутствие духа\*. Самое внешнее оказывается выражением того, что полагается самым внутренним — и более это «внутреннее» нигде не существует доступно для нас.

Но, основываясь на способе изготовления иконы, мы можем сказать, что и недоступно для нас существующее «внутреннее» есть не что иное, как та же форма, образ, «внешний вид».

О. Павел Флоренский в «Иконостасе» пишет: «<...> иконопись начинается именно такой же гравюрой: сперва иконописец **рисует** углем или карандашом **перевод** изображения, т.е. церковно переданные контуры, а затем нарисованное **графится графьей**, т.е. гравировается иглой, вставленной в конец маленькой палочки; да ведь

---

\* «<...> дух творит формы. Не только глаза — зеркало души, но все формы тела и его движения соответствуют душе, духу его, как в образе человека лукавого у Соломона (Притч. 6, 12–14). Во всей внешности человека ярко отражается духовная сущность его. Дух грубый и жестокий уже в процессе эмбриогенеза направляет развитие соматических элементов и создает отражающие его грубые и отталкивающие формы. Дух чистый и кроткий творит себе полное красоты и нежности жилище. Вспомните Мадонн Рафаэля, Джоконду Леонардо да Винчи. Подобно гению Леонардо да Винчи, действует в эмбриональном развитии духовная энергия, присущая хромосомам половых клеток, и создает живые образы красоты и безобразия, нежности, чистоты, любви и грубости, отталкивающей животности и злобы. Эти врожденные внешние формы становятся все более ярко выраженными в постэмбриональной жизни по мере развития духа в том или ином направлении. <...>

Духом грандиозной силы и мощи проникнуты окутанные мрачными тучами массивы гор и скал, гонимые ураганом громады волн океана, штормующие прибрежные скалы. Дух вечности и беспредельности изливается в души наши от мириад звезд ночного неба. Такую радость и покой навевают нежные краски зари и озаренные лунным светом поля и озера. Высшую ценность нравственной красоты и мерзость безобразия являет природа в кротких и чистых глазах добрых людей, в отталкивающем виде злодеев и бесчестных.

И если так очевидно, что в этих формах нравственной красоты и безобразия мы реально воспринимаем излучения духа красоты и духа злобы, волнующие сердца наши, то не вправе ли мы сказать, что в основе тех глубоких духовных восприятий, которые получаем мы от красоты и безобразия форм неорганической природы, лежат подобные же воздействия на нас духовной энергии, присущей всей природе?

Неважно, что материя аморфная (бесформенная) совсем не производит на нас такого впечатления духовного порядка, важно то, что дух связан с формой.

Мы говорим, что Дух направляет развитие тел человеческих в соответствующих себе формах. Теперь скажем, что не без творческого воздействия духа созидаются и формы неорганической природы, все формы мироздания». *Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий). Дух, Душа и тело. М., 1997. С. 62–64.*

самое слово *γράφω* значит “режу”, “надрезаю”, “царапаю”, “гравировую”; а *γρᾱφῆ* — гравировальная игла. Эта **графья** — инструмент древний, очень древний, теряющийся в веках, вероятно, в том или другом виде, самое первое орудие изобразительного искусства. А **знаменить** так рисунок — признается у иконописцев наиболее ответственной частью работы, особенно в отношении складок: ведь назнаменовать перевод — это значит передать множеству молящихся свидетельство Церкви об ином мире, и малейшее изменение не только линий, но и тончайшее — их характера придает этой отвлеченной схеме иной стиль, иную духовную структуру. Знаменщик чувствует себя ответственным за целостность иконописного предания, т.е. за правдивость онтологического свидетельства, и притом в самой его общей формуле. *Рисунок ознаменован, но это есть еще чистая отвлеченность, почти даже невидимая*, произведение осязательного порядка. *В дальнейшем эта схема должна получить наглядность — стать зрительной*, и знаменованная доска попадает от знаменщика в руки различных мастеров...»<sup>18</sup> Ознаменованный рисунок всем дальнейшим ходом работы будет скрываться под все новыми и новыми наслоениями вещества, становясь *глубоко внутренним*, уходя вглубь, и одновременно, если работа идет так, как должно, он будет все более и более *проявляться*, с каждым новым наслоением вещества, воплощаться, являть в веществе замысел о вещи.

Для нас важно и то, что знаменщик отделяет вещь пустотой, *процарапывая* ее границы, так же, как входящая из беспредельного пустота пифагорейцев «разграничивает места, занимаемые отдельными вещами». Пустотой (рисунком) еще не создается вещь, пустотой рисуется ее контур, создается ее «место», которое она займет, воплотившись, и этот «контур», очевидно, начинает действовать как порождающая идея вещи, выстраивая в себе ее воплощение.

Тут, кстати, необходимо напомнить, что пространство в понимании древних вовсе не было неким единым и безграничным общим местом вещей, как для нас сейчас. Пространство складывалось из «мест вещей», и никакого иного пространства, помимо этой совокупности «мест вещей», не существовало. То, что мы сейчас называем планетой Земля, складывалось из частных пространств земель *народов* — и эти земли были изолированы друг от друга практически как *универсумы*\*, что, кстати, объясняет высокую степень толерантности язычества как к чужим богам, так и к чужим действиям на чужой земле.

---

\* Такой способ восприятия хорошо показан в романе А. Валентинова «Диомед, сын Тидея», во второй книге «Вернусь не я» (первая называется «Я не вернусь»). См.: [http://www.libok.net/writer/355/kniga/56633/valentinov\\_andrey/mikenskiy\\_tsikl\\_-\\_2\\_diomed\\_syin\\_tideya/read](http://www.libok.net/writer/355/kniga/56633/valentinov_andrey/mikenskiy_tsikl_-_2_diomed_syin_tideya/read)

Место вещи мыслилось как своего рода плацента вещи, ее «родильное место» в мироздании. А.В. Михайлов пишет о том<sup>19</sup>, что *пространство, вещь и слово* оказываются тесно и наглядно связанными в своих исторических судьбах, взаимозависимыми. Перелом их привычных соотношений, радикальное изменение ситуации приходится на рубеж XVIII–XIX веков. До этого исторического момента вещи существуют, прежде всего, в вертикали собственного восходящего смысла, связаны со «своим местом», хорой у Платона, топосом у Аристотеля. Это место есть приватное пространство вещи. Соответственно, пространство жизни, как и пространство натюрморта, складывается из этих приватных пространств, не вещи помещаются в пространство, но само пространство впервые начинает существовать, составляясь из «мест» вещей. При этом вещь однозначна, как слово, и связана со словом как со своим явленным смыслом, и сама является словом в книге мироздания и в языке культуры. Михайлов описывает эту ситуацию, говоря, что нам даны слова, но не дан синтаксис; связи слов (и вещей) — то, что требует усилия от человека и художника. Человек и художник здесь заняты установлением связей, *сопряжением смыслов*.

После рубежа XVIII–XIX веков ситуация радикально изменяется. Теперь данным и очевидным становится синтаксис, связи слов и вещей в обнаружившемся вдруг едином пространстве. Вещи могут теперь сочетаться *естественно*, ибо прежде вещей задано общее место их нахождения. Горизонтальные связи становятся преобладающими. Смысловая вертикаль постепенно утрачивается, смысл начинает существовать «между» вещами, в их взаимосвязях. Но проблемой становится сама вещь.

Михайлов пишет: «Чувство, настроение, общая психологическая атмосфера картины — свойства, которые выносит на себе — в явь, в зримость — ее органическая цельность; зато отдельные вещи легко утрачивают в этой органической зримости свой смысл. Сначала — такой, который начинает выглядеть как нечто специальное, слишком особое, какой-то смысл ученый, аллегорический, эмблематический, потом общий — свою осмысленность; лишённые бытийного места, оторванные от корней своей вертикали, вещи начинают погрязать в вещественности как своей стихии. В реализме XIX века, когда он вызревает, получается так, что вещь — это все и что вещь — это ничто, потому что, с одной стороны, вещь прекрасно и до конца осознана в своей вещественности и предметности — нет ведь ничего или почти ничего в самой вещи, что выводило бы за ее пределы тенью какого бы то ни было духовного значения, вещь осознана как вещь и осознана в своей органичности, но, с другой стороны, органичность целого тяготеет над ней, перерастая через границы вещи, сливая все воедино»<sup>20</sup>.

Последовательный реализм XIX века, согласно Михайлову, чрезвычайно важен, но и чрезвычайно краткосрочен, так как несет зерна своей гибели в себе самом — в этом самом *ничтожестве* вещи, кроме которой ведь тоже ничего нет. Итог такого реализма — депоэтизация художественного мира. Я бы добавила — депоэтизация и самой жизни, ибо вещь перестает быть словом в поэме Творца, перестает быть проводником порождающего ее смысла.

В зависимости от того, куда сдвигается вещь — к своему существу или к своему веществу, к своей «словесности» или к своей «вещности», она в натюрморте сжимается или разбухает, разваливается вольготно, не выстроенная более своим местом, но захватившая, сколько возможно, общего пространства. При этом совершенно очевидно, что изменения вещей в натюрморте соответствуют и изменениям структуры личности в ту или иную эпоху. Соответствуют они и изменениям в структуре образа в литературном произведении.

Из специфики понимания древними пространства следует и то, что суть практически всех грехов, признаваемых древними, сводилась к нарушению границ, к выхождению за пределы своего контура и вторжению в пределы чужого. Причем, еще раз подчеркну, что, посягая на чье-то место, человек не переделывает некое общее и единое пространство в свою пользу, но наносит рану ткани мироздания, прорывает плаценту вещи.

Интересно, что подобное понимание «своих мест» Достоевский дает выразить герою «Двойника», господину Голядкину, обращающемуся через посредников к своему двойнику: «В заключение прошу вас, милостивый государь мой, передать сим особам, что странная претензия их и неблагородное фантастическое желание *вытеснить других из пределов, занимаемых ими другими своим бытием в этом мире, и занять их место*, заслуживают изумления, презрения и, сверх того, сумасшедшего дома; что, сверх того, такие отношения запрещены строго законами, что, по моему мнению, совершенно справедливо, ибо всякий должен быть доволен своим собственным местом. Всею есть пределы, и если это шутка, то шутка неблагопристойная, скажу более: совершенно безнравственная, ибо смею уверить вас, милостивый государь мой, что идеи мои выше распространенные насчет **своих мест** чисто нравственные» (1, 184). Однако, увы, уверенность Голядкина уже имеет мало под собой оснований, ибо не только представления о месте вещи сменяются представлениями об общем пространстве вещей на рубеже XVIII–XIX веков, но и представления о месте человека сменяются представлениями об общем пространстве людей — вместо личностей в мире начинают действовать массы, где каждый вполне заменим, а индивид тем успешнее, чем успешнее вытесняет других индивидов «из пределов,

занимаемых сими другими своим бытием в этом мире». Герой Достоевского, сошедший с ума от такой подмены, вполне предчувствует, что им дело не кончится, что он только первый, но далеко не последний вытесненный из пределов своего бытия.

Об именно таком понимании вещей древними еще раз напоминает нам перевод крупнейшим немецким философом XX века Мартином Хайдеггером начала хора из «Антигоны» Софокла: «Много ужасного есть, но нет ничего человека ужасней (das Unheimlichste)». В русских переводах мы сталкиваемся со словами «нет ничего более сильного, дивного, могучего, чем человек». У Шервинского: «Много есть чудес на свете, человек их всех чудесней»\*. Греческое слово δεινός, которое так странно по-разному переводится, имеет значения: 1. страшный, ужасный, опасный; 2. необыкновенный, необыкновенно большой, способный, искусный, отличный, странный, удивительный. Однако вся вторая группа значений помечена как «в переносном значении». Глагол δεινῶ — делать ужасным, *преувеличивать* — показывает нам, что понимали под ужасным греки и, соответственно, почему мы начали воспринимать это слово исключительно в переносном значении. Суть ужасного для грека — именно в нарушении вещью своего места, своих границ, в ее *преувеличенности*, к которой из всех вещей мира более всего склонен человек — потому и нет его ужаснее. Но для нас уже давно понятие «ограниченности» означает слабость и недостаточность, а выход за свои пределы воспринимается как «способность», «искусность» и т.д.

Еще раз подчеркну, что из такого представления о структуре пространства исходит первоначальное понимание греха как «преступления» (то есть — *переступания*) по преимуществу.

Таким образом, контур, знаменуемый знаменщиком или входящий пустотой из-за границ бытия, не «прорисовывался» в некоем общем пространстве, захватывая его часть, но впервые давал существование пространству, в котором должна возникнуть, вырасти, выстроиться вещь.

Итак, идея вещи — это ее рисунок. Сущность вещи — ее прорись. Форма — явленный смысл вещи. Кстати, «знаменоваться» — буквально означает и «изображать» и «означать что собою», «заключать в себе значение, смысл», то есть и внутри русского слова образ приравнивается к значению и смыслу (как и внутри греческого *ιδέα*).

---

\* См. об этом: Горичева Татьяна. Орлов Даниэль. Секацкий Александр. От Эдипа к Нарциссу. СПб., 2001. С. 132. Тему перевода Хайдеггера затрагивает Даниэль Орлов, далее пытаясь связать эту «ужасность» с «бездомностью», слышной в хайдеггеровском переводе. Представляется, что значения греческого слова объясняют то, что делает Хайдеггер, прямее и непосредственнее.

Посмотрим на икону Благовещения «Устюжского»<sup>21</sup>. Н.В. Покровский относит его к типу «благовещения с Младенцем, начертанным во чреве Богоматери»<sup>22</sup>. Русский иконописный подлинник более точен: «а Сын в *персех* у Пречистыя вообразися и мало знати, аки в стекле»<sup>23</sup>. Действительно, Младенец начертан не во чреве, но на груди Богородицы, в области сердца — главного органа ума, признаваемого традицией. В полукруге в центре, в самом верху иконы изображен «Сидящий на херувимах» — это иной мир, вторгающийся в наш, это источник образа, и в некоторых вариантах этого типа из небесного сегмента по направлению к голове Богоматери исходит луч, очевидно, и начертывающий в Ней образ Младенца. В Благовещении «Устюжском» «синий луч, нисходящий на Богородицу Дух Божий, идет от него и касается Ее плеча»<sup>24</sup>.

Но это внутреннее событие внешне выражено иначе. Способ запечатления, передачи образа здесь — жест ангела, сложившего персты в иерейском благословении, которое считается изображающим имя Иисуса Христа в греческом начертании. Образ порождается именем — словом, которое, опираясь на первую и вторую главы книги Бытия, можно назвать генетическим кодом вещи, — а генетический код — это самое общее явление *памяти* во всем животном мире; таким образом, слово порождает вещь — в том числе, и в художественном тексте, за счет заключенной в нем *памяти* вещи. Но слово при этом и само есть свернутый образ — ведь наиболее ранние известные нам записи слов это пиктограммы, упрощенные (или схематические) изображения — прориси — вещи.

Кстати, луч на описываемой иконе можно увидеть и как идущий к уху Богоматери\* — изображенное жестом вестника Слово звучит в Ней, и звучанием Своим изображает в Ней Бога-Слово. Звук и образ зримо переходят друг в друга.

Однако в момент Благовещения Христос воображен, начертан, прорисован в сердце Богоматери, но еще вовсе не воплощен (что буквально и сказано в подлиннике: «вообразися и мало знати, аки в стекле»). Воплощение еще только предстоит, и оно будет долгим: медленно и постепенно прорись заполнится, заткнется нитью из кудели, которую держит в левой руке Мария, правой поднимая, протя-

---

\* Аналогичные изображения были распространены и в католической традиции, см., например, скульптурную группу «Благовещение» в тимпане северного портала (XV век) церкви Мариенкапелле в г. Вюрцбурге (Бавария), где словно мощный жгут из рук Господа спускается и входит в ухо Богородицы (за указание на эту скульптурную группу благодарю Л.И. Сазонову). На очень широкое распространение этого мотива указывает мольеровская шутка о знании невинной девушки о том, что «детей родят из уха».

живая нить прямо к изображению Младенца; кудели, изображающей Ее материнскую плоть и кровь\*.

Рисунок — «ребра» вошедшего в нашу реальность духа — заполнится плотью, здешним, Мария воплотит данный ей образ, буквально как золотошвея, зашивающая контур.

Икона Благовещения «Устюжского» относится к иконам Благовещения, изображающим Марию с рукодельем, примерно так же, как «Троица» Андрея Рублева относится к многочисленным «Троицам ветхозаветным», изображающим гостеприимство Авраамово.

По преданию Ангел застал Марию за работой — она изготовляла завесу для Святая Святых в числе семи непорочных дев; Ей поручено было прясть «кистовую порфиру»<sup>25</sup>. Покровский называет рукоделие в руках Марии «внешней обстановкой благовещения»<sup>26</sup>. Но, как у Рублева блюда с угощением Авраамовым становятся одновременно угощением для блудного сына и жертвенной чашей Пасхи, так здесь постороннее, казалось бы, Благовещению обстоятельство осмысливается иконописцем как самое существо происходящего. Вместо того (или — вместе с тем), чтобы прясть завесу для места, где пребывает Бог, не имеющий никакого образа, Богоматерь выпрядает плоть, воплощающую посланный Ей от Бога образ. Характерно, что плоть Христа останется до конца сопряженной с храмовой завесой — в момент, когда дух оставляет плоть Христову, раздирается завеса в храме, явив тайное, — и после этого существо и сила Христа, прежде скрытые за смертной плотью, начинают действовать иначе, явив, а не скрывая, тайну воскресения и тайну тричности, явив учение уже не ближнему кругу учеников — но народам во всех концах земли\*\*. При этом плоть не уничтожается, а изменяется, преображается, получая доступ в высшие обители Духа (Вознесение Христа совершается во плоти). То, что было внешним и скрывающим, становится внутренним и являющим, как только образ входит в мироздание из-за его пределов. Материя, за пределами

---

\* «И через эту указующую кисть перекинута алая нить пряжи; кудель Мария держит в левой руке — как таинственное “прядение” из материнской крови плоти младенца перетолковывалось то прядение ею пурпура, о котором говорит предание». *Барская Н.А.* Указ. соч. С. 60.

\*\* «Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух. И вот завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу; и земля потряслась; и камни расселись; и гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли и, выйдя из гробов по воскресении Его, вошли во святой град и явились многим» (Мф. 27, 50–53). «Одиннадцать же учеников пошли в Галилею, на гору, куда повелел им Иисус, и увидев Его, поклонились Ему, а иные усомнились. И приблизившись Иисус сказал им: дана Мне всякая власть на небе и на земле. Итак идите научите все народы, крестя их во имя Отца и Сына и Святого Духа, уча соблюдать все, что Я повелел вам; и се, Я с вами до скончания века» (Мф. 28, 16–20).



христианства скрывающая истину, являющая собой разрисованный занавес, покрывало майи, область неистинного, кажущегося, обманного (или требующего очень долгого и постепенного восхождения к истинному), воплощает отныне истинные образы.

Из сказанного выше, кстати, следует, кроме всего прочего, то, что болезни и смерть приходят к человеку не в результате процессов материальных — но в результате процессов духовных. Это удивительно, но в человеке стареет и изнашивается именно *форма* (заполняющие ее ткани, клетки постоянно обновляются, в течение семи лет мы оказываемся состоящими из полностью нового вещества и этому процессу внутри него самого ничто не мешает в принципе быть бесконечным). Именно поэтому возможно духовное исцеление, более того, всякое механическое исцеление (вплоть до пломбы в зубе) — духовное, поскольку, пользуясь памятью образа, доступными средствами достраивает *форму*, заполняет *контур*. Умный рисунок поэтому становится для целителя средством духовного исцеления по преимуществу — как верное воспроизведение заданной духом формы, как восстановление, реставрация, обновление ее расплывающихся, растекающихся контуров\*. Целитель восстанавливает именно духовный контур человека и диагностирует болезнь, говоря о «пробоях в контуре». Собственно, именно о восстановлении *целостности* формы человека и говорит само слово «исцеление»\*\*.

Но, с другой стороны, образ существует и непроявленным (так болит отрезанная нога), и здесь нам может помочь любимое сравнение Флоренского, говорящего о магнитных линиях, которые существуют даже тогда, когда нет железных опилок, прорисовывающих их явно для взгляда. И это опять подчеркивает значение прориски как *иного* в нас и в иконе: остальное доставляется нашей стороной бытия.

Можно не согласиться с этим описанием самого внешнего как самого внутреннего, указав на привычно констатируемое «несоответствие» тела и души у человека (убогое тело с прекрасной душой). Но, даже если и допустить, что такое несоответствие бывает, то нужно вспомнить о том, что человек — соработник Господень во всем, в том числе и в построении своего облика. Чем рассуждать о красавице

---

\* «Такова древняя практика шаманов-сновидцев. Они знают, а современные врачи начинают припоминать, что, если мы дадим телу правильный образ, оно поверит ему и начнет выздоравливать». *Мосс Роберт*. Сновидческие традиции ирокезов. [http://www.e-puzzle.ru/page.php?al=robert\\_moss\\_\\_snovidchesk](http://www.e-puzzle.ru/page.php?al=robert_moss__snovidchesk)

\*\* По свидетельству Диогена Лаэртского Пифагор утверждал, что «здоровье есть сохранение образа, болезнь — его разрушение». *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Пер. М.Л. Гаспарова. М.: «Танис», 1995. С. 346.

с душой злодея, гораздо интереснее вспомнить о пожилых дамах «со следами былой красоты», рассматривая юношеские фотографии которых видишь вдруг, что красоты никакой и не было, что она появлялась постепенно в течение жизни, а вовсе не утрачивалась. Или, наоборот, о чудовищном облике, который постигает порой бывших красавиц в старости. Собственный образ прорабатывается человеком всей жизнью, и он в силах создать карикатуру на себя самого, в то время как должен создать икону себя самого — воплотить заданный ему Богом образ, осуществить замысел Господень о себе.

Секулярный мир, однако, настроен не на воплощение, а на построение, конструирование, изобретение собственного образа, то есть на забвение его принципиальной потусторонности.

Как только образ начинает восприниматься в качестве *посюстороннего*, он немедленно начинает претерпевать разрушения и искажения разного рода. Скука академической живописи XIX века объясняется тем, что эта живопись пытается удержать рисунок, форму но уже без всякой связи с входящим из-за границ мира *иным*\*. Она пытается создать твердые, надежные формы в пределах нашего мира, и это немедленно карается скукой, как всякая ложь.

Восторг импрессионизма был связан именно с утратой рисунка: формы теряют свою субстанциальность, они вылепливаются не духом из-за границ мира навечно, но светом солнца на мгновение, они начинают перетекать друг в друга, умножаться (за счет витрин, зеркал), художник начинает воспроизводить не форму, но движение ее, сам процесс движения, и это странно напоминает римских богов, которые были богами не вещей, но процессов (богиня *прорастающего* зерна, например). Импрессионизм словно возвращается к слипающимся формам древних изображений стихий и хаоса.

Восторг был связан с тем, что художники были правдивы — в посюстороннем образе и нельзя обрести. И когда они вновь захотели найти основания вещей, то они уже обращались не к тайне образа — тайне, которая, как всякая тайна, всегда явлена и от этого еще более таинственна, но к секрету, который должен быть сокрыт, спрятан внутри вещи. Не постигая тайны образа, отныне искали секрет скелета. Авангардизм двинулся внутрь вещей, разламывая их в попытке найти «настоящее», «основу»\*\*. Он отыскал только стихии, их сило-

---

\* Достоевский об этом говорил так: «Я ужасно люблю реализм в искусстве, но у иных современных реалистов наших **нет нравственного центра** в их картинах, как выразился на днях один могучий поэт и тонкий художник, говоря со мной о картине Семирадского» (25, 90–91; имеются в виду «Факелы Нерона» («Светочи Христианства»)).

\*\* «Казимир Малевич <...> оперировал “неприродными” — геометрическими элементами, которые были в его представлении не знаками **иного** бытия,

вые линии, которые и изобразил (супрематизм, например). Конструктивизм был подобен ребенку, разломавшему игрушки и пытающемуся вновь построить что-то из доставшихся ему обломков. Но все они не лгали — как только мы остаемся по сию сторону бытия, образ не может не исчезнуть, не может не уничтожиться.

Еще одно искажение образа слишком актуально для нашего времени. Мы живем в окружении образов рекламных. Французский философ искусства Филипп Серс называет их иначе<sup>27</sup>: он говорит о противопоставлении иерографическому образу — образа порнографического. Порно — от *léρνησι* — продавать. Иерографический образ — это образ онтологический, утверждаемый из-за границ мира, строящийся на связи этого и иного, где иной — Творец и Создатель, являющийся в образе существа вещи. Порнографический образ тоже строится на связи — но на связи в плоскости автономного мира, на связи между одним и другим, и в нем выявляется, соответственно, лишь то, что может связать его с этим другим, не заинтересованным в вещи самой по себе, но лишь в вещи в отношении к себе самому.

Иерографический образ — то, что вещь есть. Порнографический образ, ничего не говоря о том, что вещь есть, показывает то, что *есть у вещи*. То, что есть у вещи с точки зрения потенциального потребителя. Порнографический образ вычленяет атрибуты вещи, предназначенные для потребления, прикрывая, призывая забыть то, что для потребления не предназначено (этим прикрытием непотребляемого порнография отличается, например, от обнаженной натуры). Порнографический образ — это, в конце концов, единственный образ, возможный в плоскости автономного мироздания, потому что единственный смысл, существующий в этой плоскости — это потребительский смысл.

Истинный смысл приходит к нам из-за границ бытия и задается нам в виде прориси, которую мы должны заполнить так, чтобы скрытая под краской, под плотью, под нитями, она совершенно явила себя в созданном образе, сделав вещь или тело воплощенным смыслом.

Кстати, сама возможность искусства сакрального основывается на принципиальной равноценности «наполнителя», материи, в которой воплощается образ. Для входящего или выходящего за пределы этого мира важен сам образ, но будет ли это мумия или статуя — несущественно для возвращающейся души египтянина, именно образ ответственен ей, соразмерен, его она опознает как свое, из чего бы он ни был создан. Известно, что «люди, не имевшие возмож-

---

а первородными и основополагающими категориями бытия **этого**». *Сарабьянов Дм.* Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 12.

ности принести домашних животных в жертву, приносили их **изображения** из теста или из воска»<sup>28</sup>.

Возможно, где-то недалеко лежит и тайна евхаристического пресуществления...

## «Глубина» образа

Когда мы говорим: «глубокий человек» или «мелкий человек», «плоский человек», — что это значит? Когда мы говорим: «глубокий писатель» или «поверхностный писатель», — что это значит? Когда мы говорим о художественном произведении: «в нем такая глубина», — что мы имеем в виду? Как правило, мы не беремся объяснить свое ощущение. А ведь такое объяснение многое для нас прояснило бы и в природе человека и в природе его творчества.

Теперь, однако, определившись с тем, что *есть* образ, можно попытаться говорить о *глубине* художественного образа, причем, говорить не так, как это почти повсеместно случается — неопределенно, неконкретно, метафорически, эмоционально, когда выражение «глубина» предполагается, с одной стороны, понятным по умолчанию, с другой стороны, невозможным для уточнения. Можно попытаться говорить о *глубине* как об очень конкретной характеристике художественного образа, о том, как и за счет чего она создается. Если у нас получится — мы заодно поймем, хотя бы отчасти, — что такое есть человеческая глубина. Что такое «связь с бесконечностью» как определение природы человека\*. При этом, если до сих пор мы говорили собственно об образе, то теперь внимание наше будет смещено на *соотношение* образа, прообраза (прототипа) и первообраза (архетипа).

Даже на первый взгляд очевидно, что сам разговор о глубине требует присутствия в образе *второго плана*, чего-то, во что нужно вглядываться, чего-то, о чем нужно догадываться. Требуется наличие чего-то, что не дано нам открыто, но, тем не менее, отчетливо присутствует, скрывается — и тем самым раскрывается первым планом образа. Очевидны и средства, соединяющие два плана образа. Это аллюзия, реминисценция, ассоциация — то есть намек, на-

---

\* «La natura dell'uomo è rapporto con l'infinito» («Природа человека — это связь (я бы даже перевела это «rapporto» словами «непрерывное/ежесекундное соотношение») с бесконечностью») — под таким названием проходил в 2012 году XXXIII Митинг дружбы народов в Римини — ежегодный крупнейший в Европе католический культурный форум.

помянутое (или — *припоминание*), сведение воедино каких-то удаленных друг от друга, на первый взгляд, вещей.

Это все более-менее ясно. Почему же, тем не менее, понятие *глубины* от нас ускользает?

Представляется, что проблематично, прежде всего, *качество второго плана*. Так, соотнесение персонажа с реальным прототипом способно вместо глубины добавить ему плоскости, и это, кстати, ставит серьезную проблему перед комментатором, сообщающим читателю сведения, не просто лишние для восприятия образа, но уплощающие этот образ. Сведение художественной сцены к текущим (в каком бы времени они ни происходили), актуальным событиям создает памфлетность, заведомо противопоставленную глубине. Воспроизведение в портрете жеста, виденного в другом портрете, заставит говорить скорее о подражательности, чем о глубине. И так далее.

В чем тут дело? По-видимому, в том, что указанные соответствия находятся, на самом деле, в пределах одного плана, не выводят нас за пределы наличной действительности, действительности *явленной*. Реальность и литература, реальность и живопись оказываются *однородны* с этой точки зрения, они не составляют сочетания планов — они работают *одинаково*, проявляя или не проявляя в явлениях (литературы или действительности) того, что *не явлено, много, внеположного* наличной действительности. Художник же ищет именно *много*. Александр Блок записывает в январе 1912 года, в разгар работы над «Возмездием» — *исторической*, казалось бы, поэмой: «Пока не найдешь **действительной** связи между временным и вневременным, до тех пор не станешь писателем не только понятным, но и кому-либо на что-либо, кроме баловства, нужным»<sup>29</sup>.

В первой главе знаменитой книги Эриха Ауэрбаха «Мимесис»<sup>30</sup>, в которой сопоставляется гомеровский эпос с эпосом библейским (в последнем случае слово «эпос» нужно бы взять в кавычки), глубина очевидно появляется тогда, когда в повествование вторгается Бог, внеположный этому миру, принципиально неявленный в нем, являющийся *отчасти* в каких-то его образах и событиях. Эти образы и события вполне принадлежат этому миру, но одновременно радикально преобразуются таким явлением в них Иного.

Преображаются они, кстати, в библейской истории очень интересно — они становятся *прототипами архетипов*. Я опять имею в виду то, что известно как система ветхозаветных *прообразов*, предвещающих образы (в данном случае — Первообразы) в их полноте, явившиеся в Новом завете, но предлагаю в этот раз взглянуть на нее чуть-чуть в другой перспективе. Прообраз — это когда *дообразное*, то, что впервые *во-образится* в Новом завете, входит из-за границ бытия в его пределы той своей частью, которая бытием может быть

на этот момент воспринята. И эта часть будет потом узнаваться в Образе. Первообраз (образ безобразного) в процессе Его осознания будет собираться из своих прототипов, как из своих уже проявленных аспектов. Так, неопалимая купина — прообраз Богоматери, являет нам объятое пламенем вещество, *не потребляемое этим пламенем*, потому что Господу, чтобы существовать, нет нужды разрушать творение; *действительно внеположный* миру Бог не питается сотворенным; творение, дающее Господу явиться, не подвергается при этом тлению. Неопалимая купина — окончание идеи жертвы Богу творения — и начало идеи жертвы Бога творению, начало идеи присутствия Бога в творении, преображающего и просветляющего творение, впервые делающего его тем, что оно есть на самом деле. Предъявление нам в библейской истории прототипов архетипа очевидно имеет воспитательное значение для человечества, открывая ему свойства архетипа, не знакомые ему из состояния мира вокруг него, так сказать — *противоестественные* свойства архетипа, знакомя его потихоньку с фундаментальным отличием Творца от творения в его автономном состоянии. И, кстати, приучая обнаруживать и культивировать в нас самих свойства Творца, а не творения, что и есть процесс обожения — или, иначе, обретения свободы.

Свобода — это когда действия человека не определяются тем, что с ним происходит. Когда он — по настойчивому убеждению Достоевского — не определяется средой, но когда, напротив, начинает определять собой среду. Когда его поведение, в процессе которого он действует, реагируя на то, что происходит вокруг, откликаясь на провокации мира (это когда про него говорят: «Ну, он и *не мог* поступить иначе, все бы на его месте так поступили»), — когда его поведение, начинающееся *извне*, — меняется на поведение, в процессе которого человек действует *изнутри* себя, при котором он определяется своими внутренними установками.

Иными словами: когда он становится не реактивен, но проективен.

И именно эта предлагаемая к освоению проективность есть то, что до сих пор возмущает в Христовых заповедях даже самих христиан, в большинстве своем решительно отказывающихся в качестве ответа на пощечину подставлять под удар другую щеку. А ведь нам тут — пойдем это, наконец, — дан вовсе не образец самоуничтожения и покорности — нам дан идеальный образ действия, одновременно совершаемого *из себя* (я делаю не то, на что ты меня провоцируешь, а то, что считаю нужным) и *из состояния внутреннего изобилия* (ты думал, что нанес мне ущерб, а я даю тебе *еще*). Состояние внутреннего изобилия оказывается неизбежным следствием обретения человеком проективности, тогда как неизбежным следствием реактивности является состояние внутреннего ущерба, нехват-

ки и нищеты. В этом месте проповеди («Но вам, слушающим, говорю: любите врагов ваших, благотворите ненавидящим вас, благословляйте проклинающих вас и молитесь за обижающих вас. Ударившему тебя по щеке подставь и другую, и отнимающему у тебя верхнюю одежду не препятствуй взять и рубашку» (Лк. 6, 27–29). «И кто принудит тебя идти с ним одно поприще, иди с ним два» (Мф. 5, 41)) все предлагаемые Христом действия строятся не из естественного для нас понятия ущерба — а из идеи избытка того, кого в соответствии с понятием ущерба мы назвали бы «пострадавшим»: «Всякому, просящему у тебя, давай, и от взявшего твое не требуй назад» (Лк. 6, 30).

Если человек однажды решается осуществить свою свободу от запрограммированных реакций — он вдруг оказывается в эпицентре мгновенного и мощного преобразования мира, а не в окружении мира, следующего естественным законам. В этом смысле очень показательны произведения Василия Гроссмана, строящего образ принципиально иначе, чем это делает Достоевский (хотя одновременно — очень сходно с ним *по заданию*): Гроссман сосредоточен на таком моменте в жизни человека, когда тот вдруг начинает действовать не так, как все ожидают, не реагируя на раздражитель, но обретая начало своего действия в неведомой до тех пор ему самому собственной глубине. И в этот миг он впервые становится настоящим собой — и одновременно чем-то большим себя самого. В этот миг исправляется та радикальная поломка, та «авария», которая отделила человека и мир от Бога в начале времен — и сделала это единственно возможным способом — отделив человека от себя самого. В этот момент поведение человека становится (то есть — кажется нам) абсурдным — а спустя миг мы понимаем, что это небо сошло на землю — и стали выполнимы немислимые заповеди Христовы. И недаром Гроссман так определяет свободу (в очевидной полемике с известным марксистским определением): «Свобода прямо противоположна необходимости, свобода есть преодоленная необходимость»<sup>31</sup>, — также подчеркивая здесь отказ человеком от реактивности своих действий, обретение им проективности.

Определение «экзистенциальный» уже не раз звучало применительно к творчеству Василия Гроссмана. Особенно часто — применительно к роману «Жизнь и судьба». Но почти всегда оно оставалось проходным эпитетом, как бы ни к чему не обязывающим автора высказывания. Оно было чем-то вроде *похвалы*, указания на то, что это *настоящая* книга, что это *стоит читать* (в сущности — на то, что тут присутствует *глубина* — и вот увидеть, как она в этом (довольно-таки парадоксальном) случае достигается, нам тут и интересно). Определение «экзистенциальный» почему-то не обязывало употребляющих его всерьез рассмотреть произведение Гроссма-

на с точки зрения философии экзистенциализма — во всяком случае, мне таких работ не встретилось (возможно, конечно, мне просто не повезло). Между тем, для этого есть все основания.

Сразу скажу, что исключаю из рассмотрения то, что называют «религиозным экзистенциализмом». Полагаю, в самом определении есть несомненная ошибка: для религиозного человека (и философа) экзистенция не может стать базовой категорией, «категорией онтологической», как пишут в исследованиях, посвященных экзистенциализму, хотя Ж.-П. Сартр выражается, на мой взгляд, и короче, и отчетливее, говоря, что для экзистенциалиста «существование предшествует сущности»<sup>32</sup> — так вот, для религиозного человека экзистенция не может стать базовой категорией, потому что для него все базовые категории находятся *за пределами существования*, в месте, куда экзистенциалист, по определению, не проникает, будучи вынужден или решившись оставаться в пределах только существования. Можно сказать, что религиозный экзистенциалист ровно настолько экзистенциалист, насколько он — вольно или невольно — *нерелигиозный* (не *связанный* с лежащим за пределами существования; *religo* — связываю), то есть — насколько он решил *трудно* отвечать на вопросы, хотя бы потенциально легкие для человека религиозного. Замечу, что религиозный человек *легко* получает ответы на трудные для экзистенциалиста вопросы, но очень трудно *воплощает* эти ответы в собственном существовании. Для экзистенциалиста же нет ответа вне воплощения, за пределами существования, так что нахождение и воплощение ответа — для него, по сути, один трудный процесс.

В связи с этим невозможно не отметить удивительной *методологической* неадекватности суждения А.И. Солженицына о героях Гроссмана<sup>33</sup>. Солженицын полностью игнорирует это несуществование для них априорного ответа, эту заложенную в произведение в качестве основополагающего принципа неданность того, с чем можно сверять свои поступки, отсутствие некоторых универсальных лекал, присутствие которых в мире абсолютно безусловно для Солженицына. Солженицын знает, что такое человек и даже — что такое Человек; для Гроссмана человек впервые в каждый данный миг прорастает из себя самого — и предвидеть направление этого роста не в силах ни сам человек, ни окружающие его люди, ни автор. И Человек впервые выстраивается, вырисовывается из этого роста всех героев романа.

Я упомянула Солженицына, потому что он наиболее яркий и бескомпромиссен в суждениях, но даже самые благорасположенные к Гроссману критики зачастую сгуют на не такую уж «положительность» «положительных» его героев (и тут надо заметить, что когда речь заходит о *глубине*, категория положительного-отрицательного



персонажа оказывается полностью нерелевантной при анализе обладающих *глубиной* текстов).

Для экзистенциалиста нет нормы как идеала, нет идеального человека, такого человека, каким он должен быть; для него есть только человек который *есть*, и только изнутри себя, а не из какого-либо внешнего образца, этот человек может извлечь красоту и истину. Свою собственную — и одновременно несомненно всеобщую — красоту и истину. Извлечь и дать им быть в себе, *осуществить* в себе, потому что умозрительно, вне существования — их просто нет. Вне осуществления они недостижимы. Человек как бы впервые натывается на красоту и истину в момент их осуществления в себе или в другом. В отсутствие же такого осуществления в нем остается только сосущая тоска пустоты, так ярко явленная нам в произведениях Камю и Сартра, но, может быть, еще ярче явленная в произведении, считающемся исходным, первоначальным произведением экзистенциализма: в «Записках из подполья» Достоевского.

Экзистенциалист предполагает существование человека в мире, где нет, не дано ни концов, ни начал, ни «до», ни «после», в срединном мире, отъединившемся ото всех верхних и нижних миров. И в этом мире, оставленный на одни свои силы, человек должен обрести истинное и прекрасное, привести какой-то немислимой контрабандой бытие в существование. Бытие, о котором за миг до того, как оно воплотится, он ничего не знает. Таков мир Василия Гроссмана. И именно потому, что он таков, выдающееся значение получает в этом мире *неожиданное*.

Неожиданное — переведенное в свое время в Италии в названии темы моего доклада о Гроссмани как *inaspettato* — непредвиденное, этимологически связано этим переводом с латинским *aspectus* — видимое. Существование есть аспект бытия, видимое, проявленное бытие; *inaspettato*, непредвиденное, невидимое — это неналичествующее в существовании, то есть как раз то, что приходит из-за его границ, каким-то образом все же вторгается в этот отъединенный, автономный мир, выстраивающий в своей плоскости какие-то свои законы, непрерывно оправдывающиеся существованием и оправдывающиеся разумом, железные, за которых вся очевидность — но неизменно *ощущаемые* как ложные. Человек принуждается — самим собой и окружающими — жить по «образцам» срединного мира, жить согласно норме как среднестатистическому — и всякий раз ощущает глубокую ложность этого наличествующего, предвиденного. Последовательно проведенные разумность и закономерность создают в пределе — концентрационный лагерь. Но и лагерь не огражден от неожиданного.

Неожиданное — то, что приходит внезапно, вопреки тому, что *должно* произойти согласно логике срединного мира; то, что несет с собой весть о человеческой свободе.

Именно в моменты неожиданных поступков герои Гроссмана достигают немислимой красоты, и перед взором читателя разрывается завеса, плотно закрывшая от него бытие.

Самый памятный, самый известный такого рода эпизод находится почти в конце «Жизни и судьбы»<sup>34</sup>, в самом конце истории Сталинградской битвы (часть 3, гл. 49). И он не случайно самый памятный и самый известный — ибо он, можно сказать, архетипический по отношению ко всем остальным такого рода эпизодам романа, он задним числом освещает их иным светом, окончательно уничтожает их кажущуюся случайность, создает разом, как последний узел, непрерывную сеть таких прорывов человеческой свободы сквозь путы законов срединного мира, и эти прорывы начинают сиять усиленным светом и совершенно иначе вдруг структурируют уже прочтенное произведение.

«Из подвала двухэтажного дома, где размещалось полевое управление гестапо, военнопленные немцы выносили трупы советских людей». Трупы людей, этими немцами замученных, что слишком ощущает собравшаяся тут небольшая толпа *слабых*: женщины, старики, мальчишки. Слабые против бывших сильных, против безоружных врагов, против плененных угнетателей. Страшный соблазн — животный соблазн — известно, как жестоко и безжалостно заклевывают маленькие пташки сову, внезапно оказавшуюся беспомощной на свету. Ненависть собирается, аккумулируется в толпе, как электричество в грозовой туче. Кто-то из мальчишек уже бросил камень... И тут выносят труп девушки-подростка, детеныша...

«Мертвое тело съежилось, ссохлось, и только светлые растрепанные волосы сохранили молочную, пшеничную прелесть, рассыпались вокруг ужасного, черно-коричневого лица умерщвленной птицы. Толпа негромко ахнула.

Пронзительно взвыл голос приземистой женщины, и словно сверкнувший нож вспорол холодное пространство.

— Деточка! Деточка! Деточка ты моя золотая!

Этот крик по чужому ребенку потряс людей. Женщина стала расправлять еще сохранившие следы завивки волосы на голове трупа. Она всматривалась в лицо с кривым, окаменевшим ртом и видела, как только мать могла одновременно видеть, и эти ужасные черты, и то живое и милое лицо, которое улыбалось ей когда-то из пленочки». (Здесь Гроссман тоже создает на свой лад двусоставный образ — и можно было бы сказать, что здесь объем достигается именно движением назад во времени — но это обманчивое впечатление. Женщина в своем видении соединяет не два момента во времени — она соединяет смерть и жизнь, начало смерти и начало жизни, и именно эта способность соединить два образа одного существ-

ва, радикально разорванные чертой существования, позволяют этому видению обрести глубину.)

«Женщина поднялась на ноги. Она шагнула к немцу, и все заметили это, — глаза ее смотрели на него и одновременно искали на земле кирпич, не намертво смерзшийся с другими кирпичами, таковой, который могла бы отодрать ее большая, исковерканная страшным трудом, ледяной водой, кипятком и щелоком рука.

Неизбежность того, что произойдет, чувствовал часовой и не мог остановить женщину, потому что она была сильнее, чем он и его автомат. Немцы не могли отвести от нее глаз, и дети жадно и нетерпеливо глядели на нее.

А женщина уже ничего не видела, кроме лица немца с повязанным ртом. Не понимая, что делается с ней, неся ту силу, которая подчиняла себе все вокруг, и сама подчиняясь этой силе, она нащупала в кармане своего ватника кусок подаренного ей накануне красноармейцем хлеба, протянула его немцу и сказала:

— На, получай, на, жри.

Потом она сама не могла понять, как это случилось, почему она так сделала. В тяжелые часы обиды, беспомощности, злобы, а всего этого было много в ее жизни, — подравшись с соседкой, обвинившей ее в краже пузырька с постным маслом, выгнанная из кабинета председателем райсовета, не желавшим слушать ее квартирных жалоб, переживая горе и обиду, когда сын, женившись, стал выживать ее из комнаты и когда беременная невестка обозвала ее старой курвой, — она сильно расстраивалась и не могла спать. Как-то, лежа ночью на койке, расстроенная и злая, она вспомнила про это зимнее утро, подумала: “Была я дура и есть дура”».

Гроссман жестко зажимает героиню (а женщина эта, безусловно, полноправная героиня произведения, хотя и появляется лишь в одном эпизоде) между двумя океанами ненависти: тем, что предшествует поступку, тем, что толкает ее на действие, — и тем, что ожидает ее в ее дальнейшей жизни. Это мгновенный просвет, ничем не подготовленный, по-видимому, за секунду до поступка, ничем не отозвавшийся, по-видимому, в дальнейшей ее судьбе. Это неожиданное в самом чистом виде: она подходит к немцу, подчиняясь силе всеобщей ненависти, сконцентрировавшейся до степени *неизбежности* предстоящего, она просто проводник этой общей силы и всеобщего ожидания — в том числе и читательского. И вдруг, в один миг прерывается действие горизонтальных сил, сил срединного мира — и небо развзрывается над головой человека. Неощущаемым даже им самим усилием человек преодолевает все эти непреодолимые на него давления и действует в невесомости полной свободы. И все вокруг оказывается просветлено и покорено красотой человека.

Но неожиданное оказывается, на поверку, не таким уж и непредвиденным. После того, как оно нам явлено — можно заметить его следы и до и после его проявления. До — когда чужая эта женщина умудряется увидеть в черном трупe девушки младенческое личико — как только мать может — разглядеть исходное, чистое, родное сквозь все неустранимые наносы и повреждения времени и человеческой злобы. Но ведь раз она может это — то значит может и в лице врага (тоже для нее — черного трупа — с повязанным ртом — так подвязывали челюсть умершему, чтобы она не отпадала) увидеть лицо голодного младенца (с повязанным ртом — истощенного и страдающего авитаминозом, но еще эта повязка и как бы очевидно заграждает его рот от пищи, пресекает самую мысль о милосердии: так глубина создается символической вещью, значащей разное на разных планах образа). И раз она однажды смогла это — то и на всю жизнь останется обижаемой — но не обижающей в ответ, что бы ни приходилось ей терпеть и переживать.

Для человека у экзистенциалиста нет абстрактного, априорного идеала. Но раз явивший в себе этот идеал человек уже никогда не сможет отрицать его существование. Потому что явленный — он навсегда вошел в этот срединный мир. И всякое отступление от того, чему человек однажды дал воплотиться для себя и других, непременно будет наказано — не извне, изнутри. Непременно, но не немедленно, показывает Гроссман. Этот новый образ растяжим, и низшее нашей природы тянет его вниз, и до какой-то точки он поддается — но закреплен-то он наверху — и чем больше оттянут его вниз, тем неудержимее устремится он вверх. Если не порвется или не растянется совсем, необратимо, конечно... Штрум, однажды — неожиданно — явивший в себе свободного человека, мог долго сдавать и сдавать позиции, почти не замечая того — или замечая, но оправдывая себя. Мог бы, пожалуй, и совсем деформироваться — если бы не слишком резкий рывок, не требование подписать письмо против врагов народа и врачей-убийц. Требование, которое он по инерции выполняет, — и разом ощущает, что оказался в низшей возможной точке.

Страшное натяжение, напряжение этого отступления, почти зримое, показано автором через несоответствие того, что сделано героем, тому, что думают о нем любящие его люди. Поскольку идеал не существует, не будучи воплощен, окружающие, увидевшие раз такое воплощение, начинают верить не в идеал, но в человека, в котором идеал воплотился. Образ закреплен у них в сознании — или в сердце — и отступник в каждом сказанном ему слове ободрения и одобрения обретает терновый венец — так вонзается в *растянувшийся* образ рассчитанная на иной размер похвала...

Штрум рассуждает и решается — решается бороться за однажды явленный образ, «за право быть человеком, быть добрым и чистым». «И в этой борьбе, — думает он, — не должно быть ни гордости, ни тщеславия, одно лишь смирение». Безымянная героиня не рассуждает, а когда пытается рассудить — то может констатировать лишь то, что поступила она (и с тех пор непрерывно поступала) вопреки законам разума: «Была я дура и есть дура», — вопреки железным законам среднестатистическому — «не как все люди», вопреки железным законам срединного мира. И в этом ее горестном изумлении себе самой — при одновременной неспособности отступить от самой себя (так же горестно будет изумляться себе и Женя, оставившая благополучного на тот момент — и любимого — Новикова ради заключенного Крымова, и просто не могущая поступить иначе) — может быть, и обретается искомое Штрумом смирение. Штрум *ожидает* от себя доброты и чистоты, *понуждает* себя к ним. Безымянная героиня являет нам всю мощь и весь свет *неожиданного*. Свет внезапной и неотменимой человеческой свободы.

Но вернемся к «Мимесису». И так — глубина в образе появляется не тогда, когда повествование уводит нас в глубь времени (а сам Ауэрбах отчасти склонен рассматривать глубину как функцию историчности повествования), а тогда, когда оно уводит нас *за пределы* времени. Не тогда, когда оно отсылает нас к *похожему*, но тогда, когда оно отсылает нас к тому же и совершенно иному — потому что это *то же* существует на другом плане бытия.

Пересказывая историю Авраама, Ауэрбах несколько раз обращается к моменту «явления» Бога Аврааму, которое очевидно чем-то поражает исследователя, но, каждый раз, интерпретируя сцену, он уходит от самого существа того, что сам же извлек на поверхность. Вот, например: «И в Аврааме тоже нет ничего конкретного, кроме слов, которыми он отвечает Богу: “Хиннени” (“Узри меня”), — ибо они подсказывают нам весьма выразительный жест, в котором и послушание, и готовность,<sup>35</sup> но только уж читатель сам должен картинно вообразить его себе».

Между тем, эта сцена, кажется, способна предельно отчетливо осветить те отношения, которые существуют между первым и вторым планом образа, создавая в нем глубину. То, что ускользает в ней от исследователя, сопровождающего реплику Авраама «выразительным жестом, в котором и послушание, и готовность» — это поразительная, невозможная для Гомера, *свобода Авраама от Бога*. Боги гомеровского эпоса вполне бесцеремонны в своих явлениях, только от них зависит, где, как и когда явиться герою, они вторгаются в жизнь героя так, как это возможно только существам, которые, будучи иными, все же не иномирные, и им не надо просить права войти.

Богу Авраама надо «постучаться», чтобы мир Ему открылся.

Во всяком случае, ответ Авраама, традиционно переводимый у нас как «Вот я», — «Узри меня» — это формула *разрешения* Богу войти в контакт с человеком, *увидеть* того, кого Он окликнул. Это «Узри меня» отсылает нас одновременно и ко второй книге Бытия, где Бог *ищет* Адама и Еву, *пожелавших* спрятаться от Него после грехопадения, ищет и *не может* найти до тех пор, пока они не откликнутся.

Я уже не раз говорила об этом, но скажу еще — крайне наивно и весьма неосторожно было бы с нашей стороны понимать эти поиски Богом Авраама как некую игру в прятки взрослого с ребенком. Это *не может* — очень серьезно, и тут со стороны Господа нет никакой «игры», предполагаемой традиционным морализаторским толкованием этого места книги Бытия. Так же, как в начале творения Господь, *вездеприсутствующий*, «отступил», очистив, *освободив* место творению, так — до сих пор — Он входит в это место лишь с вольного соизволения Им сотворенного. Прежде всего, конечно, — с соизволения человека, созданного именно в качестве хозяина и работника в Господнем саду, в качестве посредника между Богом и тварью. Господь не посягает на свободу человека, не нарушает Своего образа и подобия в человеке, которые и есть — свобода. И потому если мы пожелаем быть скрыты от глаз Господних — мы таки *будем* от них скрыты (со всеми вытекающими из этого обстоятельства последствиями, конечно). Потому что, как сказал один рабби: «Господь везде... куда Его пускают».

В связи с этим не лишним будет сказать два слова о названии моей книги о структуре образа у Достоевского, вышедшей в 2012 году в Италии<sup>36</sup>. Книга называется: «Dostoevskij: il sacro nel profano», предваряя *отчасти* название русской книги (впрочем, иной по составу и гораздо большей по объему). Чтобы понять это название в соответствии с авторской интенцией, нужно иметь в виду, что профанное — это не то место или вещь, где никогда не было Бога, это не место, еще только ждущее своего освящения. Профанное — это место, которое было у Бога, но Он выделил его во владение человеку — так же как отец в истории о блудном сыне выделил сыну его часть наследства. Так это слово понимали и римляне, называвшие профанным часть жертвы, возвращаемой из владения богов для потребления человеку\*. То есть профанное — это место, помнящее,

---

\* См. об этом, например: *Шайд Джон*. Религия римлян / пер. с фр. О.П. Смирновой. М.: Новое издательство, 2006. В частности: «Качеству sacer противоположны два других: profanes и religious. В принципе, “профанное — это то, что не является сакральным” (Павел Диакон, Сокращение Феста, с. 257, изд. Линдсея), а точнее, *это священные вещи, ритуально переданные людям* (Требаций у Мак-

что когда-то и в нем обитал Бог, и жаждущее вернуть себе этот статус. Место тоскует по Богу — Бог тоскует по месту — но их разделяет отвернувшийся от Бога, уединившийся для своей *отдельной* жизни человек, которому это место отдано во владение. Таким местом после грехопадения на долгое время становится вся земля. Собственно, именно этот статус профанного (как *отчужденного* у Бога), «повседневного» (как вольно исключенного из соотношения планов бытия, выделенного в сугубое владение человеку) и позволяет в черновиках к «Братьям Карамазовым» старцу Зосиме произнести: «**Всё рай**» (15, 243); «Жизнь есть рай — ключи у нас» (15, 245), — ибо в нашей воле владельцев в любой момент вернуть существование Владельцу законному, воссоединить его с бытием.

Авраам своим «Увидь меня» восстанавливает возможность присутствия Бога на земле, создает тоннель между этим и иным миром, сам становится дверью, которой входит Господь, чтобы действовать здесь.

Отсюда нам становится понятно значение молитвы Господней (единственной молитвы, дарованной человеку Христом), становится понятна *необходимость* ее постоянного звучания. Они — в том, что человек провозглашает волю Господа «на земле, как на небе» («Да будет воля Твоя, яко на небеси, и на земли»), — то есть в том, что человек призывает и *допускает* Господа к действию на земле, в области творения так же, как Он может действовать «на небе» — в области Сотворившего.

Во-вторых, это Авраамово «Узри меня» отсылает нас к строкам Апокалипсиса: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр. 3, 20). И здесь нам говорится о том, что Господь не вламывается в нашу жизнь без нашего разрешения, без нашего приглашения.

Итак, образ обретает глубину, когда нечто ощутимо входит в него из-за границ времени и из-за границ мироздания. Но это нечто — не обязательно Бог. Очевидна, ибо непосредственно прописана автором, такая двусоставность образа, например, в следующем пассаже «Джейн Эйр», где описывается комната, в которой Джейн ухаживает за раненым Мейсоном, и среди ее обстановки — большой шкаф, чья передняя стенка разделена на двенадцать панелей, на которых изображены головы двенадцати апостолов, и над ними возвышается Распятие Христово: «<...> and anon the devilish face of Judas, that grew out of the panel, and seemed gathering life and threatening a revelation of the arch-traitor — of Satan himself — in his subor-

---

робия, Сатурналии, 3, 3, 4). Тем самым профанное является продолжением “сакрального”, как мы это увидим в случае с жертвоприношением». С. 37–38.

dinate's form»<sup>37</sup> («<...> и сразу вслед за ним — дьявольское лицо Иуды, которое вырастало из панели и казалось вбирающим в себя жизнь и грозящим явить главного предателя — самого Сатану — в одной из его подчиненных форм»). А сразу после этого явленный в изображении «в одной из подчиненных форм» дьявол является в другой «подчиненной форме» — на этот раз в живой плоти — и это уже никак не выглядит метафорой: «Amidst all this, I had to listen as well as watch: to listen for the movements of the wild beast or the fiend in yonder side den»<sup>38</sup> («Окруженная всем этим, я вынуждена была не только видеть, но и слышать: слышать как шевелится дикий зверь или демон в своем логове» (имеются в виду доносящиеся до Джейн звуки из комнаты, где находится, как она предполагает, служанка Грейс Пул — в глазах Джейн — убийца и поджигательница)). Мы видим, что «подчиненной формой», способной явить в себе иномирное, могут быть как человек, так и художественный образ. Именно в отношении этой способности человек и художественный образ эквивалентны друг другу.

Такое видение, кстати, в масштабе всей западноевропейской культуры определило действия инквизиции — сжигать «подчиненные формы», то есть *tex* (или *to* — книги и картины), кто дал в себе приют дьяволу, сделал себя его пристанищем, вместилищем и орудием, сжигать их — как места вторжения дьявола в очищенный христианством мир. Не оправдывая действий инквизиции, необходимо обратить здесь внимание на серьезность и жизненность проблемы соотношения первого и второго плана образов — или первообразов и «подчиненных форм».

Не оправдывая действий инквизиции (а эти действия не могут быть оправданы *даже* чисто прагматически, ибо они оказались очень низкоэффективны, а если рассматривать их на протяжении достаточного времени — то прямо контрэффективны), их все же нужно понимать. Суть совершаемого ведьмой и колдуном, пожалуй, очень точно выражена в следующем месте популярного на протяжении веков сочинения Шпренгера и Инститориса «Молот ведьм»: «<...> можно заключить, что ведьмам для поражения скота достаточно лишь прикоснуться или бросить взгляд, а все остальное производит демон. Если бы ведьма не принимала в этом никакого участия, то демон не мог бы производить вредительства против созданий, как об этом и было сказано выше»<sup>39</sup>.

Из приведенной фразы следует: во-первых, для совершения зла и нанесения вреда миру, для порчи творения демону *необходимо* сотрудничество человека; во-вторых, это сотрудничество может быть самым ничтожным, просто обозначением факта такого сотрудничества, то есть — просто человеческим *разрешением* на демонское вторжение. В памяти христианской культуры неизгладимо запечат-



лено: человеку дано уникальное достоинство (и это достоинство не отнято у него и после грехопадения) — быть хозяином и работником — садовником на земле, владельцем творения. И поэтому *без соизволения и помощи человека* (хотя бы просто как проводника иного влияния) *ничто не совершается на земле*. Н.В. Гоголь, начиная с «Вечеров на хуторе близ Диканьки», только и писал о том, что человеку достаточно повернуть взгляд, раскрыть глаза навстречу добру или злу, чтобы впустить зло или добро в мир, так что те, кто читал Гоголя, могли бы это усвоить и без Шпренгера с Инститори-сом. И ныне все чаще и чаще человек, пользуясь, давно уже зачастую бессознательно, этой своей великой властью, «подставляет» и «сдает» (как теперь говорят) творение. Вот это предательство (по каким бы причинам оно ни совершалось) по отношению к миру Божию и своим братьям, это открывание ворот мироздания захватчикам и разрушителям и каралось светскими властями (ибо именно светской власти вручен меч для защиты границ) после того, как констатировалось инквизицией.

Из сказанного видно — человек может привести воздействие иномирного не только в свою, но и в чужую жизнь. Потому что люди — не отдельные, они связаны между собой гораздо теснее и непосредственнее, чем сами предпочитают думать.

Обращаясь к эпитафье, взятому Ауэрбахом к своему исследованию, можно сказать, что «world enough and time»\* в деле создания глубины образа не поможет. Прототип не создает глубины, ее создает только первообраз. Прототип или прототипы создают то, что можно назвать плотностью образа, его способностью присутствовать *во всяком времени*. Такой угол зрения заставляет нас иначе, чем обычно, взглянуть на то, что мы называем «прототипами».

Так, например, для героев романа Ф.М. Достоевского «Бесы» найдено исследователями множество исторических прототипов. На часть из них указал сам Достоевский, именуя в записных тетрадях Степана Трофимовича — Грановским, Петра Верховенского — Нечаевым; в тексте романа наделяющий Кармазинова биографическими подробностями, высказываниями и произведениями И.С. Тургенева, а Ставрогина сравнивающий с Луниным и Лермонтовым. Продолжать можно почти до бесконечности. Каждый из прототипов, полагают исследователи, важен для понимания образа, создаваемого Достоевским.

Представляется, однако, что дело обстоит прямо противоположным образом.

---

\* «достаточно пространства и времени». Эндрю Марвелл.

*Это образ, созданный Достоевским, важен для понимания всех найденных и еще не найденных «прототипов» его героев. Этот образ объясняет их и доводит до логического конца потенции, зачастую не проявившиеся в жизни.*

Достоевский не создает карикатур на каких-то конкретных людей, в чем его неоднократно обвиняли (и именно по поводу романа «Бесы»); он просто дает типу (при этом вполне возможно, что он *разглядел* его именно в одном из предполагаемых прототипов) полное развитие в создаваемом им образе, показывает все проявления такого типа, далеко не всегда обнаруживающиеся в эмпирической действительности. Перед нами возникает стройная классификация «одержимых» — и то, что обычно называют «прототипами», следовало бы скорее рассматривать как примеры к разделам этой классификации.

В сущности, именно так функционирует то, что мы называем «вечными образами», вновь и вновь обнаруживая их и в реальности, и в литературных произведениях.

Но при всем этом глубину и огромный, запредельный объем (пусть и отдающий пустотой) образу Ставрогина придает отнюдь не его соотношение с Луниным или даже Лермонтовым. Огромный объем образ Ставрогина приобретает потому, что он показан Достоевским как место, как существо, избранное и предназначенное для Божественного присутствия, выбравшее, однако, стать «подчиненной формой» дьявола. Для того, чтобы связать два плана образа, проявить в образе Ставрогина и его актуальную и его потенциальную глубину, Достоевский активно использует все вышперечисленные средства: аллюзию, реминисценцию, ассоциацию.

С одной стороны, Ставрогин отчетливо ассоциируется с бесноватым, заключающим в себе «легион» из евангельского эпитафия к роману: «Тут на горе паслось большое стадо свиней; и они просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло. Пастухи, увидя случившееся, побежали и рассказали в городе и по деревням. И вышли **жители** смотреть случившееся и, пришедши к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисусовых, одетого и в здравом уме, и ужаснулись. Видевшие же рассказали им, как исцелился бесновавшийся» (Лук. 8, 32–36). Ведь Ставрогин признается Тихону «в самых кратких и отрывистых словах, так что иное трудно было и понять, <...> что он подвержен, особенно по ночам, некоторого рода галлюцинациям, что он видит иногда или чувствует подле себя какое-то злобное существо, насмешливое и “разумное”, “в разных лицах и разных характерах, но оно одно и то же, а я всегда злуюсь”» (11, 9). И именно из Ставрогина вышли бесы, одержавшие остальных героев рома-

на. В символическом плане романа Ставрогин — «зверь» («зверь показал свои когти» (10, 37), повторенное на следующей странице — «зверь вдруг выпустил свои когти» (10, 38)) и «премудрый змий» (так его называет Липутин, цитируя капитана Лебядкина (10, 83), так называется и глава, в которой впервые появляется Ставрогин, но именно при чтении этой главы становится ясно, что «змий» — это не совсем он, а *что-то другое*) — то есть Ставрогин — тот, за которым стоит сатана, и, отдавая ему свою власть, использует его, как свою марионетку, свой «костюм», свое «место присутствия», свою «подчиненную форму»: «И стал я на песке морском, и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами: на рогах его было десять диадим, а на головах его имена богохульные. Зверь, которого я видел, был подобен барсу; ноги у него — как у медведя, а пасть у него — как у льва; и дал ему дракон силу свою и престол свой и великую власть. И видел я, что одна из голов его как бы смертельно была ранена, но эта смертельная рана исцелела. И дивилась вся земля, следя за зверем, и поклонились дракону, который дал власть зверю, и поклонились зверю, говоря: кто подобен зверю сему? И кто может сразиться с ним? И даны были ему уста, говорящие гордо и богохульно, и дана ему власть действовать сорок два месяца» (Откр. 13, 1–5).

В структуре романа «рана зверя» — это флюс после «пощечины» Шатова, нарыв, который Николай Всеволодович отказывается показывать доктору и который сам проходит без следа, в то время как в городе говорят о выбитых зубах и прочих «отвратительных» подробностях. Достоевский в черновых записях к роману неоднократно вспомнит об этом эпизоде Апокалипсиса, но, как он это делает во многих случаях (и это можно назвать одним из базовых принципов его работы с евангельским текстом\*), уберет из основного текста **все прямые** упоминания о раненой голове зверя, для того чтобы она мерцала только в раненой голове Ставрогина, создавая глубину образа. Вот некоторые из черновых записей к «Бесам»: «(NB) Князь Шатову говорит об Апокалипсисе, о начертании имени зверя, голова ранена» (11, 195); «С другой стороны, я считаю, что христианство заключает в себе все разрешения для мира. Младенца, millennium, Апокалипсис, раненый зверь» (11, 187); «Апокалипсис. — Сообразите, что значит зверь, как не мир, оставивший веру; ум, оставшийся на себя одного, отвергший, на основании науки, возможность непосредственного сношения с Богом, возможность откровения и чуда появления Бога на земле» (11, 186).

---

\* Отдельной задачей для вдумчивого исследователя было бы определить и понять, в каких случаях Достоевский останавливается на цитате (пусть и скрытой), а в каких решительно убирает все намечавшиеся цитаты и *строит образ*.

Примерно в такие же отношения, каковы отношения дракона к зверю, пытается встать к Ставрогину в романе Петр Верховенский. Вот характернейший в этом смысле эпизод: «Что ж я? — воротился он вдруг с дороги, — совсем забыл, *самое главное*: мне сейчас говорили, что *наш* ящик из Петербурга пришел. — То есть?.. — То есть ваш ящик, ваши вещи, с фраками, панталонами и бельем; пришел? Правда?.. Там ведь с вашими вещами и мой пиджак, фрак и трое панталон, от Шармера, по вашей рекомендации, помните?» (10, 180–181). В «нашем», то есть «вашем» ящике, вместе с вашими вещами — *самое главное* — мой костюм. Ставрогин, в восприятии Петра Степановича, и правда напоминает костюм для младшего Верховенского. Еще одно в том же смысле характерное признание Петра Степановича Николаю Всеволодовичу: «Я-то шут, но не хочу, чтобы вы, *главная половина моя*, были шутом!» (10, 408).

Но потом он «меняет тактику», заявляя, что теперь во всем «полная воля» Николая Всеволодовича\*, ибо на самом деле Верховенский, конечно, не сатана, а «другой зверь» с рогами агнчими (хотя, возможно, это одно и то же), «пророк» великого зверя, собствен-

---

\* Интересно, что имя «Николай» может быть услышано и как «победитель Лая» — то есть Эдип, тот кто судьбой предназначен к убийству отца. С этим возможным чтением имени связаны в романе мотив «убийства Бога» (Отца) (Матрешей, Кирилловым — причем провокатором выступает Ставрогин; отрицание существования Божия другими персонажами — действие того же плана; герои любят Ставрогина *вместо* Бога, то есть он как бы занимает «опустевший» трон Отца) и мотив хромоты, подстерегающей приближающихся к нему (Хромоножка, Лиза, над которой словно нависла угроза хромоты, чуть не переломавший ноги Петр Степанович). Поврежденные ноги Эдипа (имя означает «с опухшими ногами») связаны с предсказанием об отцеубийстве: Лай, получив это предсказание, велит Иокасте проколоть сухожилия ног ребенка булавкой и бросить его на горе Киферон; пастух забирает ребенка и относит его к царю Полибу (имя можно прочесть как «многих питающий»), что перекликается с именем Степана Трофимовича Верховенского («венец питомцев»). Хромота, таким образом, оказывается глубоко связанной с отцеубийством (Богоубийством).

Заодно отметим, что фамилия героя, *Ставрогин*, связываемая обычно с высоким предназначением, не угаданным или преданным им (*σταυρός* (*греч.*) крест, орудие казни Господней), может истолковываться и иным образом, связываясь со столь важным для романа символом паука. Один из самых распространенных видов пауков в России — паук-крестonosец. Здесь также налицо символика образа антихриста, ибо крест соединяется с пауком — символом осатаневшей самости в произведениях Достоевского. Можно сказать, что паук-крестonosец — один из удачнейших символических образов Достоевского, показывающих границы и размах человеческого существа — от рая до ада, и его возможность реализоваться в любой момент в любой из точек в этих границах. А также то, что реализация в определенном аспекте (паук), не отменяет и не уничтожает заданности иной реализации (несущий крест).

но антихрист, провозглашающий богом зверя-самозванца, творящий его кумир и осуществляющий «социальную программу» царства зверя.

«И увидел я другого зверя, выходящего из земли; он имел два рога, подобные агнчим, и говорил как дракон. Он действует перед ним со всею властью первого зверя и заставляет всю землю и живущих на ней поклоняться первому зверю, у которого смертельная рана исцелела; и творит великие знамения, так что и огонь низводит с неба на землю перед людьми (*явной аллюзией на это указание Откровения становится пожар в Заречье. — Т.К.*). И чудесами, которые дано было ему творить перед зверем, он обольщает живущих на земле, говоря живущим на земле, чтобы они сделали образ зверя, который имеет рану от меча и жив. И дано ему было вложить дух в образ зверя, чтобы образ зверя и говорил и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя. И он сделает то, что всем, малым и великим, богатым и нищим, свободным и рабам, положено будет начертание на правую руку их или на чело их, и что никому нельзя будет ни покупать, ни продавать, кроме того, кто имеет это начертание, или имя зверя, или число имени его» (Откр. 13, 11–17).

Недаром именно Петру Верховенскому задаст Степан Трофимович вопрос: «Помилуй... да неужто ты себя такого, как ты есть, людям взамен Христа предложить желаешь?» (10, 171). Хотелось бы обратить внимание на то, что «взамен Христа» — это самая точная из возможных передача на русский язык греческого слова «антихрист».

Достоевский точно воспроизводит структуру образа «зверя», данную в «Откровении», где показано, как «зверем» пародируется и извращается божественная троичность (см.: Откр., гл. 13), как на место принципа триединства является принцип маскировки и уголовный принцип «подставы». Сатана прячется за «зверя», выставляя его вместо себя правителем царства, которое разрушится через краткий срок. А истинность свидетельства Лиц Троицы друг о друге превращается вторым зверем, пришедшим, чтобы свидетельствовать о первом, в обман и надувательство.

То же самое мы видим и в романе: «Ну-с, тут-то мы и пустим... — рассказывает Верховенский — Кого? — Кого? — Ивана Царевича. — Кого-о? — Ивана Царевича; вас, вас! — Самозванца? — Мы скажем, что он “скрывается”, — тихо, каким-то любовным шепотом проговорил Верховенский, *в самом деле как будто пьяный.* (Так Достоевский передает экстатическое состояние лжепророка. — Т.К.) — Знаете ли вы, что значит это словцо: “Он скрывается”? (Заметим: Достоевский настойчиво повторяет в речи персонажа то, что должно напомнить читателям предупреждение так называе-

мых «малых апокалипсисов»: «Тогда, если кто скажет вам: вот, здесь Христос, или там, — не верьте. Ибо восстанут лжехристы и лжепророки, и дадут великие знамения и чудеса, чтобы прельстить, если возможно, и избранных. Вот, Я наперед сказал вам. Итак, если скажут вам: “вот, Он в пустыне”, — не выходите; “вот, Он в потаенных комнатах”, — не верьте; обо как молния исходит от востока и видна бывает даже до запада, так будет пришествие Сына Человеческого» (Мф. 24, 23–27). — Т.К.) Но он явится, явится. Мы пустим легенду получше, чем у скопцов (скопческая легенда типологически — это легенда о все новых являющихся христах и богах-савоофах. — Т.К.). Он есть, но никто не видал его. О, какую легенду можно пустить! А главное — новая сила идет. А это и надо, по ней-то и плачут. Ну что в социализме: старые силы разрушил, а новых не внес. А тут сила, да еще какая, неслыханная! Нам ведь только на раз рычаг, чтобы землю поднять» (10, 325). Последним предложением утверждается, что самозванец — лишь инструмент на час, подставное лицо истинного правителя.

Ставрогин словно пародирует Творца, не творя, но изменяя и извращая мир вокруг себя, закруживая его в вихрь и хаос, «лишая ума». Только один характерный пример: «Все наши дамы были без ума от нового гостя. Они резко разделились на две стороны — в одной обожали его, а в другой ненавидели, до кровомщения, но без ума были и те и другие» (10, 37). Но главная его игра — сотворение человека, сотворение «по своему образу и подобию» — вернее, по подобию одной из личин, которой прикрывает пустота провал на месте лица, сотворение человека посредством внедрения в него «одного из легиона» или, если воспользоваться фразеологией романа «Преступление и наказание», посредством внедрения в него «идеи-трихины».

На такую подмену (Ставрогин вместо Бога, Ставрогин вместо Христа) в романе указывает множество высказываний персонажей. Сам Ставрогин скажет Шатову: «...вы, кажется, смотрите на меня как на какое-то солнце, а на себя как на какую-то букашку сравнительно со мной» (10, 193). Лебядкин говорит Ставрогину: «Я как солнца ожидал вас всю неделю» (10, 210). Солнце — традиционное в христианстве (и любимое и постоянное у Достоевского во всех великих романах\*) именование Христа (см. например, рождественский

---

\* См. самое яркое и отчетливое такое именование в «Братьях Карамазовых» в главе «Кана Галилейская»: «А видишь ли **Солнце** наше, видишь ли ты Его? — Боюсь... не смею глядеть... — прошептал Алеша. — Не бойся Его. Страшен величием перед нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресеклась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков» (14, 327).

тропарь: «Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия мирови свет разума: в нем бо звездам служащий звездою учахуся Тебе кланяться, **Солнцу** правды, и Тебе ведети с высоты Востока. Господи, слава Тебе!»; воскресный Богородичен-догматик (глас второй): «Прейде сень законная, благодати пришедши; якоже бо купина не сгараше опаляема, тако Дева родила еси, и Дева пребыла еси. Вместо столпа огненного праведное возсия **Солнце**; вместо Моисеа Христос, спасение душ наших»). Федька-каторжный прямо говорит Ставрогину: «Я перед вами, сударь, как пред Истинным» (10, 205).

В дальнейшем течении романа появится взгляд на Ставрогина как на *звезду*: «...тут звезда-с, а не какой-нибудь один из молодежи; вот как понимать это надо» (10, 233), — говорит один из клубных старичков; в этой фразе очевидно присутствуют люциферические аллюзии. Все видят в нем призванного исправить «вывихнутый мир» (недаром генеральша Ставрогина будет сравнивать сына с Гамлетом), каждый предлагая для этого свою идею и свой путь — и это тем настойчивее обращает нас к образу Люцифера, что восстановления мира ожидают от того, чьими играми и экспериментами мир и был вывихнут.

Но особенно, конечно, характерно высказывание Лебядкина, встречающего Ставрогина угощением: «А главное, *от ваших щедрот, ваше собственное*, так как вы здесь хозяин, а не я, а я, так сказать, в виде только вашего приказчика...» (10, 208) — высказывание, пародирующее возглас священника на Евхаристии: «*Твоя от Твоих Тебе приносяще* о всех и за вся». Сам возглас имеет в основе своей молитву Давидову при освящении Храма, и слова Лебядкина есть прямой парафраз этой молитвы: «Ибо кто я и кто народ мой, что мы имели возможность так жертвовать? Но от Тебя все, и от руки Твоей **полученное** мы отдали Тебе; Потому что странники мы пред Тобою и пришельцы, как и все отцы наши; как тень дни наши на земле и нет ничего прочного» (1 Пар. 29, 14–15).

Ставрогин, занимая место мужа *девицы* Марьи Тимофеевны (Мария — (*евр.*) превознесенная, Тимофей — (*греч.*) почитающий Бога; таким образом, Марья Тимофеевна — превознесенная почитающими Бога, такое именование приличествует лишь Богоматери (не говоря уже, конечно, о самом имени «Мария», неизбежно связанном в нашем сознании с Богородицей, хотя в Ее честь это имя и не нарицается)), вытесняет Бога из ее сердца, оставляя в нем тоску, пустоту, сны и миражи, кошмары небытия, захватывающие все большее пространство, пожирающие реальность и в конце концов уничтожающие героиню.

Непорочное зачатие Богоматери и Ее принесение Сына в жертву за мир чудовищным образом пародируется в «мираже» Хромонож-

ки о том, как она родила ребеночка, а мужа не знает, не помнит и пола ребеночка («то мальчик вспомнится, то девочка» — перверсия идеи *цельного* Человека Христа (пол — половинка человека)), как она обернула ребеночка в батист и кружево и «цветочками обсыпала, снарядила, молитву над ним сотворила, некрещеного понесла» — подготовила к жертвоприношению, которое и совершила: в пруд снесла (10, 117).

Этот же «мираж» будет отчасти воспроизведен и воплощен в истории другой Марии, связанной со Ставрогиным, которую в романе будут называть в том числе и французским вариантом имени — Marie (европейское Marie и подчеркнуто русифицированное *Марья* здесь взаимно актуализируются), жены Шатова. Marie приедет к своему мужу, Шатову, чтобы родить ставрогинского ребенка, которого тот воспримет, как Иосиф Христа\*. Характерно, что Marie приходит к Шатову в «каморку» (от *греч.* *καμάρα* — свод, что роднит каморку с пещерой\*\*), потому что у нее нет денег на гостиницу —

---

\* Сюжет отношения Иосифа к Марии и Младенцу будет настойчиво проступать из-под «видимо-текущего» в этой сцене. Вот только самые выразительные цитаты: «...существо, которое он всегда считал неизмеримо выше себя <...> эта женщина, эта Марья Шатова вдруг опять в его доме, опять пред ним... этого почти невозможно было понять! Он так был поражен, в этом событии заключалось для него столько чего-то страшного и вместе с тем столько счастья, что, конечно, он не мог, а может быть, не желал, боялся опомниться. Это был сон» (10, 434–435). «— Э, да мы его вышлем, — отрезала Арина Прохоровна, — на нем лица нет, он только вас пугает; побледнел как мертвец! Вам-то чего, скажите пожалуйста, смешной чудак? Вот комедия! <...> Видала я глупых отцов в таких случаях, тоже с ума сходят. Но ведь те по крайней мере...» (10, 449). «— Мальчишка! — крикнула та в ответ, увертывая ребенка <...>. — Фу, как он смотрит! — весело рассмеялась торжествующая Арина Прохоровна, заглянув в лицо Шатову. — Экое ведь у него лицо! — Веселитесь, Арина Прохоровна... Это великая радость... <...> Тайна появления нового существа, великая тайна и необъяснимая <...>. — Было двое, и вдруг третий человек, новый дух, цельный, законченный, как не бывает от рук человеческих; новая мысль и новая любовь, даже страшно... И нет ничего выше на свете» (10, 452). «— Никогда он не пойдет от меня в приют! — оставившись в пол, твердо произнес Шатов. — Усыновляете? — Он и есть мой сын. — Конечно, он Шатов, по закону Шатов, и нечего вам выставляться благодетелем-то *рода человеческого*» (10, 452).

\*\* Характерно, что каморка освещается только тогда, когда туда входит Marie, напоминая о Звезде, остановившейся над пещерой: «... лестница крутая, держись крепче, крепче, ну вот и моя каморка. Извини, я без огня... Сейчас! Он поднял подсвечник, но спички еще долго не отыскивались. Госпожа Шатова стояла в ожидании посреди комнаты молча и не шевелясь. — Слава Богу, наконец-то! — радостно вскричал он, осветив каморку. Марья Шатова бегло обозрела помещение. — Мне говорили, что вы скверно живете, но все-таки я думала не



то есть, Достоевский довольно прозрачно воспроизводит сюжет о Богоматери, Которой недостало «места в гостинице» (Лк. 2, 7):

«Я у вас на время, пока приищу работу, потому что ничего здесь не знаю и денег не имею. Но если вас стесняю, сделайте одолжение, опять прошу, заявите сейчас же, как и обязаны сделать, если вы честный человек. Я все-таки могу что-нибудь завтра продать и заплатить в *гостинице*, а уж в *гостиницу* извольте меня проводить сами... Ох, только я устала!

Шатов весь так и затрясся.

— Не нужно, Marie, не нужно *гостиницу*! Какая *гостиница*? Зачем, зачем?

Он, умоляя, сложил руки.

— Ну, если можно обойтись без *гостиницы*...» (10, 433–434).

Достоевский столь навязчиво и избыточно употребляет слово «гостиница», чтобы читатели не могли его не заметить, проигнорировать, чтобы оно *непрерывно* сработало как связывающее рассказываемую историю с историей Богоматери.

Некрещеный ребенок Marie погибнет от простуды, после того как она, догадавшись о смерти мужа, «схватила младенца и пошла с ним из дома по улице. Утро было сырое, стоял туман <...>. Она всё бежала, задыхаясь, по холодной и топкой грязи» (10, 508) — словно тоже в каком-то пруду или озере — в стоячей грязной воде, противоположной идее *реки* Иордан. Marie, впад в беспамятство, *умрет* после этого «*дня через три*» (10, 508), переворачивая идею как воскресения Христа, так и вознесения Богоматери.

Проводя грубые параллели, можно сказать, что Марья Тимофеевна в системе романа воплощает Церковь русского раскола (а также, возможно, и русских сект) — тогда ее имя может быть прочитано как «Мария, чтущая Бога, *сузубо* чтущая Бога» (именно на усиленном богопочитании по сравнению с оставшимися в рамках официальной церкви настаивали и раскольники, и сектанты), а Marie — Церковь католическую (недаром русский вариант ее имени — Марья Игнатьевна — читается как «Мария Огненная» — самый большой грех Католической церкви для Достоевского — это сжигание еретиков; она же — Марья Шатова — «пошатнувшаяся, поколебавшаяся в истине»). Обе увлечены антихристом, но обе отрекутся от него и кровью омоют свой грех отступничества.

Эта аналогия отразилась в искажении и подмене глубочайшей интуиции, дарованной Марье Тимофеевне. *Богородица — мать сыра земля*... В каком-то смысле это все равно, что *Князь — Ставро-*

---

так, — брезгливо произнесла она и направилась к кровати» (10, 433). Последнее замечание Марии напоминает о том, что пещера была еще и хлебом...

*гин*. Она подмена ведет к другой. И в том, и в другом случае Хромоножка путает задание с данностью; задание, исполняя которое, надо пройти долгий путь (путь, от которого идущий может отказаться — и тогда провал будет так же глубок, как вершина, на которую надо было взойти), — с наличным состоянием вещей.

Сближение у Достоевского Богородицы с землею, часто почитаемое еретическим, таковым не является. Именование Богородицы в молитвах «О, Земле благая, прозябшая клас неоранный», известное из жития обращение Иоанна Богослова, названного сына Богородицы, к земле как к матери во время своего погребения указывают на некую истину, за таковым сближением скрывающуюся.

Богоматерь — «Царица Небеси и земли», но царь представляет собой все царство свое, предстательствует от него, является как бы его лицом, главою — а не чем-то отдельным. Все царство не есть царь, но царь есть все царство.

В акафисте иконам Богоматери «Взыскание погибших» и «Всех скорбящих Радость» Богоматерь прославляется: «...радуйся, земле обетования, из нея же течет мед и млеко. Радуйся, ниво, растящая обилие щедрот».

Митрополит Сурожский Антоний в слове на службу Погребения в Страстную Пятницу говорит: «В эту землю легло бессмертное, нетленное, пречистое Тело Иисусово. И земля дрогнула, и **все** изменилось, до самых недр ее»<sup>40</sup>. Перед нами, по сути, продолжение Благовещения, продление того же действия, которое однажды было совершено благодаря раскрытию Пресвятой Девы воле Божией. Теперь сама земля принимает в недра свои, в утробу свою Тело Господне. Как прежде освятился начаток твари — Богородица, так ныне освящается вся тварь, получает возможность святости и бытия в Боге, если пожелает, если пребудет верна призыву Господню. Земля, как и Богородица, носила Господа во чреве своем. Земля и всех сынов Божиих хранит во чреве своем до Воскресения.

Богородица — начаток чистой, неповрежденной грехом твари — есть истинная, благая Земля, общая Мать, чья зеленая риза не меркнет, не тлеет, не утрачивает даров Духа. Земля Завета является прообразом Богородицы: ведь тайный смысл задания, полученного Израилем, тайный смысл движения к Земле Обетованной в пространстве — это движение к Богородице во времени.

То, что почитание «матери-земли» как Богородицы есть принадлежность многих ересей, не означает изначальной еретичности такого почитания. Ересь ведь практически никогда не «придумывает», не изобретает чего-то принципиально нового, но *уклоняется* от чего-то имеющего истинную природу, искажает эту природу. Так и в данном случае: ереси обоготворяют наличное состояние твари, поклоняются земле, обремененной нашим грехом и проклятием Гос-

подним, а не благой Земле, явившей начало исцеления твари. Марья Тимофеевна (как и все создания Ставрогина) извращает — таким же образом, как и известные ереси — одну из самых святых и сердцевинных христианских интуиций.

Что касается остальных созданий Ставрогина, то С.Н. Булгаков так писал об отношении Ставрогина к Шатову и Кириллову: «Он явился для обоих искушителем, соблазняя их призрачной истиной и призрачным добром. Искушение всегда имеет дело с полуистиной, выдаваемой за целостную истину, причем следствие в нем подставляется в качестве самостоятельной цели, так что получается погоня, вместо причины, за следствием. Искушение обманывает, нарушая лад и строй целого, ниспровергая мудрость целостности — целомудрие, и такое именно разрушительное действие оказывает на души Кириллова и Шатова Ставрогин, обольщая одного идеей божественности всякого индивидуального человека, а другого — божественности народа»<sup>41</sup>. Можно добавить: обольщая Петра Верховенского — идеей равенства и единства человечества, идеей сплоченности человечества вокруг единого центра — Личности, влекущей к себе всех с неодолимой силой.

Таким образом, Кириллов обожествляет самость вместо личности, Шатов — ковчег вместо Завета, Верховенский — антихриста вместо Христа...

Все они обожествляют оболочку, почитаемую за то, что она заключает в себе святое содержание, саму по себе, уже вне отношения к содержимому. Между тем, оболочка без содержимого — скорлупа, shell, шеол Ветхого Завета — место отсутствия Бога; место гнездилища бесов — что так ясно видно на полотнах Иеронима Босха.

Часто утверждают, что идеи Шатова — это чуть ли не идеи самого Достоевского. Однако Достоевский прекрасно видел идею в ее истинном виде, и очень внятно описал ее в ответе Градовскому, в «Дневнике писателя» за 1880 год: «...всегда, как только начиналась новая религия, так тотчас же и создавалась граждански новая национальность. Взгляните на евреев и мусульман: национальность у евреев сложилась только после закона Моисеева, хотя и началась еще из закона Авраамова, а национальности мусульманские явились только после Корана. *Чтоб сохранить полученную духовную драгоценность*, тотчас же и влекутся друг к другу люди, и тогда только, ревностно и тревожно, “работою **друг подле друга, друг для друга и друг с другом**” (как вы красноречиво написали), — тогда только и начинают отыскивать люди: как бы им так устроиться, чтобы сохранить полученную драгоценность, не потеряв из нее ничего, как бы отыскать такую **гражданскую** формулу совместного жития, которая именно помогла бы им выдвинуть на весь мир, в самой полной ее славе, ту нравственную драгоценность, которую они получили. И заметьте,

как только после времен и веков (потому что тут тоже свой закон, нам неведомый) начинал расшатываться и ослабевать в данной национальности ее идеал духовный, так тотчас же начинала падать и национальность, а вместе падал и весь ее гражданский устав, и померкали все те гражданские идеалы, которые успевали в ней сложиться. В каком характере слагалась в народе религия, в таком характере зарождались и формулировались и гражданские формы этого народа. Стало быть, гражданские идеалы всегда прямо и органически связаны с идеалами нравственными, а главное то, что несомненно из них только одних и выходят. **Сами же по себе** никогда не являются, ибо, являясь, имеют лишь целью утоление нравственного стремления данной национальности, как и поскольку это нравственное стремление в ней сложилось. А стало быть, “самосовершенствование в духе религиозном” в жизни народов есть основание всему, ибо самосовершенствование и **есть исповедание полученной религии**, а “гражданские идеалы” сами, без этого стремления к самосовершенствованию, никогда не приходят, да и зародиться не могут. <...>. Не **“начало** только всему” есть личное самосовершенствование, но и продолжение всего и исход. Оно объемлет, зиждет и сохраняет организм национальности, и только оно одно. Для него и живет гражданская формула нации, ибо и создалась для него только, чтоб сохранять его как первоначально полученную драгоценность. Когда же утрачивается в национальности потребность общего единичного самосовершенствования **в том духе, который зародил ее**, тогда постепенно исчезают все “гражданские учреждения”, ибо нечего более охранять. Таким образом, никак нельзя сказать то, что вы сказали в следующей вашей фразе: “Вот почему в весьма великой степени общественное совершенство людей зависит от совершенства *общественных учреждений*, воспитывающих в человеке если не христианские, то гражданские доблести”» (26, 165–166).

То, что проповедует Шатов — очевидное искажение идеи Достоевского. Шатовым обожествляется «народ-богоносец», тот, *кто* несет, а не то, *что* он несет. Обожествляется народная самость, быт и строй, народное тело, сложившееся лишь для сохранения данного свыше содержания, — вместо народной личности, которая есть религиозная идея народа, врученное ему религиозное откровение, и которая не может быть явлена иначе как в личном самосовершенствовании каждого. Шатовым обожествляется то, что может нести в себе как Лик Христов, так и легион бесов, если только перестанет осознавать Лик Христов как ту драгоценность, для которой только и существует, — недаром в конце романа Россия будет названа Степаном Трофимовичем «милым нашим больным» и прямо соотнесена с гадаринским бесноватым. Идея служения Богу нечувствительно подменяется Шатовым идеей присвоения Бога народу, на что

ему и укажет Ставрогин: «Бога низводите до простого атрибута народности» (10, 199). Желание *отдать всем* данную народу на сохранение и проповедание драгоценность подменяется желанием «своим богом *победить* и изгнать из мира всех остальных богов» (10, 199), желанием, столь часто возобладавшем в истории человечества. Шатовым закономерно искажается драгоценная идея народа как Ковчега Завета.

Возвращаясь к Марье Тимофеевне, как чрезвычайно характерную деталь нужно отметить, что Ставрогин женится на ней *из-за пари на вино*. И этот брак «из-за пари на вино» кажется перверсией, злым извращением Каны Галилейской: там вино для брака, здесь — брак для вина.

Так, прошивая текст цитатами и деталями, едва заметными по отдельности, но подавляющими в совокупности, Достоевский создает истинный внутренний образ героя — образ антихриста, в свою очередь соотносимый с образом Господа и Христа. Но соотносимый *глумливо*. Глумливость является стилистическим маркером романа «Бесы».

В свете сказанного нельзя не признать, что памфлетность (что означает — поверхностность, закрепляемая обилием очевидных «прототипов») романа «Бесы» сильно преувеличена.

То, что мы называем «прототипом», связывает образ с настоящим моментом, позволяет узнавать его в окружающей нас действительности, и в этом смысле не важно, был это прообраз или «послеобраз».

Для уже упоминавшейся знаменитой сцены из романа «Братья Карамазовы», где речь идет о распятом мальчике и ананасном компоте, прообразов, тем более в текущей действительности, никто не искал — так все были потрясены ее «чудовищной извращенностью». А вот «послеобраз» в нашем времени у нее нашелся, и был замечен независимо друг от друга разными читателями. «Мы все причастны греху Лизы Хохлаковой, — сказала мне И.Б. Роднянская, — когда приходим домой и садимся перекусывать под новости. Ведь мы слушаем в это время об убийствах, войнах, землетрясениях». «Мы как Лиза, — сказала мне одна слушательница в православной летней школе, — только хуже. Она представляла себе, что ест ананасный компот перед распятым мальчиком, и тряслась в слезах. А мы едим себе спокойно перед телевизором».

Здесь очевидно, что предшествующий или последующий образ наличной, текущей действительности, опознаваемый нами как связанный с литературным образом, лишь констатирует идентичность («похожесть») ряда *явлений*, но мало способствует проникновению в *глубину* образа. Мы можем только констатировать, что то, что пред-

ставлялось диким извращением современникам Достоевского, стало для нас нормой, а мы этого даже и не заметили.

Проникновение в глубину — и в смысл — образа начинается, когда мы замечаем, что сцена, нарисованная Лизой, множеством деталей связана со сценой Христова Распятия, что переключает нас совсем в иной план. И тогда мы понимаем, что мы не просто пьем свой ананасный компот, глядя на мучения таких же, как мы, но мы вымаливаем этот ананасный компот у Распятого, истекающего кровью, пролитой за нас. У Того, Кто пришел из-за границ мироздания, чтобы восстановить его растлевающийся образ. У Того, Кто распинается в каждом из страдающих на этой земле.

Проявление в образе первообраза мгновенно открывает в образе безмерную глубину — потому что она простирается над бездной, отделяющей творение от Творца. Образ становится мостом, соединяющим разделенное бездной, и он — как отклик Авраама: «Увидь меня» — позволяет первообразу вновь присутствовать и действовать в творении, преображая его.

Можно сказать, что образ, обладающий качеством *глубины*, есть форма вольного соработничества мира или человека с Творцом.

Образ оказывается связующим звеном между прообразом и первообразом, и те, кто читал «Братья Карамазовы», даже если они не опознали в указанной сцене Распятия Христова на сознательном уровне, все же утрачивают часть своего окамененного нечувствия и хотя бы вновь плачут над своим ананасным компотом перед телевизором. А иногда совершают и более решительные действия.

Обращение к искусству, имеющему дело со зримым образом, позволяет нам легко констатировать еще нечто существенное для того, чтобы в образе возникла глубина. Два плана должны соединиться не в пределах одной сцены, что порождает скорее аллегоричность, а это свойство в нашем представлении тоже оказывается противопоставлено глубине (именно так взаимодействуют боги и герои гомеровского эпоса, как это описывает Ауэрбах и как это можно видеть на аллегорических полотнах на мифологические сюжеты). Два плана должны *наложиться* один на другой так, чтобы внутреннее не существовало нигде, кроме как во внешнем (любое выговаривание внутреннего впрямую ведет к утрате глубины), образ должен начать являть иное, иное должно начать проступать и преобразовывать образ, порождая в нем смысл, не могущий быть заключенным в очевидно явленном.

Это сочетание планов должно вызвать у зрителя или читателя чувство растерянности и потрясенности сродни тому, что выражает в конце рассказа А. Битова «Инфантьев» главный герой: «Да, так я не думал, — повторял Инфантьев. — Я думал, что это такое? А это,

оказывается, вот что». Этой цитатой, кстати, заключает свою статью «Холод, стыд и свобода» С.Г. Бочаров, обнаруживший в скромной истории «Бедных людей» историю грехопадения человечества<sup>42</sup>.

Одновременно опознание в образе *глубины* должно переключить все повествование в иной регистр. Когда в фильме Андрея Звягинцева «Возвращение» пришедший из ниоткуда отец, откликнувшийся на вызов и зов своего давно покинутого мальчика, не смогшего спрыгнуть с вышки, спит единственную ночь, проведенную в доме своей семьи, в позе и ракурсе «Мертвого Христа» Мантеньи — весь остальной фильм неизбежно начинает читаться на фоне Христовой жертвы ради обретения человеком себя самого — то есть, Бога в себе. И заключительное падение отца с вышки становится очевидно аналогичным Христову распятию, уничтожающему власть принятого Им на Себя греха, — так и отец будто вбирает в себя все страхи и неспособности своих детей — и уничтожает их, заключенных в него, актом своей смерти.

Выше было сказано, что повторение в портрете жеста, виденного в другом портрете, вызовет ощущение подражательности, вторичности, несамостоятельности художника. Это относится к изображениям, воспринимаемым нами как принадлежащие к одному плану бытия. Но когда в этюде «Девушка расчесывает волосы»<sup>43</sup> Коро повторяет жест Венеры Анадиомены\* Тициана, мы видим, как в очень юном существе пробуждается и овладевает им древняя стихийная сила, та, которую греки называли Афродитой, как эта сила, этот динамический вихрь, вновь является, отпечатлевается в мире в образе, как человеческое существо становится, по сути, лишь одним из явлений этой силы, и если она покинет его — оно будет опустошено\*\*, — мы испытываем потрясение, а не скуку от повторения.

Все образы, разобранные нами, относятся к эпохе после Боговоплощения. Но сама история Боговоплощения, то есть явления первообразов непосредственно в течении, в потоке времени, для того, чтобы быть воспринятой нами на *глубине*, должна соотноситься с тем, что было до нее. Здесь мы видим то же самое, но в обратной пер-

---

\* ανα-δύομαι — вынырнуть, выходить (из моря, из глубины); отступать назад, удаляться; избегать, увертываться, отступаться. В данном сочетании картины и этюда она выходит из глубины чужого образа.

\*\* И в этом смысле образ, создаваемый Коро, отличается от остальных образов, здесь разбираемых — поскольку его первообраз не внеположен этому миру и не уводит нас за его пределы. Такой образ становится скорее формой магии, чем религии. Такой тип образности характерен для мистических литературных течений начала XX века и открыто декларируется, например, в произведениях Густава Майринка. Ср. также, что говорит Дион Форчун (адепт знаменитого ордена «Золотой зари») о воспитании языческих жриц в своем романе «Жрица моря»: «...она считала силу более важной, чем личность». <http://lib.rus.ec/b/122600/read>

спективе, — чтобы оценить красоту и степень преображения, нужно знать о том, что преобразуется.

Картина Ганса Гольбейна младшего «Мертвый Христос», исполненная художником чтобы быть помещенной над плитой, закрывавшей нишу с узкими гробами, подобными тому, в котором мы видим у Гольбейна Христа, — картина, являющая нам Христа в первом движении воскресения, — для ясного понимания движения образов должна была, по замыслу художника, соотноситься с типом надгробья, которое Мазаччо поместил под своей Троицей\*.

Там в нише, подобной гробу Христа у Гольбейна, лежит скелет. Латинская надпись над ним гласит: «Я был тем, что есть вы, а вы станете тем, что есть я». Вот что ожидало смертного до Пришествия Христова. Но Христос Гольбейна, повторяющий позу скелета Мазаччо (и на фоне этого повторения особенно видно движение воскресения, изображенное Гольбейном: рука скелета Мазаччо простерта на крышке гроба — Гольбейн выведет руку Христа за пределы переднего плана картины, явив ее ожившей и начавшей движение, пусть еще почти бессознательное; так же изменится положение шеи и головы, вывернувшись в безмерном усилии подняться), так вот, Христос, повторяя позу скелета, повторяет, по сути, и слова надписи, только обращаясь не к живым со словами отчаяния, а к мертвым — со словами надежды: «Я был тем, что есть вы — а вы станете тем, что есть Я».

Отсылка образа к первообразу или первообразу ка прообразу создает глубину — и одновременно предельную *отчетливость* смысла изображенного (еще раз напомним слова Блока: «Пока не найдешь **действительной** связи между временным и вневременным, до тех пор не станешь писателем <...> *понятным*»), отчетливость, по нашим привычным представлениям, как правило, *теряющуюся* в глубине, — и эта отчетливость возникает в том случае, если мы вошли, посредством *припоминания*, в этот созданный между ними тоннель и прошли его до конца. Если мы воистину постигли соотношение первообраза и образа.

Этот способ достижения отчетливости смысла, пожалуй, может пролить некоторый свет на столь шокирующее тех, кто привержен теории множественности или бесконечности интерпретаций, определение художественности у Достоевского: «<...> художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в *лицах и образах* романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, *совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение*» (18, 80).

---

\* 1425–1428, Флоренция, церковь Санта-Мария Новелла, стена левого нефа. Надо заметить, что Достоевский мог видеть Мазаччо уже в 1862 году — то есть, воспринимал Гольбейна, «как положено», — на фоне Мазаччо.



## ЗАПАД И ВОСТОК О БОГОЯВЛЕНИИ: ПРОСТРАНСТВО КАРТИНЫ И ИКОНА В ПРОСТРАНСТВЕ

Для того, чтобы понять как устроен текст Достоевского, необходимо иметь в виду, что духовная биография писателя, его «роман со Христом»<sup>44</sup>, может быть описана как движение от картины к иконе, или, точнее, как постепенное откровение иконы в картине<sup>45</sup>. Как проявление потусторонних образов в образах здешнего мира. Как осознание образов здешнего мира не в качестве мешающих и заслоняющих, затемняющих «иное», но в качестве дающих ему присутствовать, в качестве естественных каналов для явления «иногo», в качестве *естественных* мест откровения и чуда.

Для русской культуры это не совсем обычное видение мира, не слишком в ней выработанное, не слишком проявленное. В свойственном нам восприятию вещи традиционно не открывали, а скрывали Бога, Бог не имел к ним никакого отношения. Вещи были «здесьние», они составляли «поверхность», которая никогда не ведет в глубину.

В Ветхом завете плоть мира агрессивно поставляла себя на место Божества: «Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил к вам Господь на [горе] Хориве из среды огня, дабы вы не развратились и не сделали себе изваяний, изображений какого-либо кумира, представляющих мужчину или женщину, изображения какого-либо скота, который на земле, изображения какой-либо птицы крылатой, которая летает под небесами, изображения какого-либо [гада,] ползающего по земле, изображения какой-либо рыбы, которая в водах ниже земли; и дабы ты, взглянув на небо и увидев солнце, луну и звезды [и] все воинство небесное, не прельстился и не поклонился им и не служил им» (Втор. 4, 15–19).

Для нас вещи не были активно агрессивны — они скорее пассивно захватывали в плен, усыпляли, затягивали в себя, как в болото, от чего тосковала и томилась, а то и бунтовала, душа... Для того, чтобы встретиться с Богом, нужно было радикально вырваться из их плена, разорвать с вещами — стать странником, паломником, пустынником.

Достоевский в «Дневнике писателя», возражая Толстому на его мнения о русском добровольческом движении 1876 года, выраженные в «Анне Карениной», между прочим, пишет: «<...> а такова уже русская народная черта, историческая, что покаянные подвиги хождения ко святым местам он издревле еще высоко ценил. Сердцем его всегда влекло туда — черта историческая. Люди без гроша,

старики, отставные солдаты, старые бабы, совершенно не зная географии, уходили из селений своих с нищенскими котомками своими за плечами, и действительно, иногда после бесчисленных бедствий, достигали святых земель. Когда же возвращались на родину, то рассказы об их странствиях благоговеино выслушивались. <...> Даже худые, дрянные люди, барышники и притеснители, получали нередко странное и неукротимое желание идти странствовать, очиститься трудом, подвигом, исполнить давно данное обещание. Если не на Восток, не в Иерусалим, то устремлялись ко святым местам русским, в Киев, к Соловецким чудотворцам. Некрасов, создавая своего великого “Власа”, как великий художник, не мог и вообразить его себе иначе, как в веригах, в покаянном скитальчестве. Черта эта в жизни народа нашего — историческая, на которую невозможно не обратить внимания, даже и потому только, что ее нет более ни в одном европейском народе. <...> Заметьте себе, что, говоря про эту историческую черту русского народа, то есть про ревность его к делу Божию, ко святым местам, к угнетенному христианству и вообще ко всему покаянному, божественному, я ведь вовсе не думаю хвалить за это русский народ: я не хвалю и не хую, я только констатирую факт, которым многое объяснить можно. Что же делать, что у нас есть такая историческая черта? Я не знаю, что из нее выйдет, но, очень может быть, что-нибудь и выйдет. В жизни народов все важнейшее слагается всегда сообразно с их важнейшими и характернейшими национальными особенностями. <...> О, наш народ — безграмотный невежда, это бесспорно, и ему даже в нравственном отношении можно бы насказать множество превосходных и просвещеннейших вещей насчет столь застарелой в нем, древней исторической черты его. Этим русским людям можно было бы разъяснить, что все их странствия, паломничества — суть только узкое понимание их долга и обязанностей; что нечего ходить за хорошим так далеко, что лучше было бы, если б он бросил пьянство, обратил внимание на умножение своего благосостояния, на приращение экономических сил, не бил жену, обратил внимание на школы, на шоссевые дороги и проч. — одним словом, хоть чем бы нибудь способствовал, чтоб Россия, его отечество, стала наконец походить на другие “просвещенные европейские государства”. Можно бы внушить, наконец, паломнику, что хождения его по святым местам Богу вовсе не надобны, потому, главное, что ни ему самому, ни семейству его и никому пользы никакой не приносят, а что, напротив, приносят даже вред, ибо странствующий, уходя надолго, оставляет свой дом, родину, в сущности для цели эгоистической, для спасения души своей, тогда как Богу несравненно было бы приятнее, если б он употребил свой праздный досуг на какую-нибудь пользу ближнему: посидел бы на огороде, присмотрел бы за телятами и проч., и

проч. Одним словом, можно бы наговорить много прекрасного; но что же, однако, делать, если так именно сложилась эта историческая черта и искание доброго приняло в народе нашем почти что одну эту форму, то есть форму покаянную, в паломническом или жертвенном виде?» (25, 214–217).

Для того чтобы встретить Бога, нужно было пойти к святым местам, в монастырь — ну, или хотя бы в храм. Характерно, что Достоевский так настаивает на уникальности этой черты в нашем народе, хотя паломничества всегда чрезвычайно распространены были и в католичестве, славящемся и посейчас своими установленными пешими паломническими путями. Но там они как бы включены в общее расписание жизни — в том смысле, что паломник вновь в нее возвращается по завершении паломничества, — не противопоставлены ей, а у нас они — так, как их описывает Достоевский, ссылаясь на «Власа» Некрасова, — были именно уходом в «неотмирность», метанойей, радикальным, без возможности возврата, разрывом со всем «здешним».

Итак, еще раз, — вещи мира для нас не открывают, а скрывают Бога. Мы идем к Богу, минуя вещи, отбрасывая их. Мы прорываемся к Нему сквозь завалы вещей. А если мы поворачиваемся к вещам — мы отворачиваемся от Бога. «Вещизм» (было такое распространенное слово в эпоху застоя) — антоним «духовности». Мы хотим Бога «лицом к лицу», мы не признаем «посредников» в вещах мира, мы и себя не очень-то признаем посредниками для вещей мира в их встрече с Богом\*.

---

\* Маргарита Волошина вспоминает о беседах с Михаилом Чеховым: «Когда на его вопрос об отношении Рудольфа Штейнера к театру я рассказала о режиссерской работе Штейнера по постановке драм-мистерий, он явно испугался. И я еще раз почувствовала — что и раньше бывало — как трудно сначала человеку Востока признать, что смысл христианства не в бегстве от мира, но в преображении, одухотворении человеческой культуры и всей земли силой Христовой». *Волошина Маргарита (М.В. Сабашникова)*. Зеленая Змея. История одной жизни. Перевод с немецкого М.Н. Жемчужниковой. М.: «Энигма», 1993. С. 301.

Чрезвычайно характерен здесь взгляд К. Леонтьева, которого и сейчас некоторые почитают едва ли не образцом православной ортодоксальности. В статье «О всемирной любви» он пишет: «Вера в божественность Распятого при Понтийском Пилате Назарянина, Который учил, что на земле все неверно и все неважно, все недолговечно, а действительность и вековечность настанут после гибели земли и всего живущего на ней — вот та **осязательно-мистическая** точка опоры, на которой вращался и вращается до сих пор исполинский рычаг христианской проповеди». *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. Философская и политическая публицистика. Духовная проза (1872–1891). М., 1996. С. 315. И далее: «**Ничего нет верного в реальном мире явлений. Верно только одно, одно только несомненно — это то, что все здешнее должно погибнуть!**» *Там же*. С. 318.

В соответствии с этим своим опытом мы слишком часто воспринимаем и западноевропейскую культуру.

Мы видим их внимание к плоти мира как «плотность», мы видим их чуткость к вещам как поработанность вещами. Мы видим увлеченность творением в их искусстве — как отступничество от Творца. Мы видим знаки времени в их религиозной живописи — и думаем, что это предательство вечности. И мы либо возмущаемся этой их «плотностью», либо радостно ей следуем. Но мы воюем с призраком — или бежим по дороге, на которую нас если кто и звал, то уж точно не они. Тут ведь все дело — в настроенности глаза...

Подмастерье в пьесе Поля Клоделя «Извещение Марии», повторяя слова отца соборов Пьера де Краона (в чьем имени, очевидно, совмещаются «чертеж» и «камень», он «камень чертежа» — то есть тот, кто *воплощает* идею, замысел (чертеж), *обнаруживает* ее, дает ей внешнее, *поверхность*; но одновременно: то, что создает *внешние* вещи — камень — безмерно глубоко и физически и метафизически), так вот — даже *подмастерье* этой культуры свидетельствует:

«Ибо языческий художник создавал все снаружи, мы же строим изнутри, как пчелы,

И как душа трудится для своего тела: ничего косного, все живет, Все есть действие благодати»\*.

А в версии пьесы 1912 года сам Пьер де Краон скажет:

«Я не высекаю вещь снаружи, *какую-то видимость*.

Как отец наш Ной, в моем огромном Ковчеге

Я тружусь изнутри и вижу, как со всех сторон все поднимается разом!

И что такое изваять тело, в сравнении с тем, чтобы вложить в него душу?»<sup>46</sup>

Согласно Полю Клоделю, это построение вещи *изнутри*, то, что я назвала *двусоставностью образа*, есть неотъемимое свойство европейской христианской культуры. Вещь в ней никогда не равна только себе, не ограничена сама собой. Вещь здесь — это место, где является Бог. Бог говорит с человеком вещами этого мира. Вещь потому и «строится изнутри», что ее задание быть словом — первоначально, что сначала является «внутренний образ», то, что хочет сказать Господь, то, что приходит из-за пределов мироздания, и потом

---

\* *Клодель Поль*. Извещение Марии. Окончательная сценическая версия. Перевод Ольги Седаковой. <http://www.agnuz.info/app/webroot/library/233/169/>

Иную метафору предлагает из глубин той же культуры знаменитый алхимик XX века Фулканелли: «Не является ли наша душа пауком, который тклет наше тело?» *Фулканелли*. Тайны готических соборов. <http://jungland.net/Library/TainaGoti.htm>

этот «внутренний образ», то, что можно назвать душою вещи, выстраивает для себя адекватный внешний образ — саму вещь. В вещах, по слову старца Зосимы, постигается «тайна Божия». Поэтому даже, скажем, «натурализм» Золя оказывается насквозь метафизическим. Никуда не деться от метафизики в культуре, где Бог говорит вещами. Сколько бы плоть ни затопляла мир, всегда будет достаточно места для Бога, раз уж Он избрал плоть местом Своего присутствия...

Эта Божия хитрость (и вообще Божия хитрость) — постоянная тема Шарля Пеги.

«Я так ослепительно сияю в Моем творении, — говорит Господь в его мистерии о младенцах Вифлеемских, —

Во всем, что случается с людьми и с народами — с бедняками

И даже с богатыми,

Которые не хотят признавать себя Моим созданием.

И прячутся

От того, чтобы служить Мне.

Во всем, что человек создает и разрушает — в добре и во зле <...>

Я сияю даже в соблазне греха... <...>

Я так сияю в Моем Творении (говорит Бог),

Что не видеть Меня — для этого надо быть слепым,

И для того, чтобы не верить в Меня, надо учинить над собой насилие, извратить себя, обессилить, измучить.

Надо засохнуть, умереть...»<sup>47</sup>

Из сравнительно недавно вышедших на русском языке книг тех, кого можно назвать представителями французского католического возрождения рубежа XIX–XX веков, книгу Поля Клоделя «Глаз слушает»\* необходимо было бы читать всем, желающим понять, как нужно воспринимать европейскую культуру, как воспринимает себя она сама: эта книга помогает настроить наш непривычный глаз на классический образ европейской культуры.

Вот речь идет о бытовых сценках в голландской живописи: «Среди этих сюжетов чаще всего встречаются трапеза и концерт. Действительно, всякая трапеза сама по себе есть причастие, даже если ей не сопутствуют более или менее скрытые религиозные помыслы. <...> С другой стороны, какой сюжет больше подходит для того, чтобы поведать нам о тайном согласии душ и их взаимной

---

\* *Клодель Поль. Глаз слушает / Пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2006. Из недавно вышедших на русском языке работ не писателей, но искусствоведов той же цели отчасти может служить знаменитое исследование: Панофский Эрвин. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. Н.Г. Лебедевой, Н.А. Осминской. СПб.: Азбука-классика, 2009.*

склонности, чем концерт, так часто изображаемый кистью Паламедза или Тербоха...»<sup>48</sup>. А когда дело доходит до того, что можно назвать «групповыми портретами» (и на наш непривычный взгляд — никак не больше!) Франса Хальса, перед нами разворачивается такое метафизическое исследование, что очевидно — ни одна деталь не прописана, ни один рефлекс не положен художником без требования внутреннего образа, заключенного в «групповом портрете»: «Еще один порог — и мы, потрясенные, замираем посреди последнего зала, ибо мы не знаем, кто глядит на нас из рам этих висящих друг против друга картин, из тьмы столь же черной, как траурные драпировки — живые ли это на нас глядят, или мертвые. На одной из картин изображены регенты, на другой — регентши приюта для престарелых. Хоть мы и пытаемся мужественно держаться перед этим трибуналом из пяти жутковатых дам, мы не можем при этом не чувствовать спиной леденящие взгляды шести других полупрозрачных манекенов, установленных здесь заботами какого-то исследователя Ахерона. Ни у Гойи, ни у Эль-Греко не найти ничего сильнее и ничего ужаснее, ибо самый ад не так пугает нас, как промежуточная зона... Все итоги подведены, денег на столе больше не осталось, есть только навсегда захлопнутая книга, чей переплет поблескивает, словно оголенная кость, а обрез светится багровым светом, как горящие угли. Первая из регентш, та, что сидит за столом слева, та, что вначале показалась нам самой безобидной, своим взглядом искоса и раскрытой левой ладонью, объясняющей значение сжатой в кулак правой, говорит нам: “Вот и все! Кончено!” Что же до четырех остальных чудищ... но давайте сперва отделаемся от той, что принесла председательствующей табличку, где, вероятно, написано наше имя. Нам приходится иметь дело со своего рода женской судебной коллегией, их белые накрахмаленные воротники и манжеты, которые выделяют и резко оттеняют лица и руки, усиливают впечатление, что перед нами — судьи. Этот трибунал заседает не под сенью распятия, а под картиной, представляющей мглистый берег потусторонней реки. Суметь бы только отвлечься от иссохшей, как у скелета, лапы, которую положила себе на колено дама справа — ах, на нее-то нам уж точно не приходится рассчитывать: ее жесткий взгляд, сжатые губы, книга, на которую она опирается, говорят об этом достаточно ясно. Что касается председательши в центре картины, жеманно держащей в руках веер и перчатку, то эта мылообразная физиономия, что тарачится на нас с кошмарной улыбкой, дает нам понять: в ее лице мы имеем дело с силой, более безжалостной, чем правосудие, и имя ей — ничто. То же самое утверждает и заместительница своими опущенными на стол тяжелыми кулаками, своими глубоко, до самой души запавшими глазами. Но как описать

эту светящуюся эманацию, эту вампирическую ауру, которая исходит от этих пяти фигур, словно от разлагающейся плоти, — если бы такое было возможно, я даже мог бы сказать: разлагающейся души?»<sup>49</sup>

Перед нами мир, ни в какой своей точке не останавливающий предстоящего ему на поверхности. Нас настойчиво и неуклонно ведут в глубину «просто вещей». Потому что эта культура не просто *знает*, как наша, а — *помнит* каждый миг, что с момента Боговоплощения всякая плоть причастна Богу, всякий момент времени — вечности, всякая вещь — смыслу. В периоды, когда это живое знание начинает затмеваться торжествующим позитивизмом, когда мир овнешняется, опасаясь по разным причинам двигаться вглубь от единственно остающейся в его владении, доступной и — по видимости — надежной, внешней границы, неизменно создаются словари языка вещей: в XVII веке — сборники «Эмблемата», в XX веке — энциклопедии символов. Потому что впереди всегда — новое возрождение.

Для европейской культуры свой — язык драгоценных камней, язык животных, язык плодов, язык цветов (вспомним хотя бы безумную Офелию). А мы и до сих пор иногда реагируем на западный натюрморт, как птицы на виноград Зевксида...\*

Читая Клоделя, не только вспоминаешь этот язык вещей (или чуть-чуть научаешься ему), но и осознаешь, что европейская культура никогда не прекращала на нем говорить — с того момента, как начала толковать Священное Писание, до того момента, когда попыталась сделать вид, что забыла, как оно выглядит.

«Разве не читаем мы почти в каждой строке Священного Писания, где нам разъясняют некий смысл — а смысл этот заключается главным образом в движении, — сравнения почерпнутые из бестиария? Агнец, голубка, олень, лев, змея, даже земляной червь, рыба — все они суть образы Мессии. Когда Иаков благословляет сыновей, он называет Иуду львом, Дана змеем, Неффалима — серной, Иссахара — ослом, Вениамина — волком. Все герои, все события Священной Истории проходят перед нами, отмеченные этими символами. Каждое животное, возникшее из веяния Духа, обладает каким-нибудь свойством, которое напоминает нам один из заложенных в нас творческих импульсов. “Я завидовал блаженству животных, — говорит Рембо, — гусеницам, которые воплощают детскую невинность, кротам, которые воплощают сон девственности”»<sup>50</sup>. Это из эссе «Кости». А вот — «Мистика драгоценных камней»: «Другое название берилла

---

\* О значении вещей в западноевропейском натюрморте см., например, работы Юлии Звездиной: *Звездина Ю.Н. Эмблематический натюрморт и восприятие предмета и символа в XVII–XX веках // Контекст-1994, 1995. М., 1996; Звездина Ю.Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М.: «Наука», 1997.*

или название одной из его разновидностей — аквамарин; кажется, его так называют потому, что, погруженный в морскую воду, он становится невидимым, словно душа, затерявшаяся в Боге»<sup>51</sup>.

А эссе «Жемчужина» — наглядная демонстрация жизни «двух-составного» образа, его живого движения, собирающего смыслы в вещи, заставляющего вещь сиять и светиться смыслами, делающего вещь источником нашего озарения. Жемчужина — рана — душа (жемчужина рождается из раненой плоти моллюска, душа — то, что возникает на месте открытой раны, разрыва человеческого существа с вечностью) — наш белый камень с именем, вручаемый каждому в последний, судный день (сотканный душой на месте раны, как жемчужина, и, как жемчужина моллюску, не нужный для повседневной временной жизни), — то, ради чего можно продать все, что имеем, потому что это одновременно — вход в Небесный Иерусалим, все врата которого — жемчужины...\*

Никогда для европейца радуга над полем не станет «просто» пейзажем, никогда не забудет он в ней символа Божьего завета, заключенного с Ноем, семи добродетелей, из которых ткется белый покров совершенства, семи наук, возводящих к вершине мудрости, уцеломудривающих человека, — а если забудет, то, пожалуй, перестанет быть европейцем.

Почему же мы, зная все то же, что и они, так легко забываем? Ведь и для нас просветлена и освящена плоть мироздания, ведь и мы — восточные христиане — самые последовательные «материалисты», как недавно настойчиво напоминал нам митрополит Сурожский Антоний\*\*. Что это значит: «знаем, но не помним»? Слов-

---

\* «<...> жемчужина в морских глубинах сама собой рождается от живой плоти: белоснежная и округлая, отделяется она от породившего ее недолговечного существа, чтобы начать новую жизнь. Она — воплощение той раны, которую причиняет нам жажда совершенства и которая постепенно приводит к появлению этого бесценного шарика. В тайных извивах нашего существа возникает жемчужина — метафизическое зерно, благодаря отсутствию всякого земного предназначения избавленное от опасности прорастания и от воздействия извне, некий сгусток ценности, капля молока, плод без стебля и черенка, отвердевшее сознание, отказ от красок до степени превращения в чистый свет, непорочное зачатие. У раненой и оплодотворенной души в самой ее глубине есть устройство, позволяющее ей закрепить время в вечности. Такова жемчужина, это воплощение субстанции, эта Необходимость, это уместившееся у нас в двух пальцах последнее владение, которое, как гласит Апокалипсис, служит вратами в небесный Иерусалим. <...> Именно для того, чтобы мы смогли добыть это бесценное достояние, Евангелие советует нам продать все, что мы имеем». *Клодель Поль*. Глаз слушает. С. 362–363.

\*\* Митрополит Антоний настойчиво продолжал в современном восточно-христианском мире то изменение глаза, которое масштабно начал Достоевский.



но это у нас в уме, но не в крови, словно мы об этом «слышали слухом уха», но не вслушались в это глазом (я бы именно так перевела название книги Клоделя: «Глаз вслушивается»). То, что для европейской культуры — раскрытие и движение образа, этапы этого живого движения, ткущего смысл в вещи, для нас — механические категории с не совсем ясными названиями: сравнение, метафора, синекдоха, метонимия... Для нас сказать: его повели на казнь, как Христа — неоправданно высокое *сравнение*, для них — в каждом казнимом умирает Христос. Для них — в каждом умирающем умирает Христос.

Для того, чтобы показать, насколько мы иначе видим, приведу любопытный эпизод, возникший на сравнительно недавно прошедшем круглом столе, посвященном эсхатологической концепции Достоевского. Я говорила о том, что Достоевский (а он не только усвоил «двусоставный» образ европейской культуры, но и могуче его развил) открывает рай как внутренний образ ада еще в «Записках из Мертвого Дома», что в сцене в бане, описанной как подлинный ад, вспыхивает образ Сионской горницы в тот миг, когда раз-

---

Ср., например, их программные высказывания: «Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть», — писал Ф.М. Достоевский (25, 228). «Неужели не понимаем, — пишет митрополит Сурожский Антоний, — человек **так** велик, что Бог может стать Человеком и человек остается собой? И что так велика тварь, которую Бог призвал к бытию, что человек может вместить в себя Бога?» *Митрополит Сурожский Антоний*. Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Проповеди. Клин, 1999. С. 27.

О величии материи митрополит Антоний писал, в частности, так: «Мы не можем без недоумения думать о Воплощении: как оказалось возможно, что человеческая плоть, материя этого мира, собранная в теле Христовом, могла не только быть местом вселения Живого Бога — как бывает, например, храм — но соединиться с Божеством **так**, что и **тело** это пронизано Божественностью и восседает теперь одесную Бога и Отца в вечной славе? Здесь прикровенно открывается перед нами все величие, вся значительность не только человека, но самого материального мира и неопикуемых его возможностей — не только земных и временных, но и вечных, божественных. И в день Преображения Господня мы **видим**, каким светом призван воссиять этот наш материальный мир, какой славой он призван сиять в Царстве Божию, в вечности Господней... И если внимательно, всерьез принимаем то, что нам здесь открыто, мы должны изменить самым глубоким образом наше отношение ко всему **видимому**, ко всему **осязаемому**; не только к человечеству, не только к человеку, но к самому телу его; и не только к человеческому телу, но ко всему, что телесно вокруг нас, ошутимо, осязуемо, видимо... Все призвано стать местом вселения благодати Господней; все призвано когда-то, в конце времен, быть вобрано в эту славу и воссиять этой славой». *Митрополит Сурожский Антоний*. Во имя Отца и Сына и Святого Духа. С. 41.

бойник Петров оmyвает ноги рассказчику со словами: «А сейчас я вам ножки вымою». Петров в этой сцене *воображает* (то есть — становится «местом», «внешним образом» для присутствия внутреннего образа) в себе Христа. Человек, чье имя сейчас фигурирует во всех авторефератах диссертаций в качестве ведущего специалиста по «христианской проблематике» в творчестве Достоевского, немедленно возразил: там, конечно, есть соответствие на уровне произвольно вырванной докладчиком цитаты, но — не более того, потому что ведь Петров — такой страшный разбойник, об этом в тексте очень настойчиво сказано<sup>52</sup>. То есть — Петров такой плохой и ужасный, что не может вообразить в себе Христа.

Я уверена, конечно, что на уровне знания этот специалист прекрасно осведомлен о том, что всякий человек несет в себе образ Божий. Я даже ни минуты не сомневаюсь, что он знает, что одесную Христа был распят тоже очень страшный разбойник — и именно он первым из всех человекoв вошел в рай. Что и сам Христос был «к злодеям причтен». Знает — но не помнит...

И вот, я думаю, что это именно так: мы слышали, но не видели. Мы слишком молоды, мы пришли почти через десять веков, мы попали сразу на небо — сначала на благолепную службу в Святой Софии, потом — нам являлись иконы и святые, и Сама Матерь Божия, Царица Небесная. И это мы помним. О том же, что происходило на земле, нам лишь рассказали. Мы не видели ночных литургий в Иерусалиме, где четыре века спустя при чтении о страстях Христовых народ кричал, рыдал и стонал так, словно это все произошло сейчас<sup>53</sup>, словно Церковь — тело Христово, в себе ощущала гвозди и копие, рвавшие плоть ее Главы. А мы упрекаем их — в сентиментальности: в чувствительности, даже в чувственности. И мы ставим им в вину стигматы... Мы помним державную поступь Царицы Небесной, и мы не помним тяжелого шага враз постаревшей Матери — на Голгофу.

Магдалина билась и рыдала,  
Ученик любимый каменел.  
А туда, где молча Мать стояла,  
Так никто взглянуть и не посмел.

Как же, не посмел, — они только туда и смотрят! Но чтобы об этом сказать, надо быть не русской Ахматовой, а французом Пеги.

«Она шла следом как бедная женщина. / Как постоянная участница процессии. / Как провожатая. / Как служительница. / Как участница. / Она шла следом как самая бедная. / Как нищая. / Она, ничего никогда ни у кого не просившая. / Теперь она просила милосердия. / Не показывая того, она просила милосердия. / Потому что, не показывая того, даже не зная о том, она просила милосердной жалости. / Чутьочку сострадания. / Хоть немного сострадания. / Pie-

tas. / Вот что Он сделал со Своей Матерью. / С тех пор как начал свое служение, / Она шла рядом, она плакала. / Плакала, плакала. / Женщины только и умеют, что плакать. / Ее видели повсюду. / В процессии, но немного и в других местах. / Под портиками, под аркадами, на сквозняках. / В храмах, во дворцах. / На улицах. / Во дворах и на задворках. / Она поднялась и на Голгофу. / Она тоже взобралась на Голгофу. / Это крутая гора. / Она и не замечала, что шла. / Она и не чуяла ног, что ее несли. / Она не чуяла ног под собою. / Она тоже взобралась на свою голгофу, / Она тоже поднималась и поднималась, / В крикливой толпе, чуть позади. / Поднялась к Голгофе, / на голгофу. / На вершину. / До самой вершины. / Где Его теперь распинали. / Пробив гвоздями четыре конечности. / Как ночная птица на дверях риги. / Он, Царь Света. / На месте, называемом Голгофа. / То есть Лобное место. / Вот что Он сделал из Своей матери. / Родительницы. / Женщину в слезах. / Бедную женщину. / Бедную женщину в скорби. / Бедную скорбящую женщину. / Какую-то попрошайку жалости»<sup>54</sup>.

И вот, вопреки последовательным установкам отечественных православных искусствоведов, становится очевидно, *насколько* нам необходимо католическое искусство! Ведь искусство способно передавать непосредственный опыт в отсутствие опыта. А нам, так знающим Царицу Небесную, хорошо бы *помнить* мать с растерзанным сердцем. И со сбитыми в кровь ногами. Которыми она шла на Голгофу. Где на ее глазах распяли ее мальчика...

А то мы их (Их) не узнаём — в «рабском виде».

И если мы, по своему разумению, скажем этому хитрецу, Пеги, научившемуся хитрости у своего Господа, все то, что мы так привычно говорим: что все же это они — католики — младшие, раскольники, исказившие истину и ушедшие в долину мира сего, прельщенные его вещами, и теперь все растратившие в пух, то он, может быть, даже и не возразит нам, хотя, может быть, ему было бы что возразить. Он, может быть, даже обрадуется. Потому что он слишком хорошо помнит (он ведь и в своей жизни ее прожил — сполна) притчу о блудном сыне, он слишком хорошо помнит, кого принимает в объятия Отец, а кто стоит нахмуренный и завидует. И он слишком хорошо помнит, что истины и пути христианства парадоксальны, и что одному великому святому Господь сказал, что он не вошел еще в меру сапожника, а другому — что он не вошел еще в меру жонглера.

Ф.М. Достоевский преобразует свойственное нашей культуре восприятие, и, полагаю, именно от отсутствия настроенности глаза у современников его романы — выстроенные *математически* (одно из любимых слов писателя) — представлялись им хаотическими нагромождениями.

Прямой декларацией творческого метода писателя можно считать слова старца Зосимы: «Братья, не бойтесь греха людей, любите человека и во грехе его, ибо сие уж подобие Божеской любви и есть верх любви на земле. Любите все создание Божие, и целое и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч Божий любите. Любите животных, любите растения, любите всякую вещь. *Будешь любить всякую вещь и тайну Божию постигнешь в вещах.* Постигнешь однажды и уже неустанно начнешь ее познавать всё далее и более на всяк день. И полюбишь наконец весь мир уже всецелою, всемирною любовью» (14, 289).

Почему любовь к человеку во грехе Достоевский называет подобием Божеской любви? Потому что Господь прозревает светлый лик сквозь любые искажения, сквозь любые личины, сквозь любую грязь. Это, по сути, умение видеть внутренний образ внешнего образа.

Каким образом любовь ко всякой вещи приводит к постижению тайны Божией? Любовь открывает нам вещь в ее истине и красоте. А истина и красота вещи — это слово, сотворившее ее, и слово, которым она отвечает на это сотворение. Ее личное слово славы Господней...

Здесь, пожалуй, уместно сказать о том, как Достоевский вообще видел процесс познания.

В черновиках к «Братьям Карамазовым», роману, который стал последним словом и завещанием Достоевского, он записывает всеми большими буквами фразу, предназначенную для старца Зосимы: «— ТОГДА НЕ ПОБОИМСЯ И НАУКИ. ПУТИ ДАЖЕ НОВЫЕ В НЕЙ УКАЖЕМ» (15, 250).

Для того, чтобы понять, что здесь имеет в виду «национальный философ России»<sup>55</sup>, — а именно так почувствовала Достоевского русская культура рубежа XIX–XX веков, — нам следует привлечь еще одну запись из его записных книжек. В 1864 году, критикуя представителей идеологии позитивизма в России: Чернышевского и его направление, — Достоевский записывает: «Воротиться к почве. Никто не может быть чем-нибудь или достигнуть чего-нибудь, не быв сначала самим собою» (20, 176). И далее: «У них великий аргумент, что наука общечеловечна, а не национальна. Вздор, наука везде и всегда была в высшей степени национальна — можно сказать, науки есть в высочайшей степени национальны». И поясняет: « $2 \times 2 = 4$  — не наука, а факт. Открыть, отыскать все факты — не наука, а работа над фактами есть наука» (20, 177).

Что утверждает здесь Достоевский? Довольно неожиданную и непривычную для нас сейчас вещь. Он утверждает абсолютное, неустранимое, незаместимое значение личности в процессе познания.

Личности как человеческой, так и национальной. Он утверждает, что фундамент, основа процесса познания — становление самим собой и познание самого себя. Причем, утверждая это, он совсем не задумывается в этот момент о том, что возвращается этим своим утверждением далеко назад, к знаменитой надписи храма Аполлона в Дельфах: «Познай самого себя». Он не заимствует — он вновь рождает из себя исток всякой философии.

И он вновь рождает его в то самое время, когда позитивная наука, а вернее — позитивная идеология, пришедшая в Россию с Запада, начинает агрессивно настаивать на максимальном устранении личности познающего из познавательного процесса. В то самое время, когда позитивная наука начинает настаивать на том, что главное, что заслоняет от нас истинную картину мира — это наша личность. Для того, чтобы исследование стало объективным — то есть, в понятиях господствующей научной идеологии, по-настоящему ценным, — из него *требуется устранить личность исследователя...*

Причем требуется устранить именно *личность* — то есть *наш сущностный центр* — и в связи с этим определением личности, для того, чтобы далее у нас все связалось в единый узел, нам нужно вспомнить, как о. Павел Флоренский объясняет слово «ноуменальный». «Ноумен происходит от слова νοῦς. Мы переводим νοῦς через ум. Но ни νοῦς, ни славянское ум, ему равносильное, не выражаются русским термином ум. Νοῦς значит собственно: духовное средоточие нашего существа, средоточие, центр, первоузел духовной жизни; νοῦς — это духовное Я, дух, в противоположность внешним, случайным разрозненным чувственным впечатлениям. Поэтому νοῦςμενον значит то, что духовно, что духовно постигаемо, духовно постижимо, доступно лишь духу, а не чувственному впечатлению, чувственности. Ноуменальный — значит умопостигаемый, т.е. духовно познаваемый и духовно сущий, но чувственно не познаваемый и не сущий»<sup>56</sup>. Становится понятно, почему устранение личности из познавательного процесса приводит к появлению *непознаваемой* вещи в себе, кантовского ноумена: ведь подобное познается лишь подобным.

Итак, личность устраняется. *Индивидуальность* же, которая есть наша желающая и захватывающая периферия, область нашего эгоистически заинтересованного соприкосновения с миром, напротив, устранять не требуется. И это вполне логично, потому что именно наш сущностный центр — наш лик — *необщее* выражение лица — есть то, что *отличает* нас от всякого в человечестве, и потому, с точки зрения позитивной науки, является препятствием к получению общепользовательного, общедоступного, общеупотребимого знания. В то время как наша индивидуальность есть нечто общее, непременно присущее всем членам данного вида. *Индивид* — то же, что

греч. *атом* — неделимое — предел деления рода — то есть минимальная единица, обладающая всеми родовыми качествами. В том числе — способностями чувственного восприятия, на котором основывается позитивная наука.

Но если мы в процессе познания опираемся на нашу индивидуальность, то мы, соответственно, можем воспринимать в окружающем нас мире только то, на что и призвана откликаться наша индивидуальность, — то есть то, на что направлены наши желания, то, что мы стремимся захватить и присвоить. Мы воспринимаем не *вещи сами по себе*, не вещи в их сущностном центре, а *вещи для нас* — то есть атрибуты, свойства вещей, — те свойства, в которых мы алчно заинтересованы. Нас интересует не вещь сама по себе — *но то, что есть у вещи*. И даже не все, что вообще есть у вещи, но лишь то, что годится для нашего употребления. Как правило, у любой вещи оказывается слишком много того, что нам не потребовалось.

В процессе такого познания мы создаем *порнографический* образ вещей и мира. В процессе такого познания мы облачаем мир в одежды великой блудницы. Порно, как я уже вскользь упоминала — от *πέρνυμι* — продавать<sup>57</sup>. Порнографический образ вычленяет атрибуты вещи, предназначенные для потребления, прикрывая то, что для потребления не предназначено (этим прикрытием не потребляемого порнография отличается, например, от обнаженной натуры — у обнаженной натуры, с точки зрения порнографического образа, *слишком много лишнего*). Порнографический образ — это единственный образ, который может быть создан, если мы опираемся в процессе его создания на индивидуальность, то есть на общеродовые свойства человека, на его природу. Потому что единственный смысл, существующий в плоскости автономного мироздания — это потребительский смысл. А у индивидуальности нет средств для выхода за пределы автономного мироздания. Да нет и потребности в таком выходе.

Совершенно очевидно, что порнографический образ мира — это не только *радикально* редуцированный его образ, но и образ *радикально* искаженный: поскольку в качестве единственно существенного нам подается *периферия* мира и вещи. Причем эта периферия имеет свойство становиться все более агрессивной по мере возрастания внимания к ней — и вот уже все, еще даже не успевшие забыть о своем статусе *маргинальных*, вещи и явления все более и более начинают претендовать на то, чтобы пребывать в центре внимания, интересов, в центре новой картины мира...

Что противопоставляет Достоевский такому образу мира и такому горизонту познания? Он противопоставляет им познание, основанное не на «уме», или, скорее, не на *рассудке*, которым оперирует индивидуальность, и который, отвлекая качества от их носителей,

создает абстракции, отгораживаясь ими от всего мироздания, и остается в одиночестве, наедине со своими бескровными порождениями. Он противопоставляет им познание, основанное на *личной* причастности, на соучастии, на внимании и любви к *конкретному*. Познание, основанное на мгновенной идентичности двух личностей — двух сущностных центров существ: познаваемого и познающего.

Чрезвычайно колоритно описано такое познание в черновиках к «Бесам»: «Ш<атов>: “Да разве может быть что-нибудь высшее ума?” К<нязь>: “Так по науке, но вот у вас ползет клоп. Наука знает, что это организм, что он живет какою-то жизнью и имеет впечатление, даже свое соображение и Бог знает\* что еще. Но может ли наука узнать и передать мне *сущность* жизни, соображений и ощущений клопа? Никогда не может. *Чтоб это узнать, надо самому стать на минуту клопом*. Если она этого не может, то я могу заключить, что не может передать и сущности другого, высшего организма или бытия» (11, 183).

На рубеже XIX–XX веков, также размышляя о самых основаниях познания, о. Павел Флоренский будет говорить о чем-то очень близком, основываясь на этот раз не на непосредственной философской интуиции, но обращаясь к истории философии. Для нас его рассуждения крайне важны тем, что он отчетливо определяет пространство, в котором возможен тип познания, предложенный Достоевским. В своей работе «Культ и философия» он резко противопоставит философские системы Платона и Канта, описав их пятнадцатью оппозициями, возвышающимися над, казалось бы, общим основанием: над терминами «ноумены» и «феномены»<sup>58</sup>.

Разница начинается уже с определения термина «ноумен». Если у Платона ноумен — это эйдос, идея — что по-гречески значит прежде всего «образ», то у Канта ноумен это «вещь в себе» — то есть как раз «невявленное», «без-образное».

Далее. Истинно-познаваемое у Платона — это *идеи*, ноумены. О чувственном мире возможны лишь мнения (*δόξα*), основанные на практической необходимости, на пользе — то есть именно на нашей заинтересованности в тех или иных свойствах вещи. О чувственном мире мы можем знать лишь то, что нас *касается* (во всех смыслах этого слова).

Напротив, истинно-познаваемое у Канта — это *явления*. О вещах в себе возможны лишь мнения, *иллюзорные* знания (ведь, не забудем, речь идет о без-образной вещи, образ оказывается целиком принадлежащим явлению, окказиональным, изменяющимся, поскольку от нас

---

\* Характерно, что Бог — знает (у Достоевского такие «проходные» упоминания Бога — никогда не проходные — *особенно* в «Бесах»). То есть — Бог обладает именно познанием по причастности.

укрывается, прикрывается как непотребляемое то одно, то другое). Эти иллюзорные знания основаны на практической необходимости обобщения, классификации объектов, создания целостного образа мира — очевидно, путем абстрагирования от окказиональных образов.

Для Платона самое существование чувственного мира непонятно, ибо он бессмыслен (изменчив, ни един, ни множествен и т.д.), — ибо к нему приложим лишь предикат чувственного познания. Напротив, для Канта непонятно само существование вещи в себе, поскольку к ней не приложимы предикаты чувственного познания.

Чувственное познание для Платона — средство к восхождению разума в область идей, то есть существует для *той* жизни, для иного опыта. Познание идей (то есть понятие о вещах в себе) для Канта — средство обретения регулятивных элементов опыта, то есть существует для *этого* опыта, для *этой* жизни.

Пространство и время для Платона — источники заблуждения. То есть нечто, *искажающее истинный образ вещи*, как мы можем усмотреть из других работ Флоренского. Флоренский настойчиво напоминает нам, например, об истинности *четырёхмерного* образа мира и человека, а не того трёхмерного, который предстает перед нами благодаря *временной нарезке*<sup>59</sup>. Кстати, и само существование *индивидуальности* по Флоренскому — есть тоже всего лишь искажение истинного образа человека, достигаемое посредством непрерывного деления единого образа во времени. Ведь если представить себе развернутый во времени образ человека, то в какой-то момент этот человек выйдет из утробы другого человека, словно веточка прорастет из материнской ветви, — и мы увидим древо рода, и поймем, что оно вовсе не метафора...

Пространство и время для Канта, как мы помним, — *условия* познания.

Соответственно, для Платона отрешение от чувственного мира ведет к истинному познанию; пребывание в чувственном мире — к заблуждениям.

Для Канта отрешение от чувственного мира ведет к заблуждениям, пребывание же в чувственном мире — к истинному познанию.

Можно продолжать, но то, к чему нас подводят эти противопоставления, уже очевидно: Кант в интерпретации Флоренского, исходя из недоступности для нас вещи в себе, ее без-образности, как раз и создает основу для порнографического образа вещей и мира, то есть *для образа вещей и мира, созданного с точки зрения потребителя*. И тогда понятно становится появление категорического императива Канта. Осознав направление, в котором движется его философия, он мощным усилием попытался поставить плотину на пути превращения мироздания всего лишь в *средства*, используемые мыслящим субъектом для самоудовлетворения, объявив законода-



тельно, что человечество раз и навсегда исключается из разряда средств и требует отношения к себе как к цели в лице любого своего представителя. Идея долга возникла здесь как раз потому, что логика-то вела совсем в другом направлении. Логика автономного мира не знает иных целей, кроме одной-единственной — самовоспроизведения в самом широком смысле этого слова. А это значит, что все остальное в этом мире — лишь многообразные средства для осуществления указанной цели.

Истинный образ мира и вещей, согласно Платону, существует лишь за пределами чувственно-воспринимаемого, в области, вневещной этому миру, в области истинных реальностей. Только в этой области и возможна встреча личностей. В области же автономного мироздания личности не только роковым образом разъединены, закрыты друг от друга своими индивидуальностями, но и, как пишет Флоренский, личность человеческая становится трансцендентной *сама себе*, «лицо отщепилось от лика, лик перестал высвечивать в лице и через лицо; личность затерялась в себе, стала потерянной и растерянной. Так возникла психология без души и гносеология без активного центра познания»<sup>60</sup>.

Автономное мироздание — а Флоренский считает кантовский термин *автономия* единственным местом, где вечно ускользающий философ оказывается уловим, Флоренский считает этот термин безусловной *пуантой* философии Канта — так вот, автономное мироздание ведет с неизбежностью «к безусловному признанию потребностей, как таковых»<sup>61</sup>. К постановке потребностей во главу угла — и это более чем естественно в свете сказанного выше, ибо что еще может стоять во главе угла в мире, чей образ *сформирован* нашими потребностями? В таком мире исчезает критерий, различающий потребности, поскольку сами потребности становятся абсолютным критерием и ориентиром. И вскоре «из человекобога выглядывает звериная морда»<sup>62</sup>. В этом плоском мире человек перестает различать свои падения от своих взлетов, ибо «не сознает своих нисхождений или восхождений тот, кто вообще лишил себя самого понятия о глубине и высоте! Он всегда зрит лишь проекцию своей траектории — на плоскость»<sup>63</sup>.

Флоренский объявляет себя последователем Платона, сторонником *конкретного идеализма*, находя воплощение горнего мира в культе и в его магических символах<sup>64</sup> и ориентируя мир по культу. Но и — вполне довольствуясь при этом культом, храмовым действием. Отец Павел Флоренский являет себя здесь символом — вполне в духе своей эпохи. И даже, так сказать, символистом *par excellence*. Потому что так же, как плох солдат, не желающий быть генералом, — можно сказать, совсем никуда не годен символист, не желающий быть теургом.

Достоевский же, кажется, предлагал несколько иное решение, также стремясь восстановить истинный — иерографический — образ мира. Он полагал, что символам нужно не поклоняться — символами нужно руководствоваться.

Иерографический образ противопоставлен образу порнографическому. А значит, это такой образ, который возникает, когда мы подходим к вещи, нимало не заинтересованные тем, что *есть у нее*, нимало не волнуемые никакого рода алчностью. Любая заинтересованность такого рода есть действие нашей индивидуальности, и индивидуальность сразу же заслонит вещь от личности, пустит волны и рябь по поверхности, отделяющей познающего от познаваемого. Мы не должны хотеть от познаваемой вещи ничего, кроме одного — того, чтобы эта вещь *была*. Мы должны своей волей *утверждать ее в бытии*. Это и есть дело личностей по отношению друг к другу. Утверждать другую личность в бытии — это значит утверждать ее в Боге. И очевидно, что именно взгляд Бога видит истинный образ вещи — ибо кто, кроме Бога, настолько абсолютно не заинтересован ни в чем, что есть у вещи, и столь же абсолютно заинтересован в ее бытии. Иерографический образ — это образ вещи глазами Бога или образ вещи в Боге. Бог — место встречи личностей.

И здесь возникает вопрос. Почему Бог совсем не заинтересован ни в чем, что есть у вещи — понятно. Полнота Бога не нуждается ни в каком дополнении. Но почему Бог при этом так абсолютно заинтересован в бытии вещи? Что это за *незаинтересованная заинтересованность*? Как нам ее постичь? А постичь нам ее нужно, если мы хотим научиться воистину видеть... видеть не порнографическую картинку, на которой прикрыто все, кроме мест, вызывающих нашу похоть, наше острое алчное влечение, но Божий мир во всей его бесконечной красоте.

Причем, скажем еще раз: тем, что прикрывает, скрывает от нашего взора все места на картинке, кроме указанных, и будет сама наша похоть. В 1-м послании апостола Иоанна (2, 16) говорится: «Ибо все, что в мире, похоть очей, похоть плоти и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира сего». И если мы вдумаемся в сказанное, мы поймем, что Иоанн перечисляет здесь не то, что *связывает* человека с человеком и с любой вещью в мире, но то, что их *разделяет*, то, что становится для них преградой на пути друг к другу и друг в друга. Потому что все, что их воистину связывает — от Отца.

Ведь *похоть* плоти — это то, что *останавливает* человека, достигшего возделенной плоти, и мешает проникнуть дальше в человека; похоть плоти *заслоняет* человека от человека. Похоть очей — это то, что, по аналогии, *останавливает* на внешнем образе и не дает созерцающему проникнуть в его глубины, увидеть *иное*; похоть

очей — это то, что *заслоняет* от человека истинный образ. Гордость житейская — это то, что *останавливает* человека на понимании себя как деятеля и движителя — и закрывает, *заслоняет* от него истинного Деятеля и истинного Движителя.

Иначе говоря, апостол обвиняет нас не в *ненасытности*, как можно было бы подумать, моралистически прочитав послание, а как раз в насытимости, в слишком быстрой насытимости, в насытимости слишком малым\*. В человеческой склонности ограничивать

---

\* Ср. с рассуждениями Л.П. Карсавина о связи стыда, испытываемого от плотской похоти, с «малостью» присутствующей в ней любви: «При взгляде на Федора Павловича трудно отделаться от чувства отвращения, и мысль невольно связывает это отвращение с плотской похотью. Но плотская похоть сама по себе вовсе не низменна, не должна и не может вызывать к себе отвращение. Не знают ни его, ни стыда животные. Неверно, будто страсть не вызывает чувства стыда или отвращения тогда, когда она самозабвенна, т.е. бессознательна. — Мы часто стыдимся и испытываем отвращение к себе, когда “самозабвенно” подчинимся порыву страсти; только стыдимся мы потом, когда о нем вспоминаем. И если бы было не так, проблема оставалась бы нерешенной или требовала бы, как единственного исхода, отказа от всякой плотской страсти. В страсти и похоти нашей мы стыдимся того, что подчиняемся ей, как чуждой стихии, теряем себя и свою волю. Нам стыдно тогда, когда страсть увлекает и подчиняет нас, властвует над нами, не тогда, когда мы, сливаясь с нею, властвуем и страстно целостно любим. Если я един со страстным порывом и — самозабвенно или не самозабвенно: все равно — люблю, мне не стыдно ни в минуту страсти, ни потом. Напротив, я ощущаю безмерную полноту и красоту жизни и любви.

Две сущности во мне: тело и душа, животное и духовное начала. Но знаю я, что духовное должно царить и осуществлять себя в единстве с телесным, подчиняя, объединяя и направляя его. Тело выполняет закон своей природы и во всей изменчивости своей осуществляет свое единство, через возникновение и разложение свое будет и самим собою и всем. Но только дух может возвысить это единство над состоянием потенциальности, преобразить материю, свершить, а вернее усовершенствовать ее. И должен он это сделать не в отъединенности своей, а в обращенности к телу, в гармоническом единстве с ним. Он не должен жить особняком, не должен равнодушно жить рядом с телом. Он “образует” тело, поддерживает создаваемое им единство, преобразует его. И стыдно ему, когда, забыв свою цель, пренебрегши полнотою любви, в которой живет он, забывает он о царственном положении своем и равнодушно смотрит на “безумные” стремления своего тела, когда тело живет тою *малою степенью* любви, которая дана телу. Всякое действие тела безвинно: оно не знает, что творит; всякое в себе прекрасно и благо. Но всякое не полно, не совершенно, отрываясь от единства, преходя и не достигая полноты. Достижение же полноты не в отказе от него, а в его развитии, когда утверждение одного момента является и утверждением всех других, т.е. и отказом его от себя, когда любовь и в теле осуществляется единством жизни и смерти». *Карсавин Л.П.* Федор Павлович Карамазов как идеолог любви // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. Сборник статей. М.: «Книга», 1990. С. 273–274.

ся слишком малым. Ведь Богу не нужно то, что есть у вещи, — Ему нужно никак не меньшее, чем *сама вещь*. И нам предложили *все*, а мы хватаем крохи, мы довольствуемся объедками...

И вот, кажется, Достоевский вскрывает природу этой *незаинтересованной заинтересованности*. Она кроется в *диалогической природе истины*.

Истина в мире Достоевского возможна лишь диалогическая. И речь не идет сейчас об утверждаемом Бахтиным «существовании истины лишь в диалоге, в процессе его»<sup>65</sup>, по крайней мере, в том смысле, в каком обычно разумеют это бахтинское положение.

Речь идет о том, что, по мнению Достоевского, каждое истинное утверждение непременно требует *своего голоса*, и *высказанное иным голосом — утрачивает свою истинность*.

Наиболее просто и очевидно, но и поверхностно, это выражено в письме Достоевского Ковнеру: «<...> я сам не лучше Вас и никого (и это вовсе не ложное смирение, да и к чему бы мне?), и во-2-х, если я Вас и оправдываю по-своему в сердце моем (как приглашу и Вас оправдать меня), то всё же лучше, если я Вас оправдаю, чем *Вы* сами себя оправдаете. Кажется это неясно. (NB. Кстати маленькую параллель: христианин, то есть полный, высший, идеальный, говорит: “Я должен разделить с меньшим братом мое имущество и служить им всем”. А коммунар говорит: “Да, ты должен разделить со мною, меньшим и нищим, твое имущество и должен мне служить”. Христианин будет прав, а коммунар будет не прав.) Впрочем, теперь, может быть, Вам еще непонятнее, что я хотел сказать» (29<sub>2</sub>, 139–140).

У Достоевского есть целый ряд уровней осмысления диалогической природы истины. В пределе же эта диалогическая истина может значить только одно: каждая вещь, каждое создание Божие, каждая тварь несет в себе и произносит некоторую истину о своем Творце, *которую произнести не может никто, кроме нее*.

Хор голосов, непрерывно поющих Творцу, песнь мира Богу, воспевание славы Господу — столь привычные нам и не слишком понятные образы идеального, блаженного бытия, вызывающие порой представление о скуке Царствия Божия и смущающие нас странным на наш вкус времяпрепровождением — все это не похвалы подданных правителю, не лесть, не вымогательство и не искусство для искусства, но *способ высказывания истины о мире и его Творце — истины, не существующей нигде, кроме этого хора*. Потому что голоса в нем не взаимозаменяемы, у каждого — своя партия, которая и есть — его личность, его *выпевающаяся* личность, и без каждой партии целое не состоится, хор расстроится, истина не будет выговорена в полноте. Без каждой личности Господь не будет познан в полноте, ибо некоторая Его часть доступна видению и по-

стижению только и исключительно с той точки, где расположена эта личность в общем лике мироздания, доступна видению и постижению только очам этой личности — и ничему более. Вне света очей этой личности доступная ей сторона Божества останется навеки затенена. И здесь нельзя не вспомнить православного учения о соборности и не почувствовать его глубины. Но и нельзя не вспомнить идущего с Запада требования *абсолютного* уважения к *точке зрения*.

В знаменитой записи «Маша лежит на столе...» Достоевский так опишет общее посмертное бытие: «Как воскреснет тогда каждое я — в общем Синтезе — трудно представить. Но живое, не умершее даже до самого достижения и отразившееся в окончательном идеале — должно ожить в жизнь окончательную, синтетическую, бесконечную. Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем <...>. Всё себя тогда почувствует и познает навечно» (20, 174).

«Живое, не умершее даже до самого достижения» — и есть то истинное, что было в каждом создании — та нота, тот слог Божией песни творения, что породили именно эту тварь, нота и слог, развитые жизнью творения в мелодию или поэму, музыкальную фразу или стихотворную строку (и здесь вспоминается притча о талантах, которые все получившие их умножают в разной степени — но минимум — изначальный капитал — сохраняет для хозяина даже тот, кто никак не хочет его умножать, кто живет *мимо* полученного дара и задания) — и теперь возвращаются Творцу в песне Божией славы — в песне творения, *доросшего* до своего Творца. В Новой церкви св. Аполлинария в Равенне по стене идет роспись, где за Христом — Альфой и Омегой — идут праведники в белых одеждах, и каждый несет на одежде написанную Букву\*. Это тоже один из образов общего Синтеза и единого хора, который пытался вообразить себе Достоевский.

«Для всех Слово, всё создание и вся тварь, каждый листик устремляется к Слову, Богу славу поет, Христу плачет, себе неведомо, тайной жития своего безгрешного совершает сие» (14, 268) — напишет Достоевский в поучениях старца Зосимы. И продолжит тем, что мы уже вспомнили прежде: «Любите всё создание Божие, и целое, и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч Божий любите. Любите животных, любите растения, любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь и тайну Божию постигнешь в вещах. Постигнешь однажды и уже неустанно начнешь ее познавать всё далее и более, на всяк день. И полюбишь наконец весь мир уже всецелою, всемирною любовью» (14, 289).

---

\* В современной литературе на подобном (хотя и переосмысленном) исходном послы построено роман Марины и Сергея Дьяченко «Vita nostra» [http://loveread.ws/read\\_book.php?id=7947&p=1](http://loveread.ws/read_book.php?id=7947&p=1)

В основе решения Достоевского, так же как и в основе решения Флоренского, лежит любовь к конкретному. И утверждение единственности любви. «Яблоко. — Запишет он в записной книжке. — Любя яблоко, можно любить человека» (25, 228). Только его литургия — воистину общее, все-общее дело, и храмом для ее совершения становится все мироздание. Достоевский решает вопрос как реалист — «реалист в высшем смысле», как он сам будет называть себя, — а не как символист.

Вот почему для Достоевского тайна Божия, последнее слово о мире не постижимо вне вещей.

Ибо Бог будет «все во всем» (1 Кор. 15, 28), и всякая вещь уже не лишена его присутствия. И дело писателя — это дело художника: открывать Бога в вещах, а не устремляться к Богу, минуя и *забывая* вещи. Об этом написана «Кана Галилейская» Достоевского — о том, что тот, кто призван Богом, после этого призвания прежде всего бросится на землю и обнимет ее, то есть откажется подниматься в небеса, покинув, бросив это мироздание. То есть — об уроднении земли и всего, что на ней, при видении лицом к лицу Лица Господня. Да, в каком-то смысле, увидевший Лик Господень и не сможет подняться в небеса, покинув это мироздание. Ведь если Бог — «все во всем» — то обнять Бога можно, только обняв мир.

Трагедия Гоголя в «Выбранных местах...» (гоголевский «уход»), так остро перечувствованный Достоевским), на мой взгляд, заключалась в попытке *оставить вещи в стороне* и начать говорить словами, а не вещами. Присвоить себе прерогативу Господа — у Которого все слова и Которому всё — слова\*. Перейти к прямому слову,

---

\* Давно замечено, что в «Селе Степанчикове» Достоевский пародирует Гоголя и именно «Выбранные места из переписки с друзьями». Нужно, однако, иметь в виду, что Достоевский, как всегда, создает не пародию на конкретное лицо, а *тип*, который отчасти проявился и в Гоголе, тип человека, претендующего на высшую духовную власть, не только ему не принадлежащую, но и не могущую, по определению, принадлежать человеку как вот этому конкретному лицу. Гоголь, очень часто высказывающий потрясающие душу (если бы при этом не выставлялось слишком ясно *намерение* потрясти душу), глубокие, истинные, дельные мысли в «Выбранных местах...», сам уничтожил свое произведение *слогом*. Например, в главе «Близорукому приятелю» (это характерно и для ряда других глав «Выбранных мест...») он пытается воспроизвести стиль *Обращения к церквам* (Откр., 2–3), то есть воспроизвести стиль — не Иоанна Богослова, который только слушает и записывает, но Христа-Вседержителя. Гоголь пишет: «Ты горд, и чем же ты горд? хоть бы уже своим умом; нет, ты загрозил сором свой ум, действительно замечательный и великий, и сделал его чужестранцем самому себе. Ты горд чужим, мертвым умом и выдаешь его за свой. Смотри за собой: ты ходишь опасно. <...> Мы производим кучи дел, и все, как пыль, сметаются они с земли вместе с нами. Ты горд — говорю тебе, и вновь повторяю

перестав быть тем, через кого говорят вещи, тем, кто дает звучать хору вещей. Перестав быть художником.

Это гоголевское желание по-своему очень понятно. В.М. Крюков, автор одной из недавних книг о Гоголе и Достоевском пишет: «Во времена Адама любой блуд был познанием, а здесь [то есть в новом духе и в новом зрении христианства. — Т.К.] всякое познание грозит обернуться “блудом”»<sup>66</sup>. И действительно, стремление Гоголя к прямому слову вне посредства художества — то есть вне посредства *вещей* — более чем объяснимо этим крюковским афоризмом. Потому что любая вещь может из пути обернуться преградой, из проводника стать идолом, тем самым, которого достигает похоть и на этом останавливается. Может заставить *себя* любить, *себе* поклоняться.

Дело художника правильно ответить на этот вызов вещи — и научить этому всякого человека. Вещь, претендующая на главенство, — и тут самая большая хитрость, которую нужно разгадать, — в глубине души желает быть побежденной, как царевна в сказке, сра-

---

тебе: ты горд; сторожи же над собою и спасай себя от гордости заране». *Гоголь Н.В.* Духовная проза. М., 1992. С. 192–193. Для сравнения — обращение к Ангелу Сардийской церкви: «Знаю твои дела; ты носишь имя, будто жив, но ты мертв. Бодрствуй и утверждай прочее близкое к смерти; ибо Я не нахожу, чтобы дела твои были совершенны пред Богом Моим. Вспомни, что ты принял и слышал, и храни и покайся. Если же не будешь бодрствовать, то я найду на тебя, как тать, и ты не узнаешь, в который час найду на тебя» (Откр., 3, 1–3).

Вспомнив знаменитое высказывание Бюффона «стиль — это сам человек», можно понять, на *что*, на Чью власть и значение, посягает — пусть только *слогом* — такой проповедник. Слог же для Достоевского есть выразитель самой глубокой сущности вещи; недаром Тихон скажет Ставрогину, принесшему ему исповедь в жутком преступлении — совращении ребенка («Бесы», гл. «У Тихона»): «— А нельзя ли в документе сем сделать иные исправления? — Зачем? Я писал искренно, — ответил Ставрогин. — Немного бы в слоге. <...> — Итак, вы в одной форме, в слоге находите смешное? — настаивал Ставрогин. — И в сущности» (11, 23–27). Видимо, отчасти и к этому имеет отношение запись Достоевского: «Идеал Гоголя странен: в подкладке его христианство, но христианство его не есть христианство» (24, 303–304; ср. со сказанным Ставрогину: «Мысль эта — великая мысль, и полнее не может выразиться христианская мысль <...>, если бы только... <...> Если б это действительно было покаяние и действительно христианская мысль» (11, 24)). В сущности Гоголь (возможно — не отдавая себе в этом отчета; и скорее оправдательно по отношению к Гоголю звучит запись Достоевского в записной книжке 1861–1862 гг.: «Гоголь — гений исполинский, но ведь он и туп, как гений» (20, 153)) стремился *слогом* подменить собою Христа. Получилось смешно и возмутительно (во всяком случае, большинство его друзей возмутилось). Получилась пародия. И пародия получилась именно потому, что писатель решил, что через него говорит Святой Дух — забыв, что Святой Дух говорит *через всех*.

жающаяся с витязями и неизменно побеждающая, но суженого своего и своего освободителя видящая лишь в том, кто сможет ее одолеть. Вещам, претендующим на главенство, нельзя поддаваться и за вещами нельзя идти, просто потому, что вещи этого сами не выдержат и, победив своего предполагаемого освободителя, рассыплются в прах. Тут очень тонкая грань, почти неуследимая — а дело, видимо, в отчетливом соблюдении иерархии — человек не должен идти за словами вещей (потому что он — выше, он попечитель вещей) — но должен идти за вещами, как словами Бога. Как витязь в заколдованном царстве, он должен научиться всему искусству царевны — чтобы победить ее противящуюся самость, индивидуальность, автономию, смочь расколдовать ее — и взять в жены. И решить тем самым задачу, сформулированную апостолом Павлом в словах, которые мы, люди — а тем более — художники, — должны были бы не забывать ни на минуту, которые должны были бы лишить нас покоя и сна — как витязя — услышанная им мольба о помощи: «Ибо тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих, потому что тварь покорилась суеде не добровольно, но по воле покорившего ее, в надежде, что и сама тварь освобождена будет от рабства тлению в свободу славы детей Божиих. Ибо знаем, что вся тварь совокупно стенает и мучится донныне...» (Рим. 8, 19–22).

То же самое, впрочем, можно описать и иначе, через сопоставление субъект-субъектного и субъект-объектного способа взаимодействия человека с вещью, с познаваемым — и из описания будет понятно, что не вещь «останавливает взгляд на себе» и «ведет за собой», что решающим здесь оказывается человеческая воля к отдельности и человеческая алчность, а вовсе не желание вещи «обернуться преградой». Субъект-субъектный способ взаимодействия с предметом исследования предполагает, что мы смотрим «в глаза» находящейся перед нами вещи, и через эти «глаза» нам открывается стоящее за ней, освещающее ее светом абсолютной ценности присутствие Бога, один из Его аспектов, доступ к которому открыт только через это явление, через эту вещь. Глядя вещи «в глаза», мы вступаем на путь богопознания, на дорогу, которая берет начало только здесь. Мы познаем вещь как путь — и познаем аспект Божества, открывающийся через нее, как существо вещи и грань Бога. При этом мы не заинтересованы в присвоении вещи — и абсолютно заинтересованы в ее бытии, поскольку именно и только ее бытие открывает нам путь к этой грани Бога. При этом мы намеренно становимся «ниже» вещи, ибо только такая перспектива позволяет взглянуть «в глаза» и увидеть в них путь восхождения.

Субъект-объектный способ взаимодействия с предметом исследования предполагает, что мы становимся «выше» вещи — то есть оказываемся на линии, соединяющей ее с Богом, разрывая эту связь.



При этом мы оказываемся спиной к Богу — и лицом к затылку вещи — к ее закрытой границе — что и понятно, ибо нас интересуют только «объективные» ее свойства. Так мы сосредоточиваемся на вещи «самой по себе», вне ее бытия как пути и как проявления аспекта Божества. При этом нас не интересует ее бытие (оно нам в этой позиции недоступно), нас интересуют только ее свойства (это, по-видимому, и есть в этом ракурсе описания «слова вещей») — в той степени, в какой они могут затрагивать нас (не затрагивающие нас свойства в этой позиции нам, опять-таки, оказываются недоступны).

Отсюда, кстати, мы видим, что субъект-объектный способ познания объективен в минимальной степени. То есть — объективация не предполагает объективности...

Есть еще и другая опасность — и другой соблазн, которому тоже поддался Гоголь — и которому никогда не поддавался Достоевский, почему его «Дневник писателя» и стал его триумфом, в то время, как «Выбранные места...» стали гоголевским провалом. Человечество слишком невосприимчиво к хору вещей. Хор этот слишком божественно ненавязчив. Он легко допускает разные трактовки и прямое непонимание. А это тяжело для автора, особенно когда рядом оказывается совсем не слышащий вещей и все переговаривающий на свой простенький лад критик с громким голосом. Критик, заглушающий для современников то, что говорит автор (как кажется автору). И автор, пытаясь спасти положение, начинает говорить прямыми словами — и становится еще более плоским, чем его критик... Достоевский, рискуя получить в ответ непонимание, остается художником и в пределах самых, казалось бы, публицистических своих текстов.

К. Леонтьев, вполне в духе отечественной традиции полагания священного вне плоти мира, сетует на Достоевского за *отсутствие этого священного* в его текстах\*:

«В творениях г. Достоевского заметна в отношении религиозном одна весьма любопытная постепенность. Эту постепенность легко проследить в особенности при сравнении трех его романов: “Преступление и наказание”, “Бесы”, “Братья Карамазовы”. В первом представительницей религии являлась почти исключительно несчастная дочь Мармеладова (торговавшая собою по нужде); но и она читала **только** Евангелие... В этом еще мало православного — Еван-

---

\* С Леонтьевым, в общем, соглашается современный исследователь: герои Достоевского «не совершают молитв, не участвуют в богослужении и как будто не знают о существовании церковных таинств». Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья. Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. С. 184.

гелие может читать и молодая англичанка, находящаяся в таком же положении, что и Соня Мармеладова. Чтобы быть православным, **необходимо Евангелие читать сквозь стекла святоотеческого учения**; а иначе из самого Священного Писания можно извлечь и скопчество, и лютеранство, и молоканство и другие лжеучения, которых так много и которые все сами себя выводят прямо из Евангелия (или вообще из Библии). Заметим еще одну подробность: эта молодая девушка (Мармеладова) как-то **молебнов** не служит, **духовников** и **монахов** для совета не ищет; к **чудотворным иконам** и **мощам** не прикладывается; отслужила только панихиду по отце. Тогда как в действительной **жизни** подобная женщина непременно все бы это сделала, если бы только в ней проснулось живое религиозное чувство... И в самом Петербурге, и поблизости все это можно ведь найти... И вероятнее даже, что жития св. Феодоры, св. Марии Египетской, Таисии и преподобной Аглаиды были бы в ее руках гораздо чаще Евангелия. Видно из этого, что г. Достоевский в то время, когда писал “Преступление и наказание”, очень мало о настоящем (то есть о **церковном**) христианстве думал <...> “Братья Карамазовы” уже **гораздо ближе** к делу. <...> Правда, и тут как-то мало говорится о богослужении, о монастырских послушаниях; ни одной церковной службы, ни одного молебна...»<sup>67</sup>.

Но Достоевский не описывает храмового действия потому, что в его романах весь мир предстает как непрерывное совершение таинства Богоявления. Достоевский не изображает бытовую сторону Православия — он изображает действие Христа в мире, и его Соня — не существо, совершающее общепринятые и *приличные* ей *обрядовые* действия, но — орудие Господне. Она «не прикладывается к чудотворным иконам» потому, что она сама — чудотворная икона. Но этого Леонтьев увидеть был абсолютно не способен, а если бы ему на это указали — пожалуй, объявил бы кощунством. Леонтьев читает текст Достоевского по другим законам, по законам того реализма, который, по словам Достоевского, «мелко плавает»\*.

Чтобы адекватно читать Достоевского, нужно увидеть икону и картину не как взаимоисключающие, противоборствующие явле-

---

\* «У меня свой особый взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. *Обыденность явлений* и казенный взгляд по-моему не есть еще реализм, а даже напротив» (29<sub>1</sub>, 19). «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм — реальнее ихнего. Господи! Пересказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает!» (28<sub>2</sub>, 392).

ния, но как явления взаимодополняющие, *предполагающие* друг друга — не в меньшей степени, чем «соборность» и «точка зрения».

\* \* \*

Долгие споры российских философов и искусствоведов о картине и иконе подошли, на мой взгляд, к своему пределу в высказывании Н.К. Гаврюшина: религиозная живопись, по его мнению, «существует как исторический факт <...> но богословски ее как особую жанра *несомненно* быть не может, ибо если изображаемое ею суть действительно образы своих первообразов, то им и подобает та же честь, которая воздается иконе. Если же они не являются образами первообразов, а отражают лишь фантазии живописцев, то в таком качестве они становятся иноприродными христианской культуре и даже враждебными ей, ибо при относительном внешнем сходстве с иконами несут совершенно другое содержание — объективированную прелестность духовного опыта...»<sup>68</sup>.

После такой формулировки нам остается либо «все сжечь» — то есть, во всяком случае, навеки отвернуться от того, что «не есть сущее», хотя оно и составляет значительную часть духовного наследия Европы последних четырех с половиной веков, либо попытаться ответить на вопрос, сформулированный Гаврюшиным: к одним ли и тем же первообразам возводят нас образы иконы и картины? И если к одним — то нет ли здесь все же какой-либо разницы, объясняющей и обуславливающей наличие двух не сводимых друг к другу типов изображений? Обуславливающей, можно даже сказать, «разночестность»\* иконы и картины, и, однако, именно в силу этого, не упраздняющей необходимости как той, так и другой?

Думаю, что такая разница есть, и в самом первом приближении она определяется так: икона представляет нам лицо или событие в вечности, картина — лицо или событие во времени. Эти два типа изображения, очевидно, соответствуют двум типам откровения, данным человеку.

По мысли, высказанной в том числе и святителем Григорием Двоесловом, Господь дал нам две книги откровений: святую Библию и сотворенный Им мир Божий. Первый тип откровения — нисходящий и возводящий (*восхищающий*). Он — как лестница Иакова — разверзает перед человеком небо и всегда связан с вхождением в пределы мира чего-то ему внеположного, иначе говоря — он связан с чудом, в том числе — и с явлением Славы Божией (Иез. 1).

---

\* Ставя вопрос таким образом, мы сразу отказываемся от рассмотрения картины как составляющей «синтеза искусств» западноевропейского храма эпохи Возрождения. Это совершенно особая тема.

Второй тип откровения — восходящий, ищущий прозреть духовный смысл в вещах этого мира, прочесть творение Божие как свидетельство о Творце. (Ср. написанное в Евангелии от Фомы: «Иисус сказал: Познай то, что (или того, кто) перед лицом твоим, и то, что скрыто (или тот, кто скрыт) от тебя, — откроется тебе. Ибо нет ничего тайного, что не будет явным»<sup>69</sup>.) Этот тип откровения обнаруживает в вещах и событиях дальнего мира, в людях — «естественные иконы», образы мира горнего.

Первый тип откровения воспринимается в послушании и смирении — то есть — в готовности *принять* запредельное откровение, которое *невозможно понудить* открыться, потому что ни его, ни чего-либо, на него указующего, просто нет в нашем опыте, у нас не за что зацепиться, нам не за что его «притянуть» к себе, мы не можем даже предчувствовать, *о чем* нам откроют, мы можем только «приготовляться», уничтожая в себе все, мешающее его восприятию и приятию. Откровение дается нам здесь, облекаясь в образы этого мира, но разрушая наше привычное представление об их связях и о законах, ими управляющих (горящий и не сгорающий куст; развершееся море; рождение младенца старухой с мертвой утробой).

Второй тип откровения всецело связан с человеческим усилием. Если в первом типе откровения ум должен молчать, то во втором он призван испытывать. Он активен в своем разговоре с вещами в самом широком диапазоне — от собеседования до пытки. В стремлении познать их тайны он полагается на собственные силы. Усматривая в вещах мира сего откровение о запредельном, ум пользуется методом аналогий\*. Он силится обнаружить в законах «века сего» хоть отдаленное указание на законы мира иного.

---

\* Метод аналогий был создан с целью иметь возможность говорить о том, чего нет и не может быть в непосредственном человеческом опыте. Вначале он использовался для беседы о Боге, потом был заимствован наукой, которая к тому моменту тоже добралась до много чего, чего не может быть в непосредственном человеческом опыте. Используя метод аналогий, мы говорим о вещах, не имеющих в нашем опыте, сопоставляя их с вещами, имеющимися в нашем опыте. Соответственно, возникает два затруднения. Первое — мы заведомо сравниваем несравнимое. Второе — мы можем применить аналогию только к одному из аспектов (сторон) того, чего мы не имеем в опыте. Для другого аспекта потребуется другая аналогия. Сумма аналогий *не даст* нам представления о целом, которое мы пытаемся описать. Использовать метод аналогий с пользой можно только в случае, если эти затруднения учтены нами как существенные черты метода. Если мы их не будем учитывать, мы окажемся персонажами известной притчи о слоне и слепых — когда один, трогавший ногу, сказал, что слон — это как колонна, второй, трогавший хвост, сказал, что слон — это как веревка — ну и так далее. Однако если мы учитываем все вышесказанное — методом можно пользоваться с замечательными результатами. Кроме того, в ряде случаев, можно пользоваться только этим методом — все остальные не работают или не адекватны.

Галина Колпакова в предисловии к своему фундаментальному исследованию тоже, хотя и несколько в ином ключе, делая акцент не на исследовательской, а на «преподавательской»\* активности западного человека, отмечает указанную разницу: «Средневековый Запад ориентировался в основном на проповедническое слово — слово упрощающее, назидательное, строящее даже свои зрительные конструкции на основе психологического (и очень часто педагогического) диалога “говорящий — воспринимающий”. Изображение здесь — обязательно “картина”, книга для неграмотных, поучающая, наставляющая, рассказывающая. На Востоке образ выполняет иные функции. Во-первых, образ — это источник полноценной\*\* информации об Абсолютном, открытой созерцающему икону. А во-вторых, и это очень важно подчеркнуть, образ — источник реального воздействия на окружающий мир благодатной божественной энергией, заключенной в иконе, с целью его преобразования»<sup>70</sup>. И далее: «На Западе господствовал метод психологических уподоблений, породивший физическое подражание Христу и Его страданиям, переживание и проекцию на себя страданий Богородицы, абсолютно исключенные для православия. На Востоке — пассивное приятие божественной благодати, вольное нисхождение Бога к человеку, даруемое “туне”, без заслуг, даром\*\*\*. Динамика искусства отражает эту основную направленность. В западной архитектуре преобладающая динамика базилик, с их целеустремленным, поступательным движением на восток, соответствует рациональной земной созидательной воле\*\*\*\* романского мира, а вертикальный взлет в го-

---

\* Однако и сама эта «преподавательская» активность связана с исследовательской. Научить можно тому, что ты открыл, но в гораздо меньшей степени — тому, что тебе открылось.

\*\* О степени полноценности этой информации будет сказано чуть дальше.

\*\*\* Не совсем даром. Для приятия божественной благодати нужен «чистый сосуд», видимо, поэтому акцент в православной церковной практике слишком часто делается на грехах плоти, а не духа, и на аспектах ритуальной нечистоты.

\*\*\*\* Тут тоже — земной, созидательной, но вряд ли рациональной. Назвать рациональной волю, начинающую строить храм, купол для которого невозможно и немислимо создать, и изобретен он будет лишь через сто сорок лет (как это было при воздвижении Санта-Мария делль Фьоре во Флоренции), думаю, нельзя. Это воля веры, уверенности в Господе и в человеке, — в том, что если ты сделаешь все, что мог, на своем месте, непременно придет тот, кто подхватит твое дело, как подхватывают знамя из рук сраженного и умирающего знаменосца. И не важно, что ты бьешься, не видя соратников, умираешь, не видя преемников, что если рационально размышлять, очевидно, что обречен и ты, и твое дело, — соратники и преемники где-то есть, в этом ты полагаешься на Господа. Главное чудо западного мира в том, что эти соратники и преемники всегда приходят — именно потому, что ты бился тогда, когда надежды уже не было. Этому чуду посвящена трилогия Толкиена «Властелин колец» и семикнижие Роулинг «Гарри Поттер».

тике — состоянию восхищенности, эмоционального прорыва, дерзания человека, “пронзающего” своим духом небеса. В Византии же главными будут противоположные законы, знаменующие своего рода обратную динамику: нисхождение горнего к дольнему в пространстве храма; парение, повисание, подчеркнутые зрительной алогичностью и иррациональностью конструкций. Место движения к алтарю займет статичное пребывание, обретение чувства райского блаженства. Купол здесь не опирается, а спускается с небес, колонны — это корни, углубленные в наш мир, иллюстрирующие любимый византийцами образ псалма: “В руце Божией концы земли”. Даже рукописный шрифт — знаменитый минускул — не опирается на линейку, а подвешивается к ним.

Повышенный интерес к предвосхищению образов гармонии и славы Небесного Царства сказывается и в иконографии изобразительного искусства. Центральный образ — образ Спасителя, “икона всех икон” — очень редко предстает в типе кенозиса — униженным, страдающим, что характерно для живописи Запада. В Византии это почти всегда образ Христа во славе — в типе Пантократора. Воплощение второго лица Троицы само по себе знаменовало примирение Бога с человеком, являло собой образ прославленного, а не падшего творения. Тема мук Спасителя, страдания мучеников всегда оборачивается темой высшего триумфа — и потоки крови терзаемых страстотерпцев застывают в иллюстрациях менологиев в торжественном сиянии золота. В контексте этого повышенного интереса к прославленному Богу, прославленному человеку и прославленной материи стоит и необыкновенный интерес византийцев к символике золота и драгоценных камней — материи, искушенной огнем, девственной или не подверженной порче и тлению. Мотивы золота, света, цветного сияния, связанные с целыми пластами символических ассоциаций, и в первую очередь с темами Солнца, царства, славы и истины, стали излюбленными мотивами византийской изобразительности.

В известном смысле мы могли бы говорить о психологизме как доминанте западной духовной жизни и об онтологизме — плотном, заключенном в себе самом бытии — византийского сознания. Поэтому столь характерной для византийского искусства станет мозаика на золотом фоне, знаменующая бытие, омываемое вечными золотыми лучами, а для западного — витражи, прихотливый неустойчивый свет которых словно отражает изменчивый трепет души».

Здесь нужно сказать, что витражи можно прочитывать и совершенно иначе, вне привычно приписываемого нами Западу психологизма — как откровение о том, что все в мироздании существует только благодаря свету, приходящему *извне*, оживляется внеположным миру источником освещения — и исчезает, если таковой угаса-

ет. Витраж — это буквально жизнь вещей только под светом солнечным — только под взглядом Господним — и лишь очень тусклыми и смутными являются они взгляду при освещении изнутри. Стоит Господу отвернуться — и жизнь вещей замирает, плоть вещей исчезает, форма размывается. Можно сказать, что это назидательно, но вряд ли можно сказать, что это психологично.

«На Востоке, — продолжает Галина Колпакова, — христианин безмолвно погружается в бесконечные золотые дали икон, а на Западе — внемлет *sacra conversatione* (святому собеседованию) бегущего вдоль стен соборов “хора” святых персонажей, ведущих духовный диалог между собой и со зрителем.

Суммировать разницу религиозного восприятия Востока и Запада можно было бы в ответе на вопрос: может ли человек поставить себя на место Бога? *На Востоке, в отличие от Запада, на этот вопрос всегда отвечали отрицательно.* Психологические и личностные аналогии здесь были исключены из религиозного восприятия. Божество в трех ипостасях для византийского богослова было скорее знаком чего-то неопишуемого, нежели лицом. Для западного же благочестия цель состояла в том, чтобы, разделяя страдания Спасителя, приблизиться к Нему, в том числе и духовно. Начало этой весьма несвойственной для Византии возможности было положено еще Августином, который соотносил ипостаси с памятью, мышлением и любовью.

Описанные особенности не должны фиксироваться в нашем сознании как агрессивное противостояние восточного православия и католичества, которые все-таки ветви одного христианства. Однако именно они определили столь несхожий, несмотря на временные сближения, культурный и общественно-политический облик двух самых крупных средневековых ареалов, сохраняющийся на протяжении столетий»<sup>71</sup>.

Абсолютно соглашаясь с суждением о том, что описанные особенности не должны восприниматься нами как агрессивное противостояние, замечу, что вопрос, «в ответе на который можно было бы суммировать разницу религиозного восприятия Востока и Запада», можно и нужно было бы сформулировать иначе: может ли человек поставить себя на место Бога, *ставшего человеком?* Безусловно утвердительный ответ на этот вопрос на Западе предполагает *возможность* онтологизма восходящего откровения, поскольку онтологическая пропасть между Творцом и творением уже преодолена действием Божества, совершенным именно для возможности встречного действия человека. «Бог вочеловечился, чтобы мы обожжились». Какой восточный христианин откажется от этой формулы? Только Восток ориентирован на «разверзание небес», тогда как на Западе имеют в виду всегда присутствующую здесь, на земле,

«дверь» для «входа» человека в этот процесс обожения (и постижения Божества) — *человеческое бытие Бога*, через сопричастность которому можно причаститься и Его Божественному бытию. То, что Галина Колпакова, вполне в традициях отечественных исследований, называет «психологизмом» со-чувствия, со-страдания, — есть точка входа в эту возможность онтологической сопричастности, открытая для *каждого*.

Из написанного Колпаковой также можно заключить, что восточный христианин ориентирован на поиск Бога вовне, за пределами человека и даже мира, между тем как западный — на поиск Бога *в себе самом и в том, кто находится рядом с ним*.

Полагаю, что наличие точки входа в процесс обожения через *со-страдание* было крайне насущно в католицизме, лишившем мирян Чаши, Крови Господней, общим током омывающей тело Церкви, после чего Церковь и была сведена, по сути, к клиру. Здесь мощным действием сострадания открывались каналы соединения с Господом — и если не общая кровь, то хоть общие слезы текли в каждом члене Церкви Господней (на то, что эти мотивы крепко и осознанно связаны в европейской культуре, указывает центральность мотива сострадания (мощного онтологического сострадания, способного исцелять безнадежно больных и воскрешать мертвых) в сказаниях о Святом Граале: вопрос, который Парцифаль должен был задать королю-рыбаку для исцеления его и всего вокруг него: «Что с тобой?» — это вопрос чистого, из глубины идущего сострадания; поэтому, помимо всего прочего, вопрос этот не может быть *подсказан* Парцифалю).

Об этой насущности переживания человеческого бытия Господня в ситуации непричастности непосредственно подаваемой благодати (а это, надо заметить, общехристианская ситуация — потому что даже если благодать нам непосредственно подается, всегда ли мы оказываемся способны ее принять? И в этом смысле наше положение по отношению к картине может быть сопоставлено с нашим положением по отношению к литургии оглашенных: в храме присутствуют верные, но эти верные всегда не верны (верны лишь преодолевающим действием милости Господней) и большая часть храма не подходит к причастию, оказываясь в роли оглашенных), так вот, о насущности этого переживания свидетельствует, на мой взгляд, о. Сергей Булгаков в «Двух встречах». Когда он невоцерковленным марксистом оказывается перед Сикстинской Мадонной — эта встреча становится для него значительным событием, потрясением, вызвавшим «радостные и вместе горькие слезы», растопившие сердечный лед и разрешившие «какой-то жизненный узел». Когда он вновь приходит к Ней уже священником, он обнаруживает прежде всего — безблагодатность. Как безблагодатность он опозна-



ет при этой второй встрече *человечность* матери и младенца. Когда именно эта *человечность* предстала ему как вход в *иное*. Теперь, когда он *по ту сторону* этого входа, в священном сане, в области непосредственного действия благодати — он, естественно, в этом входе не нуждается. Несмотря на всю горечь разочарования, он остается благодарен картине за когда-то дарованное религиозное переживание<sup>72</sup>.

Надо полагать, что и тот, и другой тип откровения не должны быть отвергаемы. Проблемы «иконы и картины», активно обсуждаемые у нас вот уже век (при том, что «история вопроса» начинается с XVI столетия), связаны, с одной стороны, именно с предпочтением одного из этих типов и последующей абсолютизацией этого предпочтения, с другой стороны (это-то, собственно, и обсуждается с XVI века) — с неоправданным *смещением* типов изображений, соответствующих тому или другому типу откровения.

Тип откровения определяет отношение иконы и картины к пространству.

В иконе Первособытие и Первообраз входят одной из своих граней в пределы этого мира.

Иконы — «видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ», по определению св. Дионисия Ареопагита<sup>73</sup> (εἰκτάς μορφώσεως τῶν ἀμορφῶτων — т.е. буквально: достигнутое оформление бесформенных...; образ безобразного).

В иконе мы имеем дело с чистым присутствием инобытия, входящего в этот мир, принимая образ, свойственный этому миру. Это не значит, что нам дается некий *произвольный* образ «безобразного». Перед нами *буквально* грань двух «пространств», что подчеркивается золотым фоном иконы — льющим светом, не позволяющим нам рассмотреть ничего в запредельном, кроме того, что милостиво выйдет к нам из него, вступит в наше пространство или хотя бы на его порог.

О роли золотого фона как *границы «пространств»* наиболее известно у нас исследование о. Павла Флоренского «Иконостас». Но вот как пишет об этом (ранее Флоренского) из глубин другой культуры Освальд Шпенглер: «Душу трех культур можно испытать здесь на примере решения сходных задач. Аполлоническая признавала за действительное лишь то, что непосредственно привязано к месту и времени, — и отрицала в своих произведениях искусства фон; фаустовская же стремилась через все чувственные границы к бесконечности — и посредством перспективы перемещала центр тяжести идеи картины в даль; магическая душа воспринимала все происходящее как выражение загадочных сил, пронизывающих мировую пещеру своими духовными субстанциями — и изолировала сцену [т.е. — скрывала *истинных* действующих лиц и их «про-

странство». — Т.К.] с помощью золотого фона, т.е. такого средства, которое находится за пределами всякого естественного колорита. Ведь золотой — это и не цвет вовсе. В отличие от желтого, он создает усложненное чувственное впечатление просвечивающей по поверхности среды — посредством рассеянного металлического отблеска. Вообще цвета естественны, будь то окрашенное вещество заглаженной поверхности стены (фреска) или красителя, нанесенного с помощью кисти; практически же не встречающийся в природе металлический блеск — сверхъестественен. <...> Блистающий золотой отбирает у обстановки, у жизни, у самих тел их осязаемое бытие. Все, чему учили относительно сущности вещей, их независимости от пространства и их случайных причин в круге Плотина и гностиков (все эти парадоксальные и почти непостижимые для нашего мироощущения воззрения), содержится в символике этого загадочно иератического фона. <...> Так что в области западной церкви золотой фон этих картин имеет явный догматический смысл. Он <...> глубинным образом связан с тем, что на протяжении тысячи лет такая разработка фона для изображений христианских легенд представлялась единственно возможной и достойной с метафизической и даже этической точки зрения. Как только в ранней готике появляются первые “настоящие” задние планы — с сине-зеленым небом, широким горизонтом и глубинной перспективой, поначалу они выглядят неблагочестивыми и светскими, и произошедший здесь переворот в догматике вполне ощущался, пусть даже и не был признан. <...> Мы уже видели, что как раз тогда, когда фаустовское (германско-католическое) христианство, эта новая религия в старом обличье, выработав таинство покаяния\*, пришло к сознанию самого себя, осуществился настоящий переворот в смысле живописи — благодаря покоряющей пространство перспективной и цветовой тенденции искусства францисканцев. Западное христианство относится к восточному, как символ перспективы — к символу золотого фона,

---

\* Не знаю, что именно здесь имеет в виду Шпенглер, но надо заметить, что *практика* таинства покаяния в восточной церкви существенно отличается от ее *теории* покаяния. Предполагается, что покаяние есть метанойя — перемена ума — переделка, *перекройка* человека, выходящего из вод Иордана существенно иным (поэтому и вопрос крещаемых Иоанну — как нам жить теперь на своем старом «социальном месте» — что нам делать, если мы воины, сборщики податей и т.д. — и Иоанн дает им новые правила, встраивающие их преобразенную личность в пазы социальной роли так, что сама социальная роль начинает на наших глазах преобразаться (Лк. 3, 10–14)). Нынешняя практика покаяния как преддверия причащения говорит о том (и о том же говорят вопросы исповедающих), что человек не *перекраивается* в его ходе, но лишь *очищается* от всего налипшего по пути, что опять налипнет к следующей исповеди. Исповедь в нынешней практике — не сущностная перемена, а ритуальное омовение.

и окончательный разрыв в церкви и искусстве происходит почти одновременно. Пейзажный задний план изображенного на картине постигается заодно с динамической бесконечностью Бога; и вместе с золотым фоном церковных картин западные соборы лишаются тех магических, онтологических проблем Божества, которыми определялось страстное кипение всех восточных соборов, таких, как Никейский, Эфесский и Халкидонский»<sup>74</sup>.

Итак, в иконе перед нами буквально грань двух пространств, одно из которых — привычное нам, а другое, заключающее в себе *истинных действующих лиц*, отличается, как минимум, большим количеством измерений. Что происходит на этой грани?

Предположим, что мы из своего трехмерного должны были бы перейти и присутствовать (и благовествовать) в двухмерном пространстве. Какой наш природный образ этому соответствовал бы? Наша тень. Мы можем присутствовать в двухмерном пространстве только как тень. Соответственно, нужно заключить, что те образы, которые благовествуют нам с икон вечную правду лиц и событий — не более, чем тени, сколь бы красочны и ярки они ни были; и недаром Шпенглер воспринимает декларируемый Колпаковой онтологизм золотого фона и вещи на нем как то, что «отбирает у обстановки, у жизни, у самих тел их осязаемое бытие»: одно здесь глубинно не противоречит другому. Эти образы — не более, чем тени того бесконечно более богатого мира, что соприкасается с нашим через плоскость иконы.

Но они и не менее, чем тени. То есть они дают нам истинный образ вечного события, единственно возможный в нищете нашего (падшего) мира\*.

Но, повторю, мы имеем дело не просто с образом, но с образом, возникшим от *непосредственного присутствия*. От присутствия благодати Божией. И все событие иконы заключается в этом присутствии инобытия в бытии. Поэтому никаких событий, никакого движения не может происходить в плоскости иконы. Икона не имеет своего внутреннего пространства (именно поэтому иконе так противопоказано всякое движение в сторону перспективы) — потому что она место встречи пространств. Этим подчеркиванием того, что икона — присутствие, вхождение (сам зафиксированный момент вхождения) в нашу реальность Лица и События ей внеположного, ею не ограничивающегося, определяется нерукотворность первых икон (плат Вероники, Спас на убрусе Авгаря; икона Богоматери в Лидде, проявившаяся на столпе в построенном апостолами

---

\* Все возможные искажения тенью истинных очертаний предмета, который ее отбрасывает, указывают здесь на возможность *более* или *менее* адекватно этот образ «спроецировать», ухватить, передать.

храме, куда Богоматерь не пошла вместе с ними, но обещалась *быть там*, тем самым засвидетельствовав Свое непосредственное присутствие в образе)\*. Образ проявляется на ткани, на камне — буквально запечатлевается в *материи этого мира*, существуя одновременно запечатленным во плоти (то есть — тоже в материи этого мира), и заменяет своим благодатным действием для видящих его «запечатленное во плоти». Как это возможно? Этот вопрос более наглядно и наивно формулируется следующим образом: как может, например, св. Николай присутствовать одновременно во всех своих иконах?

Для того, чтобы хоть немного это себе представить, вообразим человека, но не таким, каким он воспринимается нами обычно, каким он дан нам в непрерывно сменяющихся временных *срезах* своего существования, а таким, каким он открывается в четырех измерениях — то есть в мире, где время было бы не областью нашего принудительного движения, но областью нашей свободы. То есть — представим себе человека во временной развертке. Перед нами завется «змея»\*\*, состоящая из непрерывной последовательности на-

---

\* Характерно, что такие иконы именуются *явлением*, отчетливо указывая на присутствующую и являющуюся в них неотмирную *сущность*, входящую в мир через плоскость иконы — *секущую плоскость* двух пространств: «Что же касается до **явленных** икон, то под этим названием известны чудесно обретенные, по особенному устройству Промысла Божия, который нередко сам являл верующим иконы, неизвестной рукою написанные. Таковы **небошественная** Тихвинская икона Божией Матери в Тихвине, св. Никола Явленный в Новгороде и многие другие, которые причисляются к чудотворным, потому что явление их ознаменовано чудесами. В церковных богослужебных книгах они вообще называются **явлением**».

В церковной истории и в преданиях еще упоминается о **само-написанных**, **само-изображенных** иконах. В Лидийском храме, сооруженном Апостолами, над северными воротами на столпе изобразился не руками человеческими, но Божественною силою лик Богоматери с Предвечным Младенцем. Когда Апостолы призывали Богоматерь на освящение храма, Она отвечала: «идите, дети, и Я с вами там буду». Там они с великой радостью увидели Ее изображение на столпе. Затем явилась туда и сама Богоматерь и, узрев Свое изображение, сказала: «благодать и сила Моя да будет с ним»! Сколько ни старался Юлиан-отступник истребить это изображение, но оно осталось невредимым. Четья-Миней нам свидетельствует о самоизображенной иконе Богоматери в Киево-Печерской церкви. Так в Москве предание выдает за самонаписанные иконы: Спасителя на внешней южной стене в паперти Благовещенского собора и Благовещения Божией Матери в церкви на Житном дворе». *Снегирев Иван*. Взгляд на православное иконописание // *Философия русского религиозного искусства. Антология*. М.: Издательская группа «Прогресс»: «Культура», 1993. С. 103.

\*\* Образ этой змеи сейчас многие пытаются воспроизводить, собирая толстые альбомы своих фотографий.

ших трехмерных образов (кстати, весьма и весьма отличающихся друг от друга на значительных временных отрезках), причем это не будет некая пустая «скорлупа», в любую точку которой наше «я» могло бы вернуться (как это происходило бы если бы мы вообразили время областью нашей свободы, сохранив о себе «трехмерное» представление), нет — это будет непрерывная последовательность, в каждой точке одушевленная нашим полным присутствием! Один из христианских мыслителей XX века определил вечность как «обретение без утрат». Это наше присутствие в каждой точке «временной» жизни может дать самое первоначальное представление о том, что он имел в виду. Оно же дает самое первоначальное представление о том, как присутствуют — полно и всецело — святые в каждой своей иконе\*.

Итак, икона — это присутствие и встреча. Это порог, а порог есть нечто, что не имеет пространства, являясь местом *встречи двух пространств* — например, внешнего и внутреннего. Какое действие *должно* происходить на пороге? Только одно — его пересечение. Вход или выход. Явление *из-за предела*. Любые другие действия не имеют отношения к специфичности порога, к его «порого-

---

\* Истинной реальности четырехмерных образов действительности, человека, рода и иллюзорности образов трехмерных посвящена работа о. Павла Флоренского «Время и пространство». В частности, он пишет: «<...> отдельные восприятия того или другого предмета, т.е. такие, в которых временная толщина, длительность, исчезающе мала, столь же не соответствуют истинному образу предмета, как поперечные сечения древесного ствола ничуть не дают образа дерева, в его целом. Правда, по микротомическим ломтикам некоторого объекта можно представить себе образ самого объекта, но для этого требуется наличие в сознании третьего измерения, да и тогда такое восстановление трехмерного образа из тонких его ломтей весьма затруднительно. Если же представление третьего измерения отсутствует, или, что то же, если совсем не развито пространственное воображение, то никакими усилиями не объединить всех ломтиков в один цельный пространственный образ, и множество их останется разрозненным, а каждый ломтик будет в представлении — сам по себе. Так именно дробится на ломтики, нарезанные перпендикулярно ко времени, всякий конкретный образ действительности в сознании большинства, причем не дают себе труда даже собрать в сознании все такие ломтики или хотя бы многие, а выхватывают наудачу или по произволу тот или другой разрез. И представление о действительности оказывается соответствующим подлинному образу ее ничуть не более, чем если бы подменили образ дуба видом его распила, или человеческое тело — распилом замороженного трупа. Тут было бы совершенно неуместно слово “неточный”, ибо воззрительно — просто **нет** никакого прямого перехода от вида сечения предмета к виду целого предмета. То же самое следует повторить и о сечении во времени». *Флоренский Павел, свящ.* Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Издательство «Мысль», 2000. С. 196–197.

ности», используют его не по назначению, сдвигая икону в область картины.

Картина заключает пространство исследуемого мира в себе самой и возводит ум к иному, постигает события Богооткровения через вещи мира. Если мы поставим рядом икону и картину, например, Владимирскую икону Божией Матери и «Мадонну с младенцем в беседке из винограда» Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553), мы сможем ощутить, насколько *разное* здесь нам явлено.

В первом случае мы имеем дело с непосредственным *присутствием* выходящей к нам из «пространства света» Богоматери.

Во втором случае нам представлена Мадонна, организующая вокруг Себя все пространство мироздания.

Художник говорит с нами всеми доступными ему средствами. Например, соотношение переднего и заднего планов: Младенец-Христос и Богоматерь, занимающие передний план, оказываются соотносимыми по размерам со всем мирозданием, организуя четкую вертикаль, связывая землю и небо, и одновременно как бы *предстоя* за все мироздание, словно *укрытое* за Ними. Обратим внимание на то, что место *зрителя*, таким образом, также оказывается *за спиной* Мадонны.

Здесь мы можем отметить еще одно, может быть, самое важное различие иконы и картины.

Богоматерь Владимирская обращена ликом *к нам*, выходя из Божиего «пространства», выслушивая наши моления. Это представительство от лица Господа отражено символически в иконе: на одеждах Богоматери на лбу и на сердце изображены звезды как символы двух Лиц Троицы — соответственно Бога-Отца (Звезды — Ока, взиравшего на Богомладенца с купола небес) и Святого Духа, сходящего в сердце молитвенника, а вместо третьей звезды на Ее руке сидит Сын воплощенный — Его образ явлен миру и Он изображается «своим лицом», не символически.

Предстательница за мир — Мадонна Кранаха — имея мироздание *за спиной*, обращена ликом *к Господу*, вознося к Нему Свою молитву за всех. Она не Та, Кому молится человечество, Она — диакониса, Та, что организует и предводительствует молитвой человечества.

Икона и картина не смотрят в одну и ту же сторону, но оказываются *обращенными лицом друг к другу*.

В смысле этого различия *направлений* особенно очевидно, что все иконы (неважно, как они были созданы) по сути — *нерукотворные, посланные Господом к нам*, а картины — *есть именно создание твари в ее обращении к Творцу*.

В свете этого различия становится особенно выразителен жест Мадонны и Христа, изображенный Кранахом: Мадонна подает Ему виноградную кисть. При этом одновременно Она подает ее и Тому, к Кому обращена картина! Но Ему еще, так же, как виноградная кисть, подносится для благословения и весь мир за спиной Мадонны.

Виноградная кисть — абсолютно прозрачный евангельский символ человечества, разделенного на множество *отдельных* и все же пребывающего в единстве. Виноградная лоза, виноградник — постоянное обозначение человечества, привитого ко Христу; человечества как места работы Господней в Евангелии. «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь. Всякую у Меня ветвь, не приносящую плода, Он отсекает; и всякую, приносящую плод, очищает, чтобы больше принесла плода. Вы уже очищены через слово, которое Я проповедал вам. Пребудьте во Мне, и Я в вас. Как ветвь не может приносить плода сама собою, если не будет на лозе: так и вы, если не будете во Мне. Я есмь лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода; ибо без Меня не можете делать ничего. Кто не пребудет во Мне, извергнется вон, как ветвь, и засохнет; а такие <ветви> собирают и бросают в огонь, и они сгорают» (Ин. 15, 1–6).

Виноградная кисть в смысле множества в единстве могла заменяться на картинах гранатовым яблоком. Гранатовое яблоко — изначально — символ единства *ушедших*, пребывающих в царстве мертвых. Персефоне предлагается, прежде чем оставить Аид, проглотить гранатовые зерна, после чего она уже неизбежно должна вернуться обратно, — и это, конечно, не просто вкушение пищи, которое и само по себе есть причащение данной сотрапезничающей группе, но и символ все того же единства во множестве — только для *другой* части человечества\*. Взаимозаменяемость гранатового яблока и виноградной ветви на христианских картинах говорила о том, что эти две части человечества воссоединены, о том, что во Христе *нет мертвых*, но отныне все — живые. И в единое тело Церкви включены все — и живущие и ушедшие.

В ответ на жест Мадонны Младенец-Христос (и, одновременно, естественно, Тот, к Кому обращена картина) опускает на виноградную кисть руку жестом благословения и низведения благодати. Жест Младенца продублирован «жестом» бьющего из камня источника (Христос — Камень истинной веры, источающий благодать воды живой; надо заметить, что на полотне представлен не просто камень, а могильный камень, надгробье, так что текущая вода сим-

---

\* Колонны мasonicкого храма, венчаются гранатовыми яблоками, очевидно, потому, что символизируют единство прошедших посвящение — то есть поднявшихся к новой жизни из сени смертной.

волизирует благодать воскресения, благодать Христа, «из гроба возсиявшего днесь», как поется в пасхальном каноне), а виноградная кисть «рифмуется» с водой, вспененной, брызнувшей навстречу истекающему в нее потоку: водой, разбитой в мириады брызг. Вообще, вся картина построена на таких смысловых «рифмах», не дающих возможности не заметить символа или принять его за нечто случайное.

Символичен цвет одежд Мадонны: красные исподние, покрытые зеленовато-голубым верхним платьем («цветом морской волны»): цвет Святого Духа, сходящего и осеняющего страдание крестное и страдание «оружия, прошедшего душу»; сходящего в мир именно *в ответ* на страдание его Предстоятелей.

Столб и две перекладины беседки из винограда, поднимающейся за головой Младенца-Христа, образуют отчетливый крест, на котором и держится и укрепляется виноградная лоза человечества. Тут же наглядно объясняется и то, почему понадобился Крест, почему человечество держится только Крестом — сама лоза, обвивающаяся вокруг верхней перекладины, выглядывает из листьев змей — символом поражения человечества первородным грехом. С змеей-лозой рифмуется расположенное на заднем плане (на одном уровне со змеей) дерево, обвитое лианой, и погибающее в ее объятиях — символ неизбежного истощения и смерти пораженного грехом и оставленного на свои силы человечества; смерти, которую вместо человечества принял на Себя Христос.

Мир заднего плана, мир, за который предстательствует Мадонна, представлен городом, расположенным у подножия кратера вулкана, и озером с плывущими по нему хрупкими лодочками: и то и другое — символы неверного земного бытия, каждую минуту подверженного действиям стихий. Но вулкан (отчетливая граница заднего плана) — еще и очевидная антитеза переднему плану картины: если передний план наглядно представляет нам *низведение* благодати, то вулкан — это то, что *изводит* огонь из недр земных, символ приведения на землю разрушения, символ человека с его неуправляемыми страстями, питаемыми «адскими пропастями земли». Вулкан — *обезглавленная гора* — символ обезбоженного человечества (Христос — голова, Церковь — тело), и мы здесь наглядно видим, что обезбоженность и есть обезглавленность в смысле — безголовость, безумие. Обезглавленная гора не связывает вертикаль, в отличие от фигур первого плана, небо и землю, но радикально разрывает эту вертикаль.

Но и еще — Мадонна Крапах — очевидная немка, «женщина с мягкими чертами и северным типом лица»<sup>75</sup>, по одежде — скорее современница Крапах. Икона и картина предлагают нам очень разные пути к единому Первообразу: икона представляет движение



«дообразного» в глубины материи из-за границ мира, в процессе этого «вторжения» формирующего плотский образ\* Богоматери, соответствующий тому, в котором Она пребывала в Своем временном существовании; картина восстанавливает этот Образ из глубин плоти, обнаруживая Его в глубине каждого человека, «образа Божия».

Переживание в себе и окружающих образов Христа, Мадонны и событий Евангельской истории в повседневном бытии, отразившееся в картине, сформировавшее ее как тип изображения, является нам как единый дух позднего Средневековья Европы. Й. Хейзинга, например, пишет: «С тех пор как в XII столетии лирически-сладостный мистицизм Бернарда Клервоского положил начало фуге неувыдающего умиления, вызываемого страданиями Иисуса, дух все больше наполнялся жертвенными переживаниями Страстей Христовых, проникался и насыщался Христом и крестными муками. С раннего детства образ распятого Иисуса возращался в нежных душах как нечто столь сильное и столь тягостное, что затмевал все впечатления своей весомой серьезностью. Когда Жан Жерсон был еще ребенком, его отец подошел к стене, раскинул в стороны руки и сказал: “Гляди, мой мальчик, вот так был распят и умер твой Бог, который создал и спас тебя”. Этот образ он сохранил вплоть до своей старости, и по мере того, как он рос, образ этот также рос вместе с ним, и он благословлял за это своего благочестивого отца и после его смерти — как раз в день Воздвижения Креста Господня. Св. Колетта, будучи четырехлетним ребенком, каждый день слышит рыдания и вздохи своей матери, когда та во время молитвы поминает страсти Христовы, переживая вместе с Господом осмеяние, бичевание и мученическую кончину. Память об этих минутах с такой яркостью запечатлелась в ее чуткой душе, что ежедневно, в час, когда происходило распятие, она чувствовала сильнейшее стеснение и боль в сердце; читая же о Страстях Господних, она испытывала страдания большие, нежели те, которые у иных женщин бывают при родах. Один проповедник, бывало, добрую четверть часа оставался стоять перед своей паствой, раскинув руки, в полном молчании, в положении распятого.

Дух этой эпохи переполнен был Христом до такой степени, что стоило возникнуть малейшему внешнему сходству какого-либо действия или мысли с жизнью Иисуса или Страстями Господними, как мотив этот появлялся незамедлительно. Бедной монахине, несущей на кухню охапку дров, мнится, что она несет крест, — одного этого

---

\* Это можно представить как устремление в «ткань бытия» силовых потоков извне. Выражение «ткань бытия» теряет при этом всякую метафоричность. Натягиваясь и напрягаясь в соответствии с вторгающимися силами, эта ткань и создает образ безобразного.

представления оказывается достаточно, чтобы простейшее действие растворилось в свете высочайшего деяния любви. Для слепой прачки ушат и прачечная — это кормушка и ясли»<sup>76</sup>.

Именно этот дух сделал возможным и то, о чем изнутри нашей культуры с возмущением писал Н. Тарабукин: «В эпоху Ренессанса даже религиозная живопись, каковой она была у Чимабуэ, Джотто, Дуччо, Фра Беато Анджелико, окончательно вытесняется светской живописью на религиозные темы. Уже фрески Лоренцетти в Кампосанто — своеобразные изобразительные фабрики; за ними следует Беноццо Гоццолли; а в XVI веке храмы заполняются портретами любовниц художников. Эти портреты замещают иконы Богоматери, а автопортреты или портреты друзей и натурщиков появляются в церквях вместо традиционных изображений отцов Церкви. Протестантизм был, пожалуй, последовательнее, когда устранил из дома молитвы всякие изображения, кроме креста»<sup>77</sup>. Однако протестантизм, устранив картины из церквей, не устранил их влияния на душу западного христианина, о чем речь впереди.

Перед нами здесь все то же противодвижение иконы и картины: от Господа — от твари, — противодвижение, которое, будучи невоспринятым, порождает роковое непонимание западноевропейской живописи, ощущение ее как «порченной иконы», не более. Движение «от твари» неизбежно предполагает и наличие перспективы в картине: перспектива оформляет «тварное» пространство.

Между тем, разное движение, естественно, предопределяет разные функции изображения. Сопоставим плащаницу Милутина Урешти (кон. XIII–XIV в.) с картиной Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос» (немецкий вариант названия переводится как «Тело (вариант: Труп) Христа в могиле», 1521–1522 гг.). Странности изображения на Гольбейновом полотне (в частности — несообразно вытянутую форму холста) пытались объяснить в том числе и тем, что это своего рода западный вариант плащаницы.

На милутинской плащанице перед нами буквально Тот, Кто «во гробе плотски, во аде же с душою, яко Бог, в раи же с разбойником, и на престоле был еси, Христе, со Отцем и Духом, вся исполняяй, Неописанный». Тот, Кто присутствует во всех названных «пространствах» «одновременно» (становясь немислимым соединением всех этих пространств), — как бы дает нам, через образ на плащанице, прикоснуться к Себе — Неописанному (то же, что Безобразному), в самой Своей смерти причаститься Своему воскресению и величию Своему. Функция плащаницы, таким образом, — литургическая, функция благодатного соединения со Христом, функция обозначения Его непосредственного присутствия здесь и сейчас — или нас — там и тогда: в момент Его смерти и погребения и пребывания во гробе, «одновременного» сокрушению ада и вхождению с раз-

бойником в рай. Мы каждый год оказываемся причастны и предстоим все одному и тому же событию, *не прекращающемуся* в веках, ибо стоящему за гранью времен, к которому каждый год подносит нас прибоем времени.

Полотно Гольбейна, как установили базельские исследователи, было выполнено как *надгробье* и располагалось над плитой, за которой помещались гробы (несколько гробов одного семейства) — таких же длинных и узких, как тот, в котором изображен Христос. Под надгробьем была надпись «Christo servatori s<anctum>» — «Христу Спасителю». Христос — а на полотне Гольбейна изображен Христос *в первом движении воскресения* (именно этим объясняется немыслимый поворот головы и положение плеча — это усилие поднять голову, когда тело еще не действует, то есть усилием только шейных и плечевых мышц; о том же говорят страшно изогнутые пальцы вынесенной за пределы передней плоскости картины кисти правой руки и складки пелены под ними — пальцы начали собираться, соскребая пелену) — так вот, Христос буквально явлен нам здесь как *первенец* из мертвых, Тот, за кем последуют лежащие в гробах под Ним. Он — как бы первый из череды восстающих из гроба (и трупные пятна, и весь ужас смерти, который в полноте удалось передать Гольбейну, как бы *обнадеживают* следующих за Ним: вот, Он был таким же, как вы, — и воскрес!), и каждый следующий за ним в движении воскресения, естественно, будет заключать в себе Образ Шедшего впереди.

Христос изображен здесь как *вполне человек*, во *временной ограниченности* события Воскресения (то, что выходит за пределы этой ограниченности, в том числе — сокрушение ада, дано художником в виде символов — вещей и явлений этого мира, хотя и в непривычных для нас взаимосвязях (т.е. — как в откровении нисходящем): это, например, зеленоватый свет, заливающий гроб, без тени под головой, или обрезанная под прямым углом тень, в которой находятся ноги Христа\*), но эта размещенность события целиком в нашем времени и пространстве как бы и делает возможным *воспроизведение* его каждым в себе.

Картина через *повторяющееся во времени* событие возводит нас к Первособытию, через повторяющийся во плоти образ — к Первообразу: поэтому так характерно для картины изображение лиц и событий евангельской истории в одеждах и интерьерах своего времени.

На картине Яна Мостарта (около 1472–1473 — 1555 или 1556) «Се человек» «окружение Христа — современники и соотечествен-

---

\* См. об этом подробнее — далее, в разделе «Картина Ганса Гольбейна-младшего “Христос в могиле” в структуре романа Ф.М. Достоевского “Идиот”»: после знакомства с подлинником».

ники Мостарта, лишь Пилат видится испанцем»<sup>78</sup>. При этом фигуры на картине написаны в полный человеческий рост, развернуты к зрителю и изображают лишь лиц на помосте — толпа перед судилищем Христовым на картине практически отсутствует, лишь обозначенная несколькими головами на среднем плане. Но тем самым каждый, стоящий перед картиной, оказывается на месте одного из толпы, становится непосредственным участником события, происходящего теперь *в его времени!*

Нужно себе представить, как это должно было переживаться «современниками и соотечественниками» Мостарта, видевшими на изображении таких же, как они сами, судящих и приговаривающих Христа. Казнь Христова, суд над Христом переживались таким образом как *событие современности*, вновь и вновь повторявшееся — во времени и пространстве художника и зрителя — на картинах позднего Средневековья и Возрождения. Получалось, что евангельские лица и события всегда присутствуют среди нас, мерцают в глубине любого человеческого облика, любого человеческого действия.

Таким образом, картина отсылает нас к *естественным* иконам: учит видеть события жизни пришедшего на землю Бога в образах жизни человеческой.

Закончить хотелось бы обращением к происшедшему как-то спору митрополита Филарета Московского и знаменитого московского тюремного доктора Гааза. Федор Петрович (Фридрих Иосиф) Гааз (Naas) родился (1780) близ Кельна, изучал медицину в Вене, и, приехав в 1803 году в Россию, с 1813 безвыездно жил в Москве. Вошедши в 1829 году в комитет попечительного о тюрьмах общества, весь предался заботе об участи арестантов, раздал свои средства, оставил врачебную практику, все свое время и силы отдавая на служение «несчастливым». Замечательное описание его личности и его деятельности содержится в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». С митрополитом Филаретом он сталкивался постоянно в спорах об участи осужденных. Однажды он просил его о помощи «невинно осужденному». «Невинно осужденных не бывает», — возразил митрополит. «Ваше высокопреосвященство, вы забыли Христа», — ответил ему Гааз. Митрополит помолчал, а затем проговорил: «Нет, я не забыл Христа, но сейчас, вот когда я это сказал, Он меня забыл...»

Здесь опять повторяется ситуация «знаем, но не помним». О том, что всякий человек есть естественная икона, восточному христианину регулярно напоминали, мало того, это закреплялось в повседневном обычае. Максим Грек, например, обосновывая поклонение святым иконам, пишет: «Сего же ради и *поклоняющиеся между себе вси человеци*; не плоти убо поклоняхуся, но образу Божию. Аще бы плоти поклонялися, то бы и всякому скотинному животну, сиречь коню, и волу, и прочим безсловесному естеству поклонялися, но се-

го ради от сих различни есмы, рекше и вышши и честнейши сих, яко да образ Божий носим в себе и поклоняемся ему. Понеже есть ум, слово и дух невидимый образ невидимого Бога, в видимой нашей плоти славу, и честь, и поклонение приемлет. Егда же воплощением Слова плоть человеческая обожилася по реченному, и Слово плоть бысть, и тогда плоти видимаго Бога видимый образ напишем, ему же и поклоняемся, и тако честь первообразному существу приносим. А иже кто не поклоняется образу во плоти явльшемуся Богу, сей не верует, яко Бог Слово от Пречистыя и Присно Девы Марии плоть прият, и бысть совершен Бог и совершен человек»<sup>79</sup>. Но в памяти это... не приживалось...

Конечно, митрополит Филарет Христа не забывал. Он помнил о *единственном* событии осуждения и распятия Христова, к которому мы возвращаемся в богослужении, которое представлено нам на иконе. Доктор Гааз видел осужденного Христа *в каждом осужденном*. Привычку эту воспитывала в западном христианине в том числе и картина. Так что, пожалуй, нам совсем и не стоило бы от нее отворачиваться.

Резюмирую.

Способ видения человека и мира в христианстве выражен в двух его изобразительных традициях — в иконе и в картине. Это традиции не взаимоисключающие, как порой, к сожалению, предполагается, а взаимодополняющие. Скажу более — это не самостоятельные традиции, но *половинки* единой традиции, части неразрывного целого, каждая из которых, однако, была актуализирована и вышла на первый план в соответствующей ей культурной среде, в разных культурных ареалах. Существовая разъединенно, они способны приводить к забвению воспринимающим *части* традиции, которая хотя и существует в каждой половинке в непроявленном виде, но не оказывает в таком состоянии непосредственного воздействия на зрителя и не формирует у него *устойчивого навыка* видения реальности во всей доступной человеку христианской культуры полноте.

Иконописная и живописная традиция воспринимаются как взаимоисключающие тогда, когда предполагается, что они изображают *по-разному одно и то же*. Для того, чтобы воспринять их как взаимодополняющие, нужно понять, что они изображают *разное* — и тогда разница в *способе* изображения окажется только следствием разницы *предмета* изображения.

Предмет изображения иконы — лицо или событие *в вечности*. Обоженный человек. (Заметим, что икона не должна изображать того, чего не было однажды явлено в истории и во плоти. Если она это делает — это антиканонично.)

Предмет изображения картины — лик или архетипическая ситуация *во времени*. Вочеловечившийся Бог.

Икона изображает то, что вошло из времени в вечность: наступившую гранитную онтологичность мимолетного. Картина изображает то, что выходит из вечности во время: всемогущее, ставшее хрупким и уязвимым.

При этом сама икона есть вечность, выступившая во время, лик, глядящий на нас из-за пределов существования, из бытия, а картина — время, обращенное к вечности, лицо, взирающее за пределы существования, в бытие.

Икона творится в вечности и только проявляется во времени, икона творится Богом и обращена к человеку. Икона представляет собой порог, грань двух пространств, и золотой фон иконы скрывает от нас все в другом пространстве, кроме того, что *пожелало* выйти на встречу с нами. Картина же творится человеком и обращена к Богу. Картина разворачивает привычное нам пространство — но — в его тотальной осмысленности, потому что предложенные художником Богу вещи возвращают себе свое истинное свойство — быть *словами*, быть символами.

Икона и картина не смотрят в одну и ту же сторону, как предполагается теми, кто считает, что они изображают одно и то же. Картина и икона обращены друг к другу, глядят друг в друга, словно сливаются в объятии, сотворенном переплетениями и переходами смыслов, творя заверченный мир. *Но их объятие возможно именно и только потому, что они — не одно и то же.*

Соединение двух сторон традиции позволяет нам увидеть Божество как трансцендентное и имманентное одновременно, выйти за пределы «евклидова ума» и трехмерного пространства, понять, как присутствующий в нас неизбежно принцип соединен с радикальной инаковостью, увидеть воочию, что значит «бездна бездну призывает» (Пс. 41, 8).

Разрыв двух сторон традиции приводит, в случае ориентации на икону, к забвению того, что мы продолжаем жить в пространстве евангельской истории, что каждый встреченный нами — Христос; приводит к ложному пониманию смирения, к ощущению своей малости, никчемности и безответственности перед лицом Вечных Сил. В случае ориентации на картину, особенно при неправильном понимании места зрителя, при восприятии зрителя как предстоящего картине, возникает представление о замкнутом в себе универсуме, где окна мира стали зеркалами, бесконечно отражающими этот же мир, где нет выхода к трансцендентному и связи с ним, где Бог умер без воскресения.

## ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА: РАЙ И АД В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 1860-Х ГОДОВ

Православные мыслители и поэты свидетельствуют: «Мир существует только до момента его окончательного самоопределения в сторону добра или зла»<sup>80</sup>.

Сказанное позволяет увидеть мир как некое *не проявленное до конца* место, вроде картины, например, портрета с еще смутными чертами, где один удар кисти может изменить выражение лица с торжествующего на отчаянное, и наоборот. Или панорамы города, которую может заливать то сияющий свет, то багровый огонь.

И это изменение вносится уже не творцом (Творцом), за пределами картины, написавшим ее так, что она может стать и тем и другим (даровавшим ей свободную волю), но возникает изнутри нее, как акт *самоопределения*.

То есть, мир существует как некое срединное место между раем и адом, но срединное не в смысле нейтральности, отдельности по отношению к этим определившимся местам, а в смысле постоянной динамики, непрерывного движения в ту или другую сторону\*, что в статическом срезе и дает смешение райских и адских черт, вызывающее представление о «промежуточном» мире.

*Но промежуточного мира как самостоятельной реальности нет*: есть место, должное самоопределиться и обретающее, в зависимости от этого самоопределения, образ рая или ада *в каждый данный момент в каждой своей точке*.

Поскольку свободная воля принадлежит в этом мире человеку, именно он оказывается творцом своего ада или своего рая, освещая мироздание багровым огнем или сияющим светом.

Так осознается тема ада и рая на земле Ф.М. Достоевским в 1860-е годы.

Позднее это отольется в чеканную формулу: «Гут дьявол с Богом борется, а поле битвы сердца людей» (14, 100). То же, за что идет битва, названо «красотой» — «страшной и таинственной вещью» — тем обликом, который должно окончательно принять ми-

---

\* «Таким вот образом, на первом мире, как и на втором до конца нашего времени, ясно можно видеть, как небесное и адское царство в природе всегда и всюду боролись между собою и пребывали в великом труде, подобно жене в родах». *Беме Якоб*. Аврора или утренняя заря в восхождении. М.: «Политиздат», 1990. С. 7.

рождение; и каким быть этому облику — решается на поле сердца человеческого.

Очевидно, что речь у Достоевского идет не о социальных утопиях и не о построении рая в истории. Он говорит о мгновенном и мощном *преображении* земли каждым актом веры и любви человека и об извращении и искажении лика земли каждым напряжением человеческой злой воли или расслаблением безволия и безверия.

Не тленное зло и не сиюминутное добро творит человек на земле, но каждым своим деянием проявляет вечную черту одной или другой сущности, непрерывно участвуя в претворении земли в ад или в рай.

Преподобный Иустин (Попович), новопрославленный сербский святой, исследователь и во многом (по его собственному признанию) ученик Достоевского, так писал об этом: «Человек — единственное во всех мирах существо, распростертое от рая до ада. Проследите за человеком на всех путях его, и вы увидите, что все пути его ведут или в рай, или в ад. Нет ничего в человеке, что бы не завершилось или раем, или адом. Диапазон человеческих мыслей, человеческих чувств, человеческих настроений шире по сравнению даже и с ангельскими, и с дьявольскими. С ангельскими — потому что человек может спускаться вниз к дьяволу; с дьявольскими — потому что он может подниматься вверх к Богу. А это значит: и зло, и добро человека беспредельны, вечны, поскольку добро ведет в вечное царство добра — в рай, а зло ведет в вечное царство зла — в ад»<sup>81</sup>.

Обратим внимание — преподобный Иустин в последней фразе создает образ *дороги* или *двери*, а вовсе не привычной нашему сознанию награды или наказания.

Человек не потому попадает в рай, что он что-то сделал хорошо и его (когда-нибудь, потом) впустят в это славное место, и не потому попадает в ад, что его поймают и отведут туда. Нет, творя добро, человек *в этот миг и этим самым действием* распаивает дверь рая, творя зло — дверь ада, *впускает* эти формирующие пространство сущности в область «срединного мира», оказывается — вместе с окружающими его и причастными его действию — в раю или в аду, которые открываются при этом как истинное лицо земли. Да и сам человек приобретает райские или адские черты, гармонизируя или искажая произведенным действием свою природу.

В черновиках к «Бесам» один из героев Достоевского в ином аспекте говорит, в сущности, о том же самом: «Мы очевидно существа переходные, и существование наше на земле есть очевидно беспрерывное существование куколки, переходящей в бабочку. Вспомните выражение: “Ангел никогда не падает, бес до того упал, что



всегда лежит, человек падает и восстает”. Я думаю, люди становятся бесами или ангелами. Говорите: несправедливо наказание вечное, и пищеварительная французская философия выдумала, что все будут прощены. Но ведь земная жизнь есть процесс перерождения. Кто виноват, что вы переродились в черта. Всё взвесится, конечно. Но ведь это факт, результат — точно так же, как и на земле всё исходит одно из другого. Не забудьте тоже, что “времени больше не будет”, так клялся ангел. Заметьте еще, что бесы — знают. Стало быть, и в загробных натурах есть сознание и память, а не у одного человека, — правда, может быть, нечеловеческие. Умереть нельзя. Бытие есть, а небытия вовсе нет» (11, 184).

Этим рассуждениям словно вторит преп. Иустин: «Человек — всегда вечное существо, хочет он этого или нет. Через все, что есть его, струится какая-то загадочная вечность. Когда творит добро, какое бы то ни было добро, человек вечен, поскольку любое добро своим глубинным нервом связано с вечным Божественным Добром. И когда творит зло, какое бы то ни было зло, человек вечен, поскольку любое зло своей таинственной сущностью связано с вечным дьявольским злом.

Никогда человек не может себя свести к существу конечному, проходящему, смертному. Как бы ни хотел, человек не может совершить полное самоубийство, поскольку акт самоубийства является сам по себе злом, и как таковой переносит душу самоубийцы в вечное царство зла. По самой природе своей человеческое самоощущение и самосознание бессмертно, непреходяще, вечно. Самим существом своим человек осужден на бессмертие и вечность. Только это бессмертие, эта вечность может быть двойкой. Человеку оставлена свобода и право выбирать из этих двух бессмертий, из этих двух вечностей. Он может выбрать одну или другую, но не может отречься бессмертия и вечности, ибо его существу предопределены бессмертие и вечность. Он не располагает ни внутренним органом, ни внешним средством, с помощью которых мог бы устранить из себя или уничтожить в себе то, что бессмертно и вечно. <...>

Когда начинается бессмертие человека? Начинается от его зачатия, в утробе матери. А когда начинается для человека рай или ад? Начинается от его свободного самоопределения за Божественное Добро или за дьявольское зло: за Бога или за дьявола. ***И рай и ад для человека начинаются здесь, на земле,*** чтобы после смерти продолжиться вечно в иной жизни, на том свете»<sup>82</sup>.

В произведениях первой половины 1860-х Достоевский с очевидностью ставит и разрабатывает проблему ада ирая на земле, с этих пор постоянно присутствующую в его творчестве.

«Записки из Мертвого Дома» зачастую рассматриваются как примыкающие по жанру к быто- и нравоописательным очеркам, даже как своего рода этнографическое исследование.

Очерковая форма, по мнению комментаторов, служит при этом извинением автору: «Очерковая форма обусловила и особенности композиции. Она отводит возможные упреки в бессвязности изложения, многочисленных повторах, отсутствии развития действия. Стройность произведения достигается логической завершенностью каждой главы, в основу которой положен какой-либо эпизод. В то же время каждая глава дает повод для возникновения новых вопросов и тем, разрешаемых и развиваемых в последующих главах. Впечатление единства произведения создается процессом постепенного познания автором жизни каторги — не столько внешних фактов ее, сколько психологического осмысления событий, — который составляет основу книги» (4, 291).

Однако на самом деле перед нами *художественное произведение* с удивительно стройной композицией, где накрепко увязаны между собой все составляющие ее элементы; произведение, в неожиданном направлении развивающее центральные идеи творчества Достоевского докаторжного периода — так, словно первоначальные интуиции его были верны, но смутны, и вот теперь только обрели свой истинный облик.

Прежде всего необходимо остановиться на образе автора «Записок».

Александра Петровича Горянчикова часто склонны считать фигурой чисто формальной, введенной чуть ли не по цензурным соображениям. Между тем описание его во Введении дает ключ ко всему произведению, указывает на то, с чем мы, собственно, имеем дело.

Прежде всего, мы имеем дело с записками человека уединившегося, ушедшего после каторги от людей, с ними не общающегося — за исключением детей, которых он учит. Это человек, которого не занимает ничто из того, что составляет область интересов обычного взрослого — он ничего не знает о городских новостях, известных всем, он не интересуется потребностями края, в котором живет — его мало затрагивает то, что почитается нормальными жизненными интересами. Когда с ним разговаривают, он отвечает очень взвешенно и немногословно, — так, *словно боится выдать какую-то тайну*, ту самую, наверное, тайну, которая стоит преградой между ним и жизнью вокруг него.

Характерно, что, будучи словно безразличен к окружающей его жизни, он чрезвычайно внимателен ко всякому обращенному к не-

му и произнесенному им слову, что неоднократно и настоятельно подчеркивает автор. «Если вы с ним заговаривали, то он смотрел на вас чрезвычайно пристально и внимательно, с строгой вежливостью выслушивал каждое слово ваше, как будто в него вдумываясь, как будто вы вопросом вашим задали ему задачу, или хотите выпытать у него какую-нибудь тайну, и наконец отвечал ясно и коротко, но до того взвешивая каждое слово ответа, что вам вдруг становилось отчего-то неловко и вы, наконец, сами радовались окончанию разговора» (4, 6). Один из тех, у кого он учит детей, сообщает автору, что «он страшный нелюдим; ото всех прячется, чрезвычайно учен, много читает, но говорит весьма мало и что вообще с ним довольно трудно разговориться» (4, 7). И еще раз — все это на пространстве пары страниц: «В нем было что-то загадочное. Разговориться с ним не было никакой возможности. Конечно, на вопросы мои он всегда отвечал и даже с таким видом, как будто считал это своею первой-шею обязанностью; но, после его ответов, я как-то тяготился его долгие спрашивать: да и на лице его, после таких разговоров, всегда виднелось какое-то страдание и утомление» (4, 7). Отношением к слову Горяничкова, писавшего то, что нам далее предлагают, автор очевидно задает требуемые характеристики отношения к слову читателей «Записок из Мертвого Дома».

Видимо, над природой той же тайны, что хранит Горяничков, только применительно к самому Достоевскому, размышляет Лев Шестов, начавший одну из своих работ о Достоевском словами Еврипида: «Кто знает, может, жизнь есть смерть, а смерть есть жизнь». Имея в виду Коран, Шестов пишет: «В той же книге рассказано, что ангел смерти, слетающий к человеку, чтоб разлучить его душу с телом, весь сплошь покрыт глазами. Почему так, зачем понадобилось ангелу столько глаз, ему, который все видел на небе и которому на земле и разглядывать нечего? И вот, я думаю, что эти глаза у него не для себя. Бывает так, что ангел смерти, явившийся за душой, убеждается, что он пришел слишком рано, что не наступил еще человеку срок покинуть землю. Он не трогает его души, даже не показывает ей, но прежде, чем удалиться, незаметно оставляет человеку еще два глаза из бесчисленных собственных глаз. И тогда человек начинает внезапно видеть сверх того, что видят все, и что он сам видит своими старыми глазами, что-то совсем новое. И видит новое по-новому, как видят не люди, а существа “иных миров”, так, что оно не “необходимо”, а “свободно” есть, то есть одновременно есть и его тут же нет, что оно является, когда исчезает, и исчезает, когда является. Прежние природные “как у всех” глаза свидетельствуют об этом “новом” прямо противоположное тому, что видят глаза, оставленные ангелом. А так как остальные органы восприятия и даже сам разум наш согласован с обычным зрением и весь, личный

и коллективный, “опыт” человека тоже согласован с обычным зрением, то новые видения кажутся незаконными, нелепыми, фантастическими, просто призраками или галлюцинациями расстроенного воображения. Кажется, что еще немного — и уже наступит безумие: не то поэтическое, вдохновенное безумие, о котором трактуют даже в учебниках по эстетике и философии и которое под именем эроса, мании или экстаза уже описано и оправдано кем нужно и где нужно, а то безумие, за которое сажают в желтый дом. И тогда начинается борьба между двумя зрением — естественным и неестественным, — борьба, исход которой так же кажется проблематичен и таинствен, как и ее начало...»<sup>83</sup>

Шестов утверждает, что «вторые глаза» появились у Достоевского позже — что их появление ознаменовано созданием «Записок из подполья». Но изображение «автора» «Записок из Мертвого Дома» указывает на то, что он вел свои записи, уже обладая описанным Шестовым двойным зрением.

Окружающие предполагают, что Александр Петрович Горянчиков — сумасшедший. Когда, после его смерти, «издатель» знакомится с его бумагами, он находит в «довольно объемистой тетрадке» не только те «главы», с которыми он считает возможным познакомить публику, но и другие «странные, ужасные воспоминания, набросанные нервно, судорожно, будто по какому-то принуждению». «Издатель» почти убежден, что эти отрывки писаны в сумасшествии (4, 8).

Таким образом, то, что нам известно под названием «Записки из Мертвого Дома», — это лишь внешняя история, «экзотерическая», предназначенная для показа «профанам», нормальным людям, с нормальными житейскими интересами и здоровым любопытством к неизвестным фактам; действительно что-то вроде этнографического описания.

Но нам определенно и недвусмысленно сказано, что за ней стоят «странные, ужасные воспоминания», составляющие самое существо этой истории, заключающие в себе ее тайный смысл, — и не представленные издателем на суд публики.

Может быть, однако, тайная история, рассказанная Александром Петровичем, заключена, запрятана в явной?

И, надо заметить, что если уж искать объяснения «несвязности» внешней композиции, то объяснение это дано во Введении указанием на то, что публикуются *избранные* «издателем» главы, а не весь текст «Записок» Горянчикова. По этой логике самыми значимыми местами опубликованного текста были бы стыки глав, наиболее очевидно намекающие на некоторое «зияние», на пропуск...

Именование *мертвый дом* может прочитываться, кроме всего прочего, и как *дом для мертвеца*, «домовина», место упокоения и

ожидания — ожидания восстания для новой жизни («Покойся милый прах до радостного утра» — эпитафия, избранная Федором и Михаилом Достоевскими на надгробный памятник матери). Место ожидания воскресения по слову Христову, первый пример которого дан был в истории воскрешения Лазаря, — и назначенный ему четырехлетний каторжный срок не мог не восприниматься Достоевским по аналогии с четырьмя днями пребывания Лазаря во гробе\*.

Мертвый дом — место перерыва в жизни, место, абсолютно отделенное от пространства, в котором течет время и происходит жизнь.

В сущности, это *место посвящения*, абсолютно идентичное инициатическому пространству, представляющему собой место выхода из течения обыденной жизни в обрядах перехода, «нейтральное пространство», «пространство за пределами времени», по которому можно добраться до совершенно другого себя. Но в самом этом пространстве жизнь отсутствует, не течет время, невозможно действие. Всякое действие немедленно преобразует это пространство во что-то иное. Инициатическое пространство характеризуется тем, что оно — место реализации метафор.

Можно сказать иначе — пространство метафоры — это инициатическое пространство, в котором посвящение и заключается в осознании буквальности и реальности того, что представлялось в обыденности «фигурой речи». Надо заметить, что практически любой текст Достоевского в этом смысле строится как инициатическое пространство, поскольку он принципиально неметафоричен, то есть тяготеет к прямому и полному значению слова. Читатель, останавливающийся на «переносном» значении, не осознающий буквальности сказанного, остается за пределами смыслов, выражаемых Достоевским, за пределами передаваемого им опыта. Вообще надо сказать, что «метафоричность» искусства в нашем восприятии означает, как правило, что у нас нет доступа к данному конкретному его сегменту, что в данном своем выражении искусство для нас — закрытая шкатулка, о которой мы даже и не знаем, что ее можно открывать и использовать, а не только поставить и смотреть на поверхностный узор и иногда стирать пыль...\*\*

---

\* В письме А.М. Достоевскому (6 ноября 1854. Семипалатинск) Достоевский прямо напишет: «А те 4 года считаю я за время, в которое я был похоронен живой и закрыт в гробу» (28<sub>1</sub>, 181).

\*\* О неметафоричности романтической метафоры писал, например, В.М. Жирмунский: «Эти олицетворения для романтика не представляют из себя чего-то внешнего и произвольного. Романтик-поэт верит в подлинный смысл созданной им метафоры. Метафоры не являются нашей произвольной комбинацией сравнимых элементов для конкретизации одного через другой; в них обнаруживается как бы прозрение одушевленности природы». И далее, в сноске: «...также

Населяют пространство мертвого дома люди, не присутствующие в бытии, не живущие, но лишь ожидающие жизни.

Здесь находит свое истинное место и обоснование тип мечтателя, открытый Достоевским еще в самых ранних произведениях. Все обитатели острога — мечтатели, стремящиеся «на крыльях мечты» перенестись вперед или назад во времени и там попричастствовать в реальности, в которой им отказано в настоящий момент.

Кстати, именно поэтому называют всех каторжан «несчастливыми»: счастье — «сейчас-бытие», наиболее полное присутствие всеми силами в данном мгновении жизни — именно то, в чем отказано обитателям мертвого дома. Даже небо над острогом другое, не вольное небо; небо, запирающее тех, кто под ним, накрывающее, как куполом — и совсем отдельно от этого неба видится из-за острожных паль кусочек другого, *вольного* неба.

Это *срединное* место, многократно поименованное в «Записках из Мертвого Дома» и опознанное его читателями (см., например, воспоминания А.П. Милюкова<sup>84</sup>) как *ад*, может, однако, как это ни странно, оборачиваться и *раем*.

Уже здесь присутствует та дорогая Достоевскому идея (вскоре разработанная в «Преступлении и наказании»), что человек сам предопределяет, задает характер той реальности, в которой пребывает, что реальность определяется внутренним состоянием человека, что, изменив себя, можно изменить все вокруг.

«Райский» элемент «Записок из Мертвого Дома» был сразу почувствован цензурой. Как ни странно, единственной претензией к Достоевскому было то, что изображение каторжного быта в его произведении может оказаться «соблазнительным» для преступников. «Председатель Петербургского комитета барон Н.В. Медем в отношении в Главное управление цензуры от 14 октября 1860 г. писал, что “люди, не развитые нравственно и удерживаемые от преступлений единственно строгостью наказаний”, из “Записок” могут получить превратное представление о слабости “определенных законом за тяжкие преступления наказаний”» (4, 276).

Удивительно, что Достоевский отвечает на претензию, рисуя образ *рая*, который обернется *адом*.

Он посылает Н.В. Медему следующее дополнение ко II главе первой части записок, «которое, — по его мнению, — совершенно парализует собой впечатление, производимое статьей в прежнем виде»:

---

Petrich (“Drei Kapitel...”) говорит, что метафора романтиков является следом, сохранившимся от первоначального единства физического и духовного мира». *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 44 (имеется в виду книга: *Hermann Petrich, Ludwig Tieck. Drei Kapitel vom romantischen Stil: Ein Beitrag zur Charakteristik der*).

«Одним словом, полная, страшная, настоящая мука царила в остроге безвыходно. А между тем (я именно хочу это высказать) поверхностному наблюдателю или иному белоручке с первого взгляда жизнь каторжника могла бы показаться даже иной раз отрадною. “Да Боже мой! — скажет он, — посмотрите на них: ведь иной из них (кто этого не знает?) хлеба чистого никогда не ел, да и не знает, какой такой настоящий хлеб-то на свете. А здесь, посмотрите, каким его хлебом кормят, его — каналью, разбойника! Смотрите на него: как он глядит, как он ходит! Да он в ус никому не дует, даром что в кандалах! Вот, — трубку курит; а это еще что? Карты!!! Ба, пьяный человек! Так он в каторге-то вино может пить?! Хорошо наказание!!!”

Вот что скажет с первого взгляда человек посторонний, может быть, благонамеренный и добрый...

А отчего же этот счастливцев рад бы хоть сейчас же бежать и бродяжничать? Знаете ли вы, что такое бродяжничество? Об этом когда-нибудь скажу подробнее. Бродяга по неделе не ест, не пьет. Спит на холоде и знает, что всякий свободный человек, всякий небродяга смотрит на него и ловит его, как дикого зверя; он знает это и все-таки бежит из острога от тепла и хлеба. Да и вы, коли уверены, что он счастливцев, для чего же вы за этим счастливцем посылаете непрерывно конвойного, а за иным так и двух; зачем же у вас такие крепкие кандалы, замки и запоры? Что хлеб! Хлеб едят, чтобы жить, а жизни-то и нет! *Настоящего-то, сущего-то, главного-то нет, и каторжник знает, что никогда не будет; то есть, пожалуй, и будет, да когда?..* Только как бы в насмешку сулитесь...

Попробуйте выстроить дворец. Заведите в нем мраморы, картины, золото, птиц райских, сады всяческие, всякой всячины... И войдите в него. Ведь, может быть, вам и не захотелось бы никогда из него выйти. Может быть, вы и в самом деле не вышли бы. Все есть! “От добра добра не ищут”. Но вдруг — безделица! Ваш дворец обнесут забором, а вам скажут: “Все твое! Наслаждайся! Да только отсюда ни на шаг!” И будьте уверены, что вам в то же мгновение захочется бросить ваш рай и перешагнуть за забор. Мало того! Вся эта роскошь, вся эта нега еще живит ваши страдания. Вам даже обидно станет, именно через эту роскошь...

Да, одного только нет: волюшки! Волюшки и свободушки. Человек — да не тот: ноги скованы, кругом вострые пали, сади солдат со штыком, вставай по барабану, работай под палкой, а захочешь повеселиться — вот тебе двести пятьдесят человек товарищей...

— Да не хочу я их! Не люблю я их, они душегубы, я молиться хочу, а они похабные песни поют. Как же можно жить с теми, кого не любишь, не уважаешь!

— Да так и живи! Не хотел шить золотом... и т.д.

Все это арестант знает в совершенстве, всем телом это знает, не одним умом; знает еще на придачу, что он клейменный и бритый, да еще прав гражданских лишен; он оттого-то всегда зол, желчен и грустен; оттого-то он и здоровьем хил; оттого-то между арестантами вечная свара, сплетня, грызня. Да оттого-то вы сами боитесь его; ведь без конвойного в острог не войдете...

Говорят, когда-то и где-то, в каникулярное время, полицейские наловили ночью бесприютных собак, штук до тридцати, и всех вместе, живых и здоровых, спихали в одну кучу в крытую телегу и повезли в часть. То-то грызня завязалась. Картина глупая, отвратительная! А двести пятьдесят арестантов в остроге, собравшихся не своей волошкой, со всего царства русского, — живите, мол, как хотите, да только вместе, да только за палями. Разве это не та же крытая телега? Разумеется, не та, а еще получше. Там была только “собачья” грызня, а здесь “человечья”. А человек не собака: существо разумное, понимает и чувствует, по крайней мере — побольше собаки...

Да! понимает и чувствует каторжник, что все потерял, вполне чувствует. Он вон, пожалуй, и песни поет, да ведь так — форсит. Жизнь проклятая и безрассветная! и трудно вообразить это, надо испытать, чтоб узнать!

Вот простой народ это знает, и без опыта. Недаром же он назвал арестантов “несчастливыми”, недаром он простил им все, кормит их и ублажает. Он знает, что тут не суть великие муки; тут “каторга”, “одно слово — каторга!” — как говорят сами же каторжные» (4, 250–252).

Достоевский не включил этот фрагмент ни в одно издание «Записок из Мертвого Дома» — очевидно, потому, что здесь слишком ясно выговаривалась тайна его «автора», Александра Петровича Горяничкова, а эту тайну он, действительно, позволит себе отчетливо выговорить лишь в «Записках из подполья»; да и сам Горяничков сознал эту тайну уже на воле, вышедши из каторги.

Вот она: весь мир может оказаться мертвым домом (каким бы раем он ни казался), если он заперт опрокинутым над ним куполом неба, если есть только этот мир, и заточенному в нем человеку никогда не выбраться за его пределы. Все человечество может обратиться в собак в одной крытой рогожей телеге, в пауков в одной стеклянной банке — если есть только этот мир, и больше ничего. «Что такое рай? — спрашивает преп. Иустин. И отвечает — Рай есть чувствование Бога»<sup>85</sup>. Самый прекрасный мир, отгородившийся от Бога — это ад.

Рай, обнесенный забором — это ад.

Ад, в котором вспыхнула любовь, — рай.

В этом смысле чрезвычайно многозначителен фрагмент, как-то сразу, что отразилось в многочисленных высказываниях современников, выделенный читательским вниманием: сцена в бане. Приход



в баню, описанную как настоящий ад (ч. I, гл. IX), предваряет изображение трогательной заботливости, с которой Петров, страшный разбойник, помогает Александру Петровичу раздеться и дойти (что в кандалах, с непривычки, очень трудно) до его места в бане. «Петров был отнюдь не слуга, — комментирует Горянчиков, — прежде всего не слуга; разбидь я его, он бы знал, как со мной поступить. Денег за услуги я ему вовсе не обещал, да он и сам не просил. Что ж побуждало его так ходить за мной?» (4, 97–98).

Здесь, кстати, нужно отметить чрезвычайную важность для «метафизического сюжета» «Записок...» (как, впрочем, и для метафизического сюжета всех произведений Достоевского) тех мест текста, которые отмечены решительным недоумением автора, маркированы (то есть — введены в «обыденный» сюжет) словами типа «непонятно зачем», «и зачем?», «неизвестно почему» и тому подобными.

Войдя в баню, Горянчиков попадает полностью под впечатление адской картины окружающего: «Мне пришло на ум, что если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место. Я не утерпел, чтоб не сообщить эту догадку Петрову; он только поглядел кругом и промолчал» (4, 99). Ольга Меерсон в замечательной книге «Dostoevsky's Taboos» истолковывает это место в том смысле, что Горянчиков, имея в виду метафорический смысл собственного высказывания, нарушает табу, крайне существенное для Петрова, ибо он всегда думает об истинном аде, без всяких метафор, которому обречен за свои страшные преступления<sup>86</sup>. При том, что тема табу чрезвычайно важна для «Записок из Мертвого Дома», где действительно появляется много вещей, о которых «не надо говорить», возможно, именно в этом эпизоде мы сталкиваемся с чем-то иным. На иное нам указывает первая реакция Петрова: «поглядел кругом». Нарушившего табу в каторге обычно немедленно обрывают так или иначе, зачастую делая вид, что обрывают его из-за совсем иных вещей, вообще без повода; но во всяком случае словом (чаще криком) или молчанием реагируют на «ненужное» слово. Петров реагирует взглядом — не отводя или опуская глаза, а именно *оглядывая* все вокруг, как бы сверяя действительность с тем, что ему о ней сообщают. Молчит он, как представляется, по двум причинам. Во-первых, они и так находятся в аду (не когда-то попадут, а вот теперь, сейчас находятся, и не в одной только бане) — и что можно сказать человеку, который находясь в каком-то месте, не опознает его, но говорит, что «оно очень похоже на то самое место». Значит, еще не появилось «вотрых глаз», описанных Шестовым, но значит — человеку и все равно ничего не объяснишь, пока сам не увидит, остается только промолчать. Но он молчит и еще по одной причине.

«Петров вытер меня всего мылом. “А теперь я вам **ножки** вымою”, — прибавил он в заключение. Я было хотел отвечать, что мо-

гу вымыть и сам, но уже не противоречил ему и совершенно отдался в его волю. В уменьшительном “ножки” решительно не звучало ни одной нотки рабской; просто-запросто Петров не мог назвать моих ног ногами вероятно потому, что у других, у настоящих людей — ноги, а у меня еще только ножки.

Вымыв меня, он с такими же церемониями, то есть с поддержками и предостережениями на каждом шагу, точно я был фарфоровый, доставил меня в предбанник и помог надеть белье, и когда уже совершенно кончил со мной, бросился назад в баню, париться» (4, 99).

Омовение ног в христианской культуре — абсолютно однозначно маркированная деталь, отсылающая к омовению ног Христом апостолам. Причем дело там не только в явленной любви и служении высшего низшему, сильнейшего слабейшему (как и здесь, в этом эпизоде, недаром «автор» так настойчиво подчеркивает отсутствие всякого раболепия или корыстных мотивов у Петрова). Омовение ног, как следует из диалога Христа с Петром, — последнее очищение, которое надлежит принять апостолам, чтобы «иметь часть с Господом» («омытому нужно только ноги умыть, потому что чист весь» (Ин. 13,10)), то есть — чтобы идти из ада (места отсутствия Господня) в рай (Царствие Божие). И здесь луч любви и бескорыстного служения в аду преображает ад\*.

Герой-повествователь «Униженных и оскорбленных», романа, создававшегося параллельно окончательному тексту «Записок из Мертвого Дома», скажет о преображении мира солнечным лучом: «Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно закат, разумеется, в ясный, морозный вечер. Вся улица вдруг блеснет, облитая ярким светом. Все дома как будто вдруг засверкают. Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их потеряют на миг всю свою угрюмость; как будто на душе прояснеет, как будто вздрогнешь, или кто-то подтолкнет тебя локтем. Новый взгляд, новые мысли... Удивительно что может сделать один луч солнца с душой человека!» (3, 169).

Сценой с Петровым в бане открывается длинный ряд эпизодов в «Записках» (и вообще в творчестве Достоевского), варьирующих мотив сошествия Христа во ад.

Но Горянчиков это происходящее время от времени преображение пока не в состоянии ясно увидеть, хотя все время и ощущает *нечто*.

Александр Петрович Горянчиков еще долго будет путаться в окружающей его в каждый данный момент реальности.

Поэтика неопределенности, наиболее последовательно разработанная Достоевским в «Двойнике»<sup>87</sup>, перерастает в «Записках из Мертвого Дома» в поэтику истины, сокрытой под многослойной

---

\* Сцена эта заслуживает более пристального разбора, и мы к ней еще вернемся ниже.

«кажимостью». Наиболее очевидно и, так сказать, на поверхности, эта новая поэтика являет себя в «Акулькином муже», где принятая всеми за истину «кажимость» Акулькиной вины опровергается в сцене брачной ночи. Но и эта истина оказывается только кажимостью, и недаром тоскует сердце Акулькиного мужа, казалось бы, удостоверенного в ее невинности, потому что за невинностью тела скрывается сердечная вина, и Акулька, оказывается, влюблена в опозорившего ее Фильку, который тоже ее любит, и обесчестил перед всем светом, чтобы не досталась она другому жениху.

Ну и, конечно, впервые во всей силе присутствует здесь тот аспект поэтики Достоевского, который можно было бы назвать «поэтикой сквозящей реальности», когда сквозь внешний, бытовой, очевидный слой реальности проступает иной, онтологический, бытийный ее слой; когда быт заключает в себе бытие.

Так, плац-майора называют *восьмиглазым*, и самое поверхностное объяснение этому прозвищу дано сразу: от рысего взгляда плац-майора ничего нельзя утаить. Но восьмиглазые — это еще и пауки (у которых восемь глаз и восемь ног), и плац-майор, встречая вновь поступившего в каторгу «автора» записок, выбегает к нему, «точно злой паук выбежал на бедную муху, попавшуюся в его паутину» (ч. II, гл. VIII) (4, 214).

Причем, паутина паука — это своеобразный символ ада, как он описан у Данте, где в центре сатана, как паук в паутине, и расходящиеся круги воронки ада — это круги паутины, в которые паутинными нитями греха втягиваются умершие.

Но плац-майор, которого называют еще и Цербером, одновременно — страж Аида, многоголовый (в данном случае, по числу глаз, — четырехглавый) пес, преграждающий душам выход из царства мертвых.

В этом смысле характерна его схватка с подполковником Г-ковым, появление которого в свете «второго зрения» очень специфически описывается в тексте: «Подполковник Г-ков упал к нам как с неба» (4, 214).

Подполковник любит арестантов, и они очень любят его, причем, опять-таки эта любовь очень характерно выражена: «Его не то что любили арестанты, его они *обожали*, если только можно употребить здесь это слово\*» (4, 214). Называют арестанты своего любимого командира: «Орел».

*Орел* — известный символ Христа, сходящего во ад, ибо орел всегда означал победу и освобождение от уз, и, как орел, падая кам-

---

\* В соответствии с общим, отмеченным выше, принципом, оговорка «если только можно употребить здесь это слово» указывает на странность такого «обожания» в эмпирическом сюжете и, следовательно, необходимость перехода в «сюжет метафизический».

нем за рыбою в море, так Христос, стремительно снизошедши в «преисподняя земли», низводит души из глубин ада.

Именно этот орел и сделался вскоре смертельным врагом плацмайора, причем «слышно было, что они подрались при этом случае» (4, 215). «Как услышали это арестанты, радости их не было конца. “Осьмиглазому ли с таким ужиться! тот орел, а наш...”, и тут обыкновенно прибавлялось словцо, неудобное в печати» (4, 215). Именно Г-ков положит начало выходу «автора» записок и его товарища на почти «вольную» работу в канцелярию.

Эпизод драки Орла с Цербером переключается с аналогичным эпизодом драки орла с собакой в главе «Каторжные животные» (ч. II, гл. VI).

Это заставляет повнимательнее присмотреться к главе в целом. Собаки, одна из которых напоминает «двух животных, сросшихся спинами», и которых три, но если одну считать за две (что указывает и на то, что всех их можно рассматривать как одно животное) — то их четыре, по числу голов острожного Цербера. Гуси, стаей, с шипением, сопровождающие арестантов при выходе за пределы острога, как многоголовое змееголовое чудище-страж. Наконец, козел, убираемый цветами — как убирают жертвенного козла, и который самым очевидным образом отсылает в системе иудео-христианской культуры к образу козла отпущения, на которого возлагаются грехи общины и он, унося эти грехи на себе, изгоняется в пустыню. Его шествие впереди арестантов указывает на то, что они — то же, что и он, изгнанные общиной в пустыню, засаженные обществом в острог, неся на себе грехи общества. О том же свидетельствует и поедание ими мяса козла, убитого по приказу Цербера (не то что поедание мяса, а даже прикосновение к козлу, несущему на себе грех общины, было величайшим осквернением). В праздник очищения, установленный при Моисее, кроме козла отпущения избирался и еще один козел, который закалывался первосвященником: это должно было напоминать евреям, что по грехам своим они заслуживают вечной смерти. Но это еще и убранный (была даже идея позолотить ему рога) козел шествия Диониса, таинственно умирающего (растерзанного титанами) и воскресающего бога, и тогда поедание его мяса арестантами возрождает древнейшую мистерию пожирания титанами божественной плоти — похорон бога в собственном теле, попытка насильственно заключить в себе, присвоить себе частицу божества.

«Записки из Мертвого Дома» жестко *религиозно* структурированы (если позволительно так выразиться): смысловым центром первой части является Рождество, воплощение Бога на земле, в человечестве (и отдельные сюжеты здесь связаны с земной жизнью

Христа — например, упомянутое выше омовение ног); смысловым центром второй части — Пасха, Воскресение и Вознесение Бога, и неожиданная печаль острожной Пасхи связана очевидно именно с грядущим Вознесением, когда Господь покидает человечество, лишает его Своего зримого и осязаемого присутствия, во всяком случае — то человечество, которое заключено в аду.

Это оказалось отраженным все в той же истории подполковника Г-кова: «Подполковник Г-ков упал к нам как с неба, пробыл у нас очень недолго, — если не ошибаюсь, не более полугода, даже и того меньше — и уехал в Россию, произведя необыкновенное впечатление на всех арестантов. Его не то что любили арестанты, его они обожали, если только можно употребить здесь это слово».

Рубежом, разделяющим две части, является, как и следовало ожидать, смерть Христа: неоднократно было замечено, что описание умершего в госпитале от чахотки Михайлова адекватно воспроизводит картину Гольбеина «Христос в могиле» (ч. II, гл. I).

Итак, утаенные «издателем» главы проступают сквозь опубликованный текст и свидетельствуют о буквальном опыте пребывания в аду — но и в раю, в месте, которое первоначально воспринимается как постороннее земле, земному времени и земной жизни, но которое оказывается дающим иной взгляд и на жизнь земную.

Но если бедный Горянчиков так и умер в недоумении (как, впрочем, многие великие до него): не есть ли смерть — жизнь, а жизнь — смерть, то Достоевский понял — и все больше и больше воплощал в своем творчестве простую христианскую истину: если Бог есть, если Христос воплотился, спустившись в ад нашей плоти и наших грехов, нашей отдельности от Бога, то «смерть — это жизнь, но и жизнь — это жизнь».

\* \* \*

И.С. Тургенев язвительно говорил, что Достоевский пишет «обратными общими местами». Если общим местом будет то, что, скажем, человек, увидев льва, побледнеет и побежит, то у Достоевского он непременно покраснеет и останется на месте.

Но, вот, например, Пушкин в «Медном всаднике» говорит: «Того, чьей волей роковой / Под морем город основался». Часто слышала, и даже неоднократно читала, как у исследователей процитировано: «*Над морем*»\*. Поправлено в соответствии с общим местом:

---

\* Это встречается даже в книгах, в которых совсем не ждешь ничего подобного. Например, в недавно опубликованной диссертации Н.П. Анциферова, да еще и неоднократно... См.: *Анциферов Н.П.* Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций. Составление, подготовка текста, послесловие Д.С. Московской. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 166, 171.

*город над морем* — это общее место. Но вся коллизия «Медного всадника» строится именно на своевольном основании города *под морем*, что и делает Петербург слишком вероятной жертвой наводнений. Можно ли, основываясь на этом, сказать, что Пушкин пишет обратными общими местами? Очевидно, он пишет так как есть, и самое существенное в жизни, оказывается, не согласуется с общими местами.

Читаем пересказ начала «Униженных и оскорбленных» в одном весьма почтенном издании: «Старик умер, не пережила хозяйина и собака»<sup>88</sup>.

Это общее место.

Но у Достоевского иначе — и очевидно, неслучайно, потому что о том, в каком порядке произошли эти смерти, вспомнит внучка умершего Смита в одном из самых сильных мест своего потрясающего, дпящегося сквозь весь роман, повествования о непрощении и непримирении: «А ведь Азорка-то был прежде маменькин, — сказала вдруг Нелли, улыбаясь какому-то воспоминанию. — Дедушка очень любил прежде маменьку, и когда мамаша ушла от него, у него и остался мамашин Азорка. Оттого-то он и любил так Азорку... Мамашу не простил, а *когда собака умерла, так сам умер*, — сурово прибавила Нелли, и улыбка исчезла с лица ее» (3, 298).

А чуть раньше о значении этого события скажет романист Иван Петрович: «Я вздрогнул. Завязка целого романа так и блеснула в моем воображении. Эта бедная женщина, умирающая в подвале у гробовщика, сиротка дочь ее, навещающая изредка дедушку, проклявшего ее мать; обезумевший чудак старик, умирающий в кондитерской *после смерти своей собаки!..*» (3, 298).

Смерть Смита завязывает роман не в событийном (не только в событийном), но в идейном смысле, какая-то очень существенная мысль заключена в ней, может быть, мысль, ключевая для понимания романа.

Смит умирает потому, что исчезло последнее, связывавшее его с горячо любимой дочерью, ибо все остальные связи он сам обрезал и не захотел восстановить.

Жизнь иссякает, когда преградой любви становится гордость.

Гордость — это такая поглощающая любовь к собственной самости, что ей в жертву приносится все, на эту самость посягающее; и, очевидно, самость — нечто довольно неустойчивое и хрупкое, ибо требует очень жесткого ограждения. Ради гордости человек прежде всего отказывается от любви — ибо первое, что делает любовь, это сокрушает все защитные валы, воздвигаемые вокруг себя самостью. От гордости больно страдает сам человек, его личность, живущая любовью, но все это приносится в жертву странному идолу самости. Самость — от *самый* и от *сам*, сам по себе. Искушение

древнего змия — «будете как боги, знающие добро и зло» — сами по себе, без Бога, и самые-самые.

Отдельность и соревновательность — самые несубстанциальные качества человека, ибо приобретены лишь вместе с искаженной, падшей природой: именно поэтому они и требуют такой неусыпной охраны и защиты.

Любовь, пропущенная сквозь призму самости, искажается в каких-то самых существенных своих свойствах: вместо настоящей любви — а любовь, согласно апостолу Павлу, «долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине, все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится» (1 Кор. 13, 4–8) — появляется «любовь»-присвоение, любовь, направленная на скорейшее, полнейшее и *нераздельнейшее* обладание любимым. Старик Смит «любил дочь без памяти, до того, что замуж ее отдавать не хотел. <...> Ко всякому жениху ревновал, не понимал, как можно расстаться с нею» (3, 336). Наташа, после разрыва с Алешей, рассказывает: «Почти с первой встречи с ним у меня явилось тогда непреодолимое желание, чтоб он был **мой**, поскорей **мой**, и чтоб он ни на кого не глядел, никого не знал, кроме меня, одной меня...» (3, 400).

Любовь не *заменяется*, не подменяется присвоением, эгоизмом, затягиванием желанного «предмета» в глубины собственной самости (предмет может быть и одушевленным, недаром же говорят «мой предмет» — в смысле «любимый»); но самим актом вовлечения в себя присваивающим субъектом он лишается своей души и свободы), — нет, любовь именно искажается, как бы коробится, заболевает: и именно поэтому от *этой* любви так болит сердце, так ломит душу. Эгоизм душу не ломит — он ее выжигает каленым железом, а на ее место поставляет «я», «эго», все ту же самость. От любви сердце расцветает — и если болит, то потому, что то, любимое, сердце поражено *этой* любовью.

Достоевский на место прежних классификаций: любви эротической, любви супружеской, любви родительской и т.д., поставляет совсем иное разделение: на любовь истинную и — любовь, пораженную эгоизмом; и именно на взлом принятых классификаций направлено то обстоятельство, что полюс истинной любви — насколько ей удается существовать в падшем мире — в романе представлен любовью Ивана Петровича к Наташе.

Родительская любовь не только в гораздо большей степени оказывается поражена эгоизмом, чем любовь, с позволения сказать, «эротическая», но может и совсем заменяться чистым, беспримес-

ным эгоизмом, полюс которого представлен в романе князем Валковским. Ледяные вершины эгоизма явлены именно в отношении этого персонажа к собственным детям: Алеше и, особенно, Нелли.

Иван Петрович также услеживает в своем сердце искажения любви, и они возникают так, словно здоровое сердце *заражается* от больного: «Я вот теперь защищаю его перед тобой, — восклицает обезумевшая от ревности Наташа, — а он, может быть, в эту же минуту с другою и смеется про себя... а я, я, низкая, бросила все и хожу по улицам, ищу его... Ох, Ваня!

Этот стон с такою болью вырвался из ее сердца, что вся душа моя заныла в тоске. Я понял, что Наташа потеряла уже всякую власть над собой. Только слепая, безумная ревность в последней степени могла довести ее до такого сумасбродного решения. Но во мне самом разгорелась ревность и прорвалась из сердца. Я не выдержал: гадкое чувство увлекло меня» (3, 199). Обратим внимание — ревность *прорывается* из любящего сердца — как гной.

Надо заметить, что Иван Петрович, этот во многих отношениях *автобиографический* персонаж, вызывал сразу по выходе романа самые большие нападки критики как абсолютно «не верный жизненной правде». Однако история любви и первой женитьбы самого Достоевского делает подобные заявления критиков довольно забавными.

Достоевский, с его сердечной мыслью *следования за Христом*, с преследовавшей его идеей о том, как бы сразу изменилось *все*, если ничего внешне не менять, но если бы только «*все христы...*», вносит идею подражания Христу в область, наиболее для этого неприспособленную, — в сферу эротической, страстной любви.

Он, страстно, до самозабвения любя женщину (свою будущую первую жену), не только прощает ей ее колебания и ее «уклонение», ее любовь к другому, не только готов немедленно жениться на ней, если она «вернется» к нему, вновь выберет его, — но и признает ее право на иной выбор. Причем, признает это право не так, как это делают «благородные любовники» с бледным челом, которые, будучи отвергнуты, «уходят и не возвращаются больше», но он начинает хлопотать о том, чтобы выбор, разрушивший его надежды, не сломал, не испортил жизни возлюбленной, он задействует все свои связи, просит так, как никогда не просил за себя, чтобы доставить сопернику место с достаточным для обеспечения семьи жалованием; он, наконец, готов быть ему другом и братом. Он только боится, что молодой соперник готов *эгоистично*, не думая о последствиях и о способах к исполнению будущих обязанностей, жениться с тем, чтобы впоследствии, может быть, упрекнуть в *эгоизме* жену, заевшую его молодой век.

Эгоизм любви, любовь большая, пораженная эгоизмом, становятся причиной тяжелейших личных переживаний Достоевского.



Итак, перед нами роман об эгоизме, о его разъедающем действии на жизнь и любовь, и недаром слово «эгоизм» употребляется Достоевским в этом романе гораздо чаще, чем во всех остальных произведениях.

Конец 50-х — начало 60-х годов XIX века в России отмечены внедрением в сознание читающей публики идей «разумного эгоизма». Эгоизм стал признаваться единственным двигателем человека во всех его поступках и душевных движениях, любовь объяснялась исключительно эгоизмом. Наиболее популярным изложением теории «разумного эгоизма» стал роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (1863), но ранее, уже в 1860 году, публикуется его же перу принадлежащая статья «Антропологический принцип в философии». Достоевского эти идеи поражают своей коренной ложностью. В «Записках из Мертвого Дома», создаваемых параллельно «Униженным и оскорбленным», он, рассказывая о трогательной заботе одной бедной женщины о политических арестантах, заключает: «Говорят иные (я слышал и читал это), что высочайшая любовь к ближнему есть в то же время и величайший эгоизм. Уж в чем тут-то был эгоизм — никак не пойму» (4, 68).

Идеологом эгоизма в романе выступает князь Валковский. «Все <...> вздор <...>, — объясняет он Ивану Петровичу. — Не вздор — это личность, это я *сам*. Все для меня, и весь мир для меня создан. <...> Я, например, уже давно освободил себя от всех пут и даже обязанностей. Я считаю себя обязанным только тогда, когда это мне принесет какую-нибудь пользу. Вы, разумеется, не можете так смотреть на вещи; у вас ноги спутаны и вкус больной. Вы тоскуете по идеалу, по добродетелям. Но, мой друг, я ведь сам готов признавать все, что прикажете; но что же мне делать, если я наверно знаю, что в основании всех человеческих добродетелей лежит глубочайший эгоизм. И чем добродетельнее дело — тем более тут эгоизма. Люби самого себя — вот одно правило, которое я признаю. Жизнь — коммерческая сделка; даром не бросайте денег, но, пожалуй, платите за угождение, и вы исполните все свои обязанности к ближнему, — вот моя нравственность, если уж вам ее непременно нужно, хотя, признаюсь вам, по-моему, лучше и не платить своему ближнему, а суметь заставить его делать даром» (3, 365). «Итак, мой питомец, про добродетель я уж сказал вам: “чем добродетель добродетельнее, тем больше в ней эгоизма”» (3, 366). «Чем громче и крупней человеческое великодушие, тем больше в нем самого отвратительного эгоизма...» (3, 367).

Мы видим, что идеологии эгоизма мало объявить, что, например, добродетель в качестве двигателя человеческих поступков — это ложное и неверное основание; нет, ей непременно надо декларировать и, по возможности, доказать, что в основе всех поступков

только и есть, что эгоизм; что добродетель — лишь прикрытие для самых эгоистических побуждений, что она — пустой звук, эфемерность, что человеку и не положено желать и жить иначе, как «в свое пузо», и что если что и выглядит великодушием — так оно, на самом деле, все тот же, может быть, только извращенный, эгоизм.

К сожалению, поврежденная эгоизмом человеческая натура дает слишком много поводов для изощренного остроумия эгоистичных приверженцев этой теории — или для наивного и неостроумного усердия всякого рода «устроителей человечества на прочных, алмантовых основаниях» (образ одного из искренних последователей такого рода теорий будет дан в «Преступлении и наказании», в лице Лебезятникова).

Однако Достоевский в «Униженных и оскорбленных» открывает нам, что эгоизм — не основа и не подоплека всякой добродетели, но яд первородного греха, отравившего всякую добродетель, показывает, как из-под коры и коросты эгоизма пробиваются уцелевшие ростки любви — и как мир, превращенный эгоистическими стремлениями персонажей в ад, вновь становится раем.

Это происходит и посредством изменения места действия.

Четыре части романа разворачиваются в фантастическом и адском *городе*. Узнав о смерти критика Б., Ихменев говорит: «Так умер Б.? Да и как не умереть! И житье хорошо и... место хорошее, смотри! И он быстрым, невольным жестом руки указал мне *на туманную перспективу улицы, освещенную слабо мерцающими в сырой мгле фонарями, на грязные дома, на сверкающие от сырости плиты тротуаров, на угрюмых, сердитых и промокших прохожих, на всю эту картину, которую обхватывал черный, как будто залитый тушью, купол петербургского неба. Мы выходили уж на площадь; перед нами во мраке вставал памятник, освещенный снизу газовыми рожками, и еще далее подымалась темная, огромная масса Исакия, неясно отделявшаяся от мрачного колорита неба*» (3, 212).

Эпилог — в *саду*; и то, что Ихменевы живут в доме с садом, обнаруживается лишь в эпилоге: «Этот садик принадлежит к дому; он шагов в двадцать пять длиною и столько же в ширину и весь зарос зеленью. В нем три высоких старых, раскидистых дерева, несколько молодых березок, несколько кустов сирени, жимолости, есть уголок малинника, две грядки с клубникой и две узенькие извилистые дорожки, вдоль и поперек садика. Старик от него в восторге и уверяет, что в нем скоро будут расти грибы. Главное же в том, что Нелли полюбила этот садик, и ее часто вывозят в креслах на садовую дорожку, а Нелли теперь идол всего дома» (3, 425).

Мало того, именно в эпилоге герои начинают дарить друг другу цветы, украшать цветами комнаты, и Нелли впервые вспоминает о своей жизни за границей — месте, обозначенном выделенным в

тексте местоимением *там*, — там, где самоотверженная любовь тоже создала рай, преобразив ад, порожденный эгоизмом: «И долго, до самых сумерек, рассказывала она о своей прежней жизни **там**; мы ее не прерывали. **Там** с мамашей и с Генрихом они много ездили, и прежние воспоминания ярко восставали в ее памяти. Она с волнением рассказывала о голубых небесах, о высоких горах, со снегом и льдами, которые она видела и проезжала, о горных водопадах; потом об озерах и долинах Италии, о цветах и деревьях, об сельских жителях, об их одежде и об их смуглых лицах и черных глазах; рассказывала про разные встречи и случаи, бывшие с ними. *Потом о больших городах и дворцах, о высокой церкви с куполом, который весь вдруг иллиуминовался разноцветными огнями; потом об жарком, южном городе с голубыми небесами и с голубым морем...* Никогда еще Нелли не рассказывала нам так подробно воспоминаний своих.

Мы слушали ее с напряженным вниманием. Мы все знали только до сих пор другие ее воспоминания — *в мрачном, угрюмом городе, с давящей, одуряющей атмосферой, с зараженным воздухом, с драгоценными палатами, всегда запачканными грязью; с тусклым, бедным солнцем и с злыми, полусумасшедшими людьми, от которых так много и она, и мамаша ее вытерпели*» (3, 431–432).

Из сопоставления этих описаний возникает понимание того, что перед нами, в сущности, *одно пространство*: недаром в адском городе упоминается купол Исакия, возведенный по образцу купола римского собора св. Петра, и драгоценные палаты, запачканные грязью\*.

---

\* Вообще, восприятие Петербурга как перенесенного или превращенного Рима характерно для русской культуры. Ср.: «У всех в памяти пушкинские картины Петербурга в ореоле чуткой тишины, от которых воображение уносится к видениям Италии...». *Алленов Михаил*. Тексты о текстах. М., 2003. С. 254.

Ср. также: «Рим — Петербург! Рим опоясал Средиземное море кольцом греческих колонн, богов и мыслей. Рим наложил на южные народы легкие цепи латинских законов. Петербург воплотил мечты Палладью у Полярного круга, замостил болота гранитом, разбросал греческие портики на тысячи верст среди северных болот и елей...» *Федотов Г.* Три столицы // Федотов Г.П. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. Т. 1. СПб.: София, 1991. С. 51.

И еще: «Этот праздничный, ликующий город, дышащий здоровьем и весельем, залитый искусственным светом, получил прозвище Северной Пальмиры. Но восторженным хвалителям Петрополя этого мало. Им мерещится мировой город, вечный город — Рим — “между градами первый”. Не старая Москва — “третий Рим”, а град Петров претендует теперь на это наследие. Близ Петербурга, на отлогом Сарском холме строится В.К. Растрелли новый дворец, который должен стать выразителем всей славы столицы. Ломоносов, восхваляя миролюбие царицы Елизаветы, обращается к ней с приветствием:

Одно пространство, волшебнo преобразуемое внутренним состоянием его обитателей.

Здесь вновь выражено то знание Достоевского, которое легло в основу «Записок из Мертвого Дома»:

Рай, обнесенный забором — это ад.

Ад, в котором вспыхнула любовь, — рай.

Только «забором» здесь становятся не стены вокруг гипотетического замка и не острожные пали — «забором» становится самость, запирающая человека в аду эгоистических желаний, «забором» становится гордость, препятствующая соединению любящих душ.

Эти стены и попадаютя вспыхнувшей любовью, и это отнюдь не безобидная и не безболезненная операция: смерть Нелли ускорена именно сокрушением этих стен.

\* \* \*

Третий художественный текст Достоевского первой половины 1860-х, еще иначе разрабатывающий тему земли как *срединного, несамодостаточного, неотдельного, переходного* пространства — «Записки из подполья».

Если в созданных в начале 1860-х «Записках из Мертвого Дома» и «Униженных и оскорбленных» Достоевский показывает «срединность» земли посредством преобразования ее в рай и ад душевно-духовным состоянием персонажей, если там он делает акцент на, так сказать, *потенциальности* земли, на всегдашней возможности ее преобразования, на способности и *свойстве* человека актуализировать на земле пространства ада и рая, то в «Записках из подполья» он сосредоточивается на *земле самой по себе*, как бы принимая исходную посылку всяких «устроителей человечества» без Бога, огородивших людей на земле, как в остроге, отрицанием жизни вечной, — и продумывает все последствия того, что бы получилось, *если бы выяснилась их правота*.

«Свиньи цензора, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал *для виду*, — то пропущено, а где из всего этого я вывел

---

Не разрушая царств в России строишь Рим!

Пример в том Сарской дом; кто видит, всяк чудится,

Сказав, что скоро Рим пред нами постыдится.

Державину, так же восхищенному величием быстро выросшей столицы великого государства, чудится образ нового Рима.

Сей вновь построит Рим!»

*Анциферов Н.П.* Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций. С. 153.

И наконец, у Мандельштама, уже совсем просто, как само собой разумеющееся: «Рим на берегу Невы». См.: *Алленов Михаил.* Тексты о текстах. С. 311.

потребность веры и Христа — то запрещено», — писал Достоевский брату о результатах цензурного вмешательства в текст первой части «Записок из подполья» (28<sub>2</sub>, 73). Надо признать, что читатель, если ему известно это высказывание автора, по прочтении указанного текста, как правило, остается в большом недоумении: как из *этого* можно было *вывести* потребность веры и Христа?! Ведь говоря о *выведении*, Достоевский, человек — не будем этого забывать — с базовым инженерно-техническим образованием, имеет всегда в виду именно последовательное логическое обоснование тезиса, своего рода *математическое* доказательство.

Однако Достоевский оставил нам образец подобного *выведения* в записи 16 апреля 1864 года над гробом умершей жены («Маша лежит на столе, увижусь ли с Машей?»), и этот отрывок, недалеко отстоящий по времени от создания первой части «Записок из подполья» и предшествующий созданию второй части, способен многое прояснить для нас в одном из самых загадочных — и ключевом по отношению к его пяти великим романам — тексте Достоевского.

Мне приходилось слышать о недоумении, вызываемом у читателей и исследователей тем обстоятельством, что столь различные тексты как «Записки из подполья» и «Маша лежит на столе...», писались Достоевским в одно и то же время. У меня, в свою очередь, это недоумение вызывает глубочайшее удивление. На мой взгляд, это, в сущности, *один текст*. Единый текст, где потребность, более того — необходимость — веры и Христа выводится *отрицательно*, от противного, из страдания человека от собственного эгоизма и из осознания комичности и недоделанности — то есть незавершенности и принципиальной незавершимости человеческой жизни в пределах жизни земной, из состояния *переходности* человека на земле. Я бы даже сказала, что именно запись «Маша лежит на столе...» делает *очевидным* единство, целостность и взаимную необходимость двух таких разнородных, на первый взгляд, частей «Записок из подполья».

Подчеркнем то, что очень важно учитывать при анализе «Записок из подполья» и без учета чего исследователи сбиваются на легко осуществимую, но абсолютно познавательного бесплодную критику «антигероя» Достоевского: автором «Записок...» задаются как *исходные* — параметры обезбоженной земли, земли *самой по себе*, и обезбоженного человека, человека *самого по себе*\*. Это место, ку-

---

\* Вообще, нужно отметить, что невнимание к исходным, базовым параметрам, закладываемым Достоевским в тот или другой текст, порождает большинство ошибок интерпретации. К этим ошибкам, безусловно, относится прочтение «Братьев Карамазовых», особенно в части «бесед и поучений старца Зосимы», как «пелагианского» текста, т.е. текста, в котором у Достоевского человек спасается как бы «сам собой», своим собственным усилием, а не действием Божества.

да уже кто-то (скажем, те же «устроители человечества») не пустил Бога — и герой находится в месте и в состоянии, когда он не знает о том, что кого-то должен и может впустить он сам — он только чувствует, что и он сам, и его «место» — какие-то обрезанные, ущербные, неполные. Именно в силу таких базовых параметров описываемого в тексте универсума «Записки из подполья» становятся первым текстом европейского экзистенциализма.

Если мы посмотрим на текст под этим углом зрения, мы поймем, что главным *религиозным достоинством* мысли Подпольного является его *отказ* воспринимать окружающую его действительность как разумную, осмысленную и живую, его настаивание на абсурде человеческой жизни, — словом, то, что называют его «трагическим цинизмом». Этот «трагический цинизм» — не опровержение, а *доказательство* необходимости метафизического измерения в жизни человека. Это способ если не прорыва сквозь каменную стену (космический вариант рогожи, наброшенной на телегу), которая окружает мир Подпольного со всех сторон и с которой так легко, принимая ее как должное, мирится («естественный человек», *l'homme de la nature et de la vérité\**, то, по крайней мере, не смирения с ней, не согласия на нее, упорного продолжения поиска там, где — как бы доказано — искать нечего. Подпольный вполне логично — и отважно — вопреки очевидности — продолжает считать, что если у него есть «разъемы», не задействованные связями наличного мира, то, следовательно, наличным миром мироздание не исчерпывается. Бунт Подпольного против навязчивой очевидности «дважды два — четыре» — весьма сродни решимости молодого Достоевско-

---

См. об этом работы прот. Павла Ходзинского «Достоевский как “учитель Церкви”» <http://www.runivers.ru/philosophy/logosphere/450438/> и «“Чистая любовь” в поучениях старца Зосимы» (Достоевский и мировая культура, альманах № 30, часть I. М., 2013. С. 423–440).

Между тем, все рассуждения старца Зосимы имеют своим истоком, своей отправной точкой событие, которое *уже* состоялось два тысячелетия назад: Бог прервал разобщенность между Собой и человеком, сделав Свой шаг (Достоевский наглядно и почти навязчиво представляет эти исходные параметры текста в двух главах романа: «Кана Галилейская» и «Великий инквизитор»). Это *презумпция* рассуждений Зосимы, вследствие чего он, естественно, говорит в своих поучениях не о том, что *совершенно*, но о том, что *требуется* совершить — о *встречном* шаге человека, оставленном всецело на его волю, поскольку Бог — гарант его свободы. Если же мы упустим из виду, что шаг человека, о котором настойчиво говорит Зосима, *встречный* и *ответный*, его учение вполне может показаться нам пелагианским.

\* Если иметь в виду, что это надпись на *могильном камне* Ж.-Ж. Руссо, то надо признать, что здесь Достоевский прямо дает нам еще один впечатляющий образ этой «каменной стены» — оказывается, что это — надгробный камень, и что жизнь в таком *естественном* состоянии — это смерть.

го остаться со Христом, а не с истиной. В редакции Подпольного это звучит так: «Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило» (5, 105–106).

Во время создания «Записок из подполья» Достоевский записывает в одной из записных книжек пассаж о социалистах: «NB. Социальные теории уже тем грешат, что они есть продукт этой *высшей отломленной жизни*. [То есть Достоевский имеет в виду, что эти теории возникают в результате первоначальной редукции, заведомого отказа от высшей жизни. — Т.К.] Человек отрезал себе нос и все члены, и радуется, что без них можно бы обойтись, тогда как наоборот надо бы, то есть стремиться дать развитие всем отрезанным членам» (20, 194).

С точки зрения Достоевского, наличие «лишних членов», ненужных способностей, неуместных порывов у человека в обезбоженном пространстве *математически* доказывает, что это не то пространство, в котором должен и предназначен существовать человек.

В записи «Маша лежит на столе...» ход мысли таков. На земле человек не может достичь того, что есть его идеал (состояние Христа), понимаемый в данном случае как *цель* развития человечества, *внеположная* процессу. Он не может достичь на земле своей цели именно потому, что земля, *известная нам*, — это место *достижения*, но не *достижения*, — и человек в процессе *достижения и достижения как бы находится в совершенно различных, более того, взаимоисключающих, состояниях*.

Вот первый тезис Достоевского: «Возлюбить человека, **как самого себя**, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. **Я** препятствует».

То есть — на земле человек существует в состоянии «я» — состоянии замкнутом, болезненном, «отломленном» от истинного себя, не пропускающем человека к истинному себе, и в первой строке «Записок из подполья» нам дается не столько автохарактеристика героя, сколько определение этого самого состояния «я»: «Я человек большой... Я злой человек. Непривлекательный я человек». Во всяком случае, на фоне черновых записей и философско-публицистических текстов того времени, где «я» — один из центральных концептов писателя, это совершенно очевидно.

«В социализме — лучиночки» (20, 191), — напишет Достоевский, начиная с этой характеристики одного из состояний личности на земле еще одну черновую запись, без которой мы не сможем адекватно прочесть «Записки из подполья» — «Социализм и христианство».

Удивительно, как Достоевский выбирает здесь метафору (в которой, как всегда, нет ничего метафорического, и которую требуется понять буквально). Он выбирает ее в явном и очевидном противоречии с европейской идеей развития человеческих обществ, наиболее наглядно представленной Томасом Гоббсом в его «Левиафане». Для Гоббса человек — изначально отдельное и равное любому другому отдельному человеку существо, как раз это самое замкнутое в себе «я». По существу это — песчинка, из множества которых можно сложить прочное строение, сцементировав их крепкой властью. Для Достоевского же человек в состоянии «я» — это «лучиночка» — то есть нечто, изначально в отдельном виде не существовавшее, но принявшее этот отдельный вид в результате *расщепления* некоего первоначального единства, в результате искусственного и насильственного (хотя и далеко не бессмысленного) отъединения тоненькой щепочки от общего ствола человечества, который для Достоевского — в отличие от Гоббса — и является первоначальным.

Достоевский продолжает: «Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы *должен* стремиться человек» (20, 172). Заметим: здесь, как и далее, на протяжении всей записи «Маша лежит на столе...» Достоевский говорит не о том, что Христос мог то, чего *не может* каждый человек (как это место иногда понимают), а как раз о том, что Христос осуществил то, что непременно *должен* осуществить всякий человек как единственно приемлемый *итог* своего развития. Он далее противопоставляет понятия «идеальный закон» и «закон нашего идеала». «Идеальный закон» («как говорят антихристы» — запишет Достоевский) — это закон *небывающий, недостижимый*, что и логично, ибо отрицание метафизического измерения, «усекновение» человека, замыкание его «каменной стеной» в рамках очевидного, делает идеальное — фантастическим и небывалым. Но Достоевский понимает (в противоположность «антихристам») идеал — как цель и истинный венец усилий, настоящий конец пути. Получается, в его противопоставлении, что «идеальный» здесь значит — заведомо не присутствующий в реальности, не реальный; но «идеал», напротив, есть истинное и *завершенное* состояние реальности, то ее состояние, которое и есть *единственное реальное* в полноте своего воплощения, в отличие от того усеченного и недоделанного, которое склонны принимать за реальность «естественные люди». Просто это завершенное состояние человека не достигается в известном нам «здесь».

«Итак, — сформулирует Достоевский, — человек есть на земле существо только развивающееся, след<овательно>, не оконченное, а *переходное*» (5, 173). В записных тетрадах 1875–1876 гг. Достоевский писал: «NB. Христос есть Бог, насколько Земля могла Бога



явить» (24, 244) — подчеркивая, что редуцированное нами в акте грехопадения пространство не способно дать явиться Богу как Он есть. Точно так же оно не способно и дать явиться человеку в его истинном облике. По определению Достоевского «я» есть граница («Я препятствует»), заслон на пути к истинному человеку и истинной земле. К этой границе, к этой черте и сведено существование человека в состоянии «я». Он закрыт не только ото всех, он закрыт и от себя самого. Вот что сообщает о себе Подпольный в третьем абзаце «Записок...»: «Это я наврал про себя давеча, что я был злой чиновник. Со злости наврал. Я просто баловством занимался и с просителями и с офицером, а в сущности никогда не мог сделаться злым. Я поминутно сознавал в себе много-премного самых противоположных тому элементов. Я чувствовал, что они так и кишат во мне, эти противоположные элементы. Я ахал, что они всю жизнь во мне кишели и из меня вон наружу просились, но я их не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу. Они мучили меня до стыда; до конвульсий меня доводили и — надоели мне наконец, как надоели!» (5, 100). «Я» — преграда для того, что просится изнутри наружу, «я» — преграда для того, что хочет войти внутрь, в соединенное существование — как Лиза с ее любовью. И движение внутрь к себе самому будет одновременно означать и движение во вне — ко *всем* (*все* — в словаре Достоевского этих лет есть не нечто собирательное, но так он называет первоначальное нерасчлененное *единство* — или вновь синтезированное *единство*).

Человек в состоянии «я» — куколка, у которой главное — хитиновая оболочка, отделяющая чуждое внешнее от мертвого внутреннего. Как только внутреннее оживет — хитиновая оболочка будет сброшена в неудержимом порыве существа к внешнему, которое отныне вовсе не чуждое...

О том, что дороги, прокладываемые человечеством, не имеют своего завершения и конечного пункта на *известной нам* земле, настойчиво говорит подпольный человек. «Я согласен: человек есть животное, по преимуществу *созидающее*, принужденное *стремиться к цели* сознательно и заниматься инженерным искусством, то есть вечно и непрерывно *дорогу себе прокладывать* хотя **куда бы то ни было**. Но вот именно потому-то, может быть, ему и хочется иногда вильнуть в сторону, что он **присужден** пробивать эту дорогу, да еще, пожалуй, потому, что как ни глуп непосредственный деятель вообще, но все-таки ему иногда приходит на мысль, что дорога-то, оказывается, почти всегда идет **куда бы то ни было** и что главное дело не в том, куда она идет, а в том, чтоб она только шла и чтоб благонравное дитя, пренебрегая инженерным искусством, не предавалось губительной праздности, которая, как известно, есть мать всех пороков. Человек любит созидать и дороги прокладывать,

это бесспорно. Но отчего же он до страсти любит тоже разрушение и хаос? Вот это скажите-ка! Но об этом мне самому хочется заявить два слова особо. Не потому ли, может быть, он так любит разрушение и хаос (ведь это бесспорно, что он иногда очень любит, это уж так), что сам *инстинктивно боится достигнуть цели и довершить созидаемое здание?* Почему вы знаете, может быть, он здание-то любит только издали, а отнюдь не вблизи; может быть, он только любит созидать его, а не жить в нем, предоставляя его потом аих *апі-таих domestiques*, как-то муравьям, баранам и проч., и проч. Вот муравьи совершенно другого вкуса. У них есть одно удивительное здание в этом же роде, навеки нерушимое, — муравейник.

С муравейника достопочтенные муравьи начали, муравейником, наверно, и кончат, что приносит большую честь их постоянству и положительности. Но человек существо легкомысленное и неблаговидное и, может быть, подобно шахматному игроку, *любит только один процесс достижения цели, а не самую цель.* И кто знает (поручиться нельзя), *может быть, что и вся-то цель на земле, к которой человечество стремится, только и заключается в одной этой непрерывности процесса достижения, иначе сказать — в самой жизни, а не собственно в цели,* которая, разумеется, должна быть не иное что, как дважды два четыре, то есть формула, а ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, господя, а начало смерти. По крайней мере человек всегда как-то боялся этого дважды два четыре, а я и теперь боюсь. Положим, человек только и делает, что *отыскивает эти дважды два четыре, океаны переплывает, жизнью жертвует в этом отыскании, но отыскать, действительно найти, — ей Богу, как-то боится.* Ведь он чувствует, что как найдет, так уж нечего будет тогда отыскивать. Работники, кончив работу, по крайней мере деньги получают, в кабачок пойдут, потом в часть попадут, — ну вот и занятия на неделю. А человек куда пойдет? По крайней мере *каждый раз замечается в нем что-то неловкое при достижении подобных целей. Достижение он любит, а достигнуть уж и не совсем,* и это, конечно, ужасно смешно. Одним словом, человек устроен комически; во всем этом, очевидно, заключается каламбур» (5, 118–119).

Заканчивает этот пассаж Подпольный так: «Но дважды два четыре — все-таки вещь пренесносная. Дважды два четыре — ведь это, по моему мнению, только нахальство-с. Дважды два четыре смотрит фертом, стоит поперек вашей дороги руки в боки и плюется. Я согласен, что дважды два четыре — превосходная вещь; но если уже все хвалить, то и дважды два пять — премилая иногда вещь» (5, 119).

«Дважды два четыре», как видно из всех предшествующих рассуждений героя, — это формула человека, существующего на зем-

ле, где его связывает «закон личности», закон эгоистического обособленного бытия, провозглашаемого новыми «устроителями человечества» единственно разумным законом. На земле я (эго) настаивает на своей отдельности и обособленности, ставит превыше всего свой особый интерес (что так впечатляюще будет сформулировано во второй части «Записок из подполья»: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» (5, 174)\*) — и это проявляется в том числе и в физической непроницаемости я здесь (в сущности, можно сказать, что «я» и есть та каменная стена, которую с таким упорством пробивает и все не может пробить Подпольный). «Дважды два четыре» в качестве окончательной формулы бытия — это ад — и как ад бессознательно опознается Подпольным место, в котором проходит его жизнь.

Это место не только прямо названо им «подпольем», но и скрытые цитаты в его речи настойчиво указывают нам, где именно он находится. В самом начале первой части «Записок...», так и озаглавленной — «Подполье», герой сообщает о своем чиновничьем отношении к просителям: «Я зубами на них скрежетал...» (5, 100). Цитата легко опознаваема. В притче Иисусовой о брачном пире, царь, «войдя посмотреть возлежащих, увидел там человека, одетого не в брачную одежду, и говорит ему: друг! как ты вошел сюда не в брачной одежде? Он же молчал. Тогда сказал царь слугам: связав ему руки и ноги, возьмите его и бросьте в **тьму внешнюю; там будет плач и скрежет зубов**; ибо много званых, а мало избранных» (Мф. 22, 11–14). Эта притча объясняет также и смутное припоминание Подпольного, *бывшего* до изгнания на брачном пире. Это, в сущности, изгнание из рая, осуществляющееся в каждой человеческой жизни: поэтому всякая душа припоминает с той или иной степенью ясности Небесный Иерусалим — во всяком случае, душа Подпольного припоминает его настолько неотступно, хоть и неясно, что это позволяет герою не соглашаться ни на что меньшее, не принимать это меньшее и ущербное за идеал и окончательное достижение...

16-летний Достоевский писал брату: «Одно только состояние и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слияния неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир при-

---

\* Надо иметь в виду, что это говорит человек, только что намеренно *не пивший* чай, чтобы посредством этого чая не войти в контакт с другим человеком, не разрушить эту границу, эти бастионы своего «я»: «Чай стоял на столе; мы до него не дотрагивались: я до того дошел, что нарочно не хотел начинать пить, чтобы этим отяготить ее еще больше; ей же самой начинать было неловко» (5, 172).

нял значение отрицательное и из высокой духовности вышла сатира» (28<sub>1</sub>, 50).

Тьма *внешняя*, где стоит скрежет зубов, — место, отдельное от Бога, место Божия *неприсутствия*. Это земля, закрытая горизонтом, как рогожей, — посредством социалистических богоотрицающих теорий, — земля, замкнутая в своей отдельности и превратившаяся в *подполье*.

«Дважды два пять» — странная цель человечества и человека, маячащая неотступно перед ним на земле, но ведущая его в иные пределы; цель на *известной Подпольному* земле неосуществимая и абсурдная, как и выражающая ее формула. Эта цель — преодолеть препятствующее *я* — и свое и другого — и *возлюбить ближнего как самого себя*. Из записи «Маша лежит на столе...» видно, что Достоевский это воссоединение любовью с ближним понимает очень буквально. ТАМ, за пределами земной жизни, «*я*», как это видится Достоевскому, станет «*лицом*», будет *сливаться* не уничтожаясь (то есть преодолет даже физическую непроницаемость, буквально и на всех уровнях сотрет границы самости) и с другими *я*, и с «всеобщим синтезом», то есть Богом. «Мы будем — лица, *не переставая сливаться со всем*, не посягая и не женясь, и в различных разрядах (в доме Отца Моего обители многи суть). Все себя тогда почувствует и познает навечно. Но как это будет, в какой форме, в какой природе, — человеку трудно и представить себе окончательно» (20, 174–175). Заметим, что Достоевский настойчиво подчеркивает это «не женятся и не посягают» как единственную известную черту жизни ТАМ. Можно воспринять это как тоже своего рода «усечение» человека, какому подвергают его «всякие социальные теории». Но в данном случае все иначе — ибо потому и не посягают и не женятся, что временное и частное «слитие» соития заменяется постоянным «слитием» *я со всем*. То есть — неизменно — человек, достигнув идеала, получает и становится не меньше, а *больше*, количество и площадь «разъемов» не сокращается, а увеличивается, его ждет не лишение, а преизобильное прибавление.

Итак, утверждает Достоевский, человек здесь и человек ТАМ — это два совсем разные существа. Вследствие чего, «человек стремится на земле к идеалу, *противуположному* его натуре» (20, 175). То есть, человек, описываемый формулой «дважды два четыре», стремится воплотить идеал, осуществимый только при условии, что «дважды два пять» (*я* бы даже сказала, что это формула иной пространственности, иной *мерности* пространства, чем та, что заключает человека в три измерения). И потому попытки достигать целей (идеалов) в пределах срединного пространства земного бытия приводят лишь к созданию *пародий* («сатир») на эти истинные цели, поскольку и сами-то истинные цели не вписываются в формы и фор-

мулы земного существования человека так же, как туда не вписывается уравнение «дважды два пять».

Всем ходом своего рассуждения Подпольный доказывает: поскольку человек на земле существо переходное, то и цель его не находится *на земле*. Если же предположить, что человек отыскал бы свое «дважды два четыре», то есть определяющую его формулу, так же, как муравья определяет его «дважды два четыре», то он стал бы окончательно *земным* животным, безнадежно запершим от себя небеса. На земле *недостижимо* окончательное устройство человека, ибо человек — место встречи земли и неба, а посему на земле — путник, странник. Если бы путник вдруг остановился, осел, утвердился на определенном участке, не шел бы дальше никуда — это, возможно, было бы и хорошо с какой-нибудь точки зрения, но — он уже не был бы *путником*, то есть утратил бы свою природу. Так и человек уже не был бы человеком.

Пародии на истинную цель человека и человечества представлены Подпольным как попытки обретения истинных и окончательных жилищ на земле. На первый взгляд, он отрицает «хрустальный дворец» потому, что тот является как нечто окончательное, «навечно нерушимое». Но, как быстро выяснится, на самом деле, он отвергает эту *нерушимость* как раз потому, что она *слишком легко разрушается*, что она подменна и фальшива, потому, что она пытается перенести запредельную окончательность ТАМ в пределы *здесь*.

Хрустальный дворец и рассуждения о нем Подпольного — идеальный образец того, как структурируется автором реальность в «Записках из подполья», как им настойчиво показывается, что у человека, запертого в земных пределах, есть множество подсказок и напоминаний, позволяющих ему не принять места заключения за место настоящей жизни.

Хрустальный дворец — сложный и — главное — многослойный образ в «Записках из подполья». Самым поверхностным образом он связан с лондонским павильоном для всемирных выставок *Crystal Palace* и со зданием-общезитием из чугуна и хрусталя, местом осуществления социалистического рая из романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» («Четвертый сон Веры Павловны»). Но все эти дворцы — для Достоевского представляющие собой отчетливые образы замкнутой в себе земли, укрытой рогожей телеги\* — потому и на-

---

\* Вот описание *Crystal Palace* в «Зимних заметках о летних впечатлениях», где Достоевский говорит об этом вполне недвусмысленно: «Сити с своими миллионами и всемирной торговлей, кристальный дворец, всемирная выставка... Да, выставка поразительна. Вы чувствуете страшную силу, которая соединила тут всех этих бесчисленных людей, пришедших со всего мира, в едино стадо; вы сознаете исполинскую мысль; вы чувствуете, что тут что-то уже достигнуто, что тут победа, торжество. Вы даже как будто начинаете бояться чего-то. Как бы вы

зываются «хрустальными», что представляют собой *подмену*, идею человеческого рая на земле — они называются так вслед Небесного Иерусалима, города-кристалла, Церкви торжествующей, Невесты Агнца, который будет сквозь все земные наслоения *припоминать* Подпольный, тоскуя о том, что нет на земле такого хрустального здания, которому можно было бы не высовывать языка. «И пришел ко мне один из семи Ангелов, у которых было семь чаш, наполненных семью последними язвами, и сказал мне: пойди, я покажу тебе жену, невесту Агнца. И вознес меня в духе на великую гору, и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога. Он имеет славу Божию. Светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному. Он имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот и на них двенадцать Ангелов; на воротах написаны имена двенадцати колен сынов Израилевых: с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот. Стена города имеет двенадцать оснований, и на них имена двенадцати Апостолов Агнца. Говоривший со мною имел золотую трость для измерения города и ворот его и стены его. Город расположен четверугольником, и длина его такая же, как и широта. И измерил он город тростью на двенадцать тысяч стадий; длина и широта и высота его равны. И стену его измерил во сто сорок четыре локтя, мерою человеческою, какова мера и Ангела. Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу. Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое яспис, второе сапфир, третье халкидон, четвертое смарагд, пятое сардоникс, шестое сердолик, седьмое хризолит, восьмое вирилл, девятое топаз, десятое хризопрас, одиннадцатое гиацинт, двенадцатое аметист. А двенадцать ворот — двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины. Улицы города — чистое золото, как прозрачное стекло. Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель — храм

---

ни были независимы, но вам отчего-то становится страшно. Уж не это ли, в самом деле, достигнутый идеал? — думаете вы; — не конец ли тут? не это ли уж и в самом деле, «едино стадо». Не придется ли принять это, и в самом деле, за полную правду и занеметь окончательно? Все это так торжественно, победно и гордо, что вам начинает дух теснить. Вы смотрите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, покорно текущих сюда со всего земного шара, — людей, пришедших с одною мыслью, тихо, упорно и молча толпящихся в этом колоссальном дворце, и вы чувствуете, что тут что-то окончательное совершилось, совершилось и закончилось. Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса, в очию совершающееся. Вы чувствуете, что много надо вековечного духовного отпора и отрицания, чтоб не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и не обоготворить Ваала, то есть не принять существующего за свой идеал...» (5, 69–70).

его, и Агнец. И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец. Спасенные народы будут ходить во свете его, и цари земные принесут в него честь и славу свою. Ворота его не будут запираются днем; а ночи там не будет. И принесут в него славу и честь народов. И не войдет в него ничто нечистое и никто преданный мерзости и лжи, а только те, которые написаны у Агнца в книге жизни. И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца. Среди улицы его, и по ту и по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева — для исцеления народов. И ничего уже не будет проклятого; но престол Бога и Агнца будет в нем, и рабы Его будут служить Ему. И узрят лице Его, и имя Его будет на челах их. И ночи не будет там, и не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их; и будут царствовать во веки веков» (Откр. 21, 9–27; 22, 1–5).

Образом, комплементарным «хрустальному дворцу» в речи Подпольного становится «капитальный дом, с квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет» (5, 120). Речь и в этом случае идет о подмене Небесного Иерусалима земным миллениаризмом, учением о «райском» социалистическом устройстве человечества на земле. Бедные жильцы в собственных квартирах — все те же «бедные люди» (а Достоевский двойко понимает концепт «бедный» — бедный в смысле «оставленный, покинутый», и бедный в смысле «духовно оскудевший» — это будет им отчетливо прописано еще в «Бедных людях») — забывшие Бога и друг друга, разделившиеся на квартирки, отгороженные капитальными стенами, тогда как, по толкованиям на апокалипсис, Небесный Иерусалим, основанный на двенадцати Апостолах, как на камнях краеугольных, и чей храм — Господь, весь сложен из праведников, «живых камней» (1 Пет. 2, 5) — это живой город, неразрывное единство входящих в него.

Вот поэтому и произносит Подпольный: «да отсохни у меня *рука*, коль я хоть один кирпичик на такой капитальный дом принесу!» (5, 120), — дополняемое тут же другим характерным речением: «я бы дал себе совсем отрезать *язык*, из одной благодарности, если бы только устроилось так, чтоб мне самому уже более никогда не хотелось его высовывать» (5, 120–121). Ольга Меерсон указывает на наличие здесь аллюзии на псалом 136 «На реках вавилонских»: о пленении в чужой земле — причем, той самой, в которой строилась кирпичная башня Вавилонская — прообраз всех капитальных домов на тысячу лет. Плач же псалма — по утраченному Иерусалиму. Так и Подпольный отвергает пленившую его землю и тоскует о «хрустальном здании», которого «по законам природы не полагается»,

об Иерусалиме Небесном: «Аще забуду тебе, Иерусалиме, забвена буди десница моя. Прильпни язык мой гортани моему, аще не помяну тебе, аще не предложу Иерусалима, яко в начале веселия моего»; «Если я забуду тебя, Иерусалим, — забудь меня правая *рука* моя; прилипни *язык* мой к гортани моей, если не буду помнить тебя, если не поставлю Иерусалима во главе веселия моего».

Внутри отвергаемого героем у Достоевского всегда встает истинный образ «нашего идеала» — того, подменной, частичным и ущербным — и потому радикально искаженным — воплощением чего и является отвергаемое. Подпольный герой отвергает частичное добро не потому, что оно добро (а в этом, случается, упрекают этого идеалиста-нигилиста) — а потому, что оно частичное. «Подпольный» герой Достоевского восстает не против идеала, а против его редукции. «Какое мне дело до того, что так невозможно устроить и что надо довольствоваться квартирами. Зачем же я устроен с такими желаниями? Неужели ж я для того только и устроен, чтоб дойти до заключения, что все мое устройство одно надувание? Неужто в этом вся цель? Не верю» (5, 121).

Итак, какой же посыл, какой импульс получает, по замыслу Достоевского, читатель после прочтения «Записок из подполья»?

В случае правоты «строителей человечества без Бога» оказалось бы, что человеческое существование радикально абсурдно, что человек — самое нелепое из возможных существ: он ищет, но боится найти; он только и делает, что идет против собственной рассчитанной и доказанной выгоды; он — странник, тоскующий по пристани, и на любой пристани шалеющий и доходящий до преступления от вовсе уж беспредметной тоски.

Выяснилось бы, что у человека, при всей обрезанности, наличествует слишком много лишнего, ненужного ему, как благонравному жителю земли (*только* земли).

Если Достоевский все время говорит о мгновенном преображении ада в рай, он никак не верит в возможность *построить* рай на земле человеческими усилиями в исторической перспективе. Такая постройка — даже в случае самой большой удачи — напоминает дворец, обнесенный забором, выход за пределы которого запрещен, и, следовательно, люди вскорости дойдут в нем до состояния собак в крытой телеге.

Это состояние, впрочем, обеспечивается и простым отрицанием какой-либо жизни за пределами жизни земной, замыканием человека небесным горизонтом — как рогожей в телеге. Это состояние и демонстрирует нам вторая часть «Записок из подполья», где герой, периодически желающий «обняться со всем человечеством», при приближении к нему конкретного человека немедленно вцепляется



ему в глотку. Замкнутый в пределах жизни земной, Подпольный оказывается мечтателем — то есть человеком, лишенным *живой жизни* — даже еще в большей степени, чем каторжники, запертые в остроге.

Выясняется, что если жизнь есть только *здесь* — то *жизни нет вообще*.

«Записки из подполья» описывают ситуацию человека, каким-то образом лишенного памяти о вечной жизни — но сохранившего тоску по ней, и, соответственно, ощущающего себя постоянным предметом неведомо чьей иронии и насмешки. Он чувствует себя мышью со множеством лишних членов, главным из которых является бесконечное сознание, никогда не достигающее в предложенном ему обрезанном мире до своих последних оснований. Он лишь смутно припоминает что-то, тоскует о чем-то, взывает к чему-то невнятного, но неотступному. И это *неотступное* составляет «background», фон, «подкладку» всех его метаний. То место, *место отдельности*, где ощущает себя Подпольный, опознается им как ад. То место, по которому он тоскует и которого «не бывает», но во имя которого он отвергает все «бывающее», однозначно маркировано в тексте как «Новый Иерусалим», рай, где Бог будет обитать с людьми.

В «Записках из подполья» Достоевский демонстрирует всю переходность, незавершенность, необъяснимость человеческого существования в пределах земных, очевидную обрывочность этой жизни, обрезанность концов и начал, из чего и предполагает необходимость заключения о наличии жизни бесконечной, *о постоянном присутствии за очевидным для нас «стоп-кадром» земли как «среднего места», не существующего самого по себе, действительно существующих ада ирая.*

## АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ И СТРУКТУРА ОБРАЗА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО

«Что за книга это Священное Писание, какое чудо и какая сила, данные с ней человеку! Точно *изваяние мира и человека и характеров человеческих, и названо все и указано на веки веков*. И сколько тайн разрешенных и откровенных...» (14, 265).

«В публике нашей есть инстинкт, как во всякой толпе, но нет образованности. Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет» (Письмо М.М. Достоевскому от 1 февраля 1846 г.; 28<sub>1</sub>, 117–118).

В знаменитом отрывке из письма Достоевского брату Михаилу по поводу первого своего произведения, увидевшего свет, констатируется отсутствие авторской позиции в *слоге*, то есть — в дискурсивном повествовании. Не *равноправие голоса автора* — а отсутствие *голоса* автора.

Кстати, большинство произведений Достоевского написано именно в отсутствии голоса автора — когда это повествование от первого лица, роман в письмах или повествование повествователя, всегда заявленного у Достоевского (кажется, он начал настойчиво отрабатывать эту схему со второй части романа «Идиот») как гораздо *менее информированный*, чем герои. Но наиболее очевидно отсутствие авторского голоса в тех редких случаях, когда повествование в произведении так ведется «от лица всеведущего автора».

В «Преступлении и наказании» всеведущий автор всеведущ потому, что *видит* героев, слышит их мысли, видит их сны. Именно в этом романе в максимальной степени проявляется отмеченная неоднократно «кинематографичность» Достоевского. Оказывается, всеведущий автор представляет нам ряд картин, сцен — но *своей-то рожки* опять-таки не показывает — то есть в этом как бы авторском повествовании отсутствует все то, что можно было бы назвать *авторской оценкой*. Как только мы сталкиваемся с оценкой, обнаруживается, что она не авторская, что она существует в кругозоре героя, дается им окружающему его миру или себе же самому. М.М. Бахтин говорил в связи с этим об отсутствии завершающего героя слова — то есть, по сути, слова, которое *не прозвучало бы в пределах сознания героя*.

Мало того — повествование всеведущего автора и вообще слишком часто (и — повторю и подчеркну — всегда — в случаях оценочных высказываний любого уровня — от бытовых до мировоззренческих) оборачивается повествованием в кругозоре героя — и мы это можем не сразу заметить только потому, что героев, в чьем кругозоре нам представляется происходящее — два: Раскольников и Свидригайлов. Иногда — но это чуть ли не единичный случай (сцена чтения Евангелия) — точка зрения смещается так, что мы видим происходящее в кругозоре Сони, чем создается дополнительный объем. Однажды это будет Разумихин (сцена прозрения), однажды Лужин. Но остальных героев мы воспринимаем лишь в их проявлениях, глазами и ушами Раскольникова или Свидригайлова. Очевидно, когда Достоевский говорит о всеведущем авторе, он не имеет в виду, что тот явится *своим лицом*.

Одновременно Достоевский, напомним еще раз, так определяет категорию художественности: «Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в *лицах и образах* романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» (18, 80).

Таким образом, не выраженная никогда дискурсивно, авторская позиция непременно присутствует в произведениях Достоевского, причем должна присутствовать (в соответствии с его прямо выраженным авторским заданием, с его определяемым самому себе идеалом) настолько ясно, что *читатель, прочтя роман, может совершенно так же понять мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение*.

На каких же уровнях произведения надо искать отсутствующую в дискурсивном повествовании авторскую позицию?

Представляется, что таких уровней три.

Первый уровень — это уровень слова и цитаты.

Здесь необходимо оговориться. В данном случае *слово* — это не привычное нам со времен книги Бахтина о Достоевском обозначение языка «в его конкретной и живой целокупности»<sup>89</sup>, не высказывание, не речь, не повествовательные стратегии и не типы дискурса. Имеется в виду именно слово: *единица языка* в своей онтологии, а не феноменологии, в своем существе, а не в своей явленности в речи, — рассматриваемое, в то же время, не лингвистически (именно дистанцируясь от лингвистического понимания языка и заговорил о слове Бахтин), не как общая звуковая оболочка для многих значений, но как единое смысловое поле, всегда неизбежно присутствующее в произ-

носимом нами вне зависимости от наших интенций. Именно поэтому автору *есть куда вместиться* в слово, произносимое персонажем: персонаж задействует слово в пределах, ограничиваемых контекстом его речи, оставляя автору то, что контекстом не было актуализировано. Так же, по сути, функционирует привлекаемая персонажем цитата: им она используется, как правило, вполне утилитарно, но вне зависимости от его намерений «приводит», «вызывает» в текст цитируемое произведение во всем объеме, и смысл целого оказывается задействован автором. Именно поэтому мы рассматриваем слово и цитату на одном уровне\*.

Итак, дискурсивное повествование задействует слово *в определенном значении*, определяемом (то есть — ограничиваемом) контекстом — самим дискурсом. В эту актуализированную и, соответственно, занятую дискурсом область слова автор не вторгается, всецело предоставляя ее персонажу или повествователю. Зато в распоряжении автора остается незанятая область слова или текст, с которым соединяет нас цитата. Наиболее очевиден, на мой взгляд, уже неоднократно приводившийся мной пример: слово «нарезался», обращенное к Раскольникову сразу после убийства. Безликим персонажем задействовано узкое и, к тому же, переносное значение — «напился». Автору остается, во-первых, прямое значение слова, обращенное к персонажу как обличение от лица мироздания. Но и в переносном значении слова — «напился» — автор имеет свою часть. С первых страниц романа грех там будет непрерывно ассоциироваться с пьянством — чрезмерно настойчиво в случае главных героев — Раскольникова и Свидригайлова, вплоть до последних страниц, когда Свидригайлов увидит перед смертью свою душу в образе *мертво пьяного* мужичонки, а Раскольников перед признанием свою — в образе пьяного, желающего плясать, но заваливающегося все время на бок\*\*. Характерно, что из всего пьянства греха в романе — само пьянство — самый нестрашный грех. Раскольников и Свидригайлов пьяны не бывают, хотя их регулярно принимают за пьяных, — они упиваются другими грехами; и здесь в слове прямое значение («нарезался») обвиняет героя в преступлении, тогда как переносное, актуализированное контекстом в узком смысле, — в целом романа, в его символической системе, констатирует совершенный грех. Надо

---

\* Подробнее о необходимости для филологии вернуться к, условно говоря, «имяславческому» философским концепциям слова см. в моей книге: *Касаткина Т.* О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004 (прежде всего «Введение» и еще — важную с точки зрения данного объединения слова и цитаты на одном уровне главу «Цитата как слово и слово как цитата»).

\*\* См. об этом подробнее далее, в главе «Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”».

подчеркнуть, что как раз переносное несимволическое значение — то, которое задействовано в дискурсе (*нарезался* в смысле *пьян*) — оказывается наиболее неадекватным реально происходящему в мире произведения, наиболее *пустым*.

Полагаю — именно потому, что там не присутствует автор.

В произведениях Достоевского самые ключевые, с точки зрения определения авторской позиции, места текста будут обозначаться словами «сказал непонятно зачем», «почему-то сказал» и т.п., за которыми как раз и следуют слова, не имеющие ни причины, ни цели *в дискурсе* и потому всецело переводящие нас в область, в которой существует авторская позиция. И чрезвычайно важные с точки зрения авторской позиции вещи будут «запрятаны» в *болтовне* героев.

Один из самых ярких примеров здесь — госпожа Хохлакова, а один из самых ярких примеров у госпожи Хохлаковой — ее письмо Ракитину после смерти старца Зосимы и исхождения от его тела тлетворного духа, письмо с знаменитой фразой, что «никак она не ожидала от такого почтенного старца, как отец Зосима, — **такого поступка!**». «Так ведь и написала: “поступка”!» — подчеркнет Ракитин, рассказывая об этом Алеше, чтоб уж читатель никак не пропустил диковатого словечка мимо ушей (14, 309). И однако на недоумение К. Леонтьева: «**От тела скончавшегося старца Зосимы для чего-то\*** исходит **тлетворный дух**»<sup>90</sup>, уже неоднократно исследователями Достоевского был дан ответ: это происходит для того, чтобы не подавить свободную волю человека наглядным и навязчивым чудом. Можно добавить — и для того, чтобы освободить уже плененную волю Алеши, которому старец неволью заслонил Бога. Этот «поступок» (по счастливому выражению госпожи Хохлаковой) старца адекватен отказу Христа сойти со креста\*\* — и обращаю внимание на то, что при таком толковании это именно *поступок*, осознанное действие умершего, а вовсе не действие, производимое *над ним* законами природы, что и выражено в нелепых, на первый взгляд, словах Хохлаковой; и здесь еще раз хочу подчеркнуть, что герои Достоевского никогда не болтают бессмысленно, особенно когда *просто болтают*, непонятно почему и зачем\*\*\*.

---

\* Нужно отметить, что Леонтьев очень филологически грамотно ставит вопрос — не «почему-то», но «для чего-то».

\*\* Во всяком случае — смыслу этого отказа в понимании великого инквизитора. Но именно так отказ Христа присутствует в самом романе, причем — непосредственно предваряя «поступок» Зосимы: «Ты не сошел со креста, когда кричали Тебе, издеваясь и дразня Тебя: “Сойди со креста и уверуем, что это Ты”. Ты не сошел потому, что, опять-таки, не захотел поработить человека чудом, и жаждал свободной веры, а не чудесной. Жаждал свободной любви, а не рабских восторгов невольника пред могуществом, раз навсегда его ужаснувшим» (14, 233).

\*\*\* Вообще, вот это выведение высказывания из системы причинно-следственных, логических и прочих связей — принятый в средневековье прием марки-

Кстати, этот *поступок* старца в речи Ракитина является как ответ на размышления Алеши о «несправедливости» произошедшего: «Кто судил? Кто мог так рассудить? <...> Где же Провидение и перст его? К чему сокрыло оно свой перст “в самую нужную минуту” (думал Алеша) и как бы само захотело подчинить себя слепым, немым и безжалостным законам естественным?» (14, 307). Во-первых, слово *поступок* свидетельствует о вольном согласии старца, о *совпадении его воли* с тем, кого Алеша здесь называет безлично «Провидением». А во-вторых, слово «Провидение» напоминает читателю о том, что Алеша еще не встретился с личным Богом, которого ему невольно заслонила старец, — прямо накануне имеющей состояться (в главе «Кана Галилейская») встречи.

Цитату (особенно — микроцитату) можно рассматривать на том же уровне, что и слово, поскольку герой, как правило, использует ее утилитарно, описывая, например, место действия, как Иван Карамазов, использующий в начале своей поэмы «Великий инквизитор» цитаты из «Каменного гостя» и «Путешествия Онегина», или время — как Свидригайлов, упоминающий «Египетские ночи». Автору тут остается даже слишком много\*.

Замечательно (этот прием будет еще неоднократно использоваться Достоевским, использован он и в поэме Ивана), что Свидригайлов упоминает не только и не столько «Египетские ночи», сколько «Безобразный поступок “Века”» — статью с самым характерным названием среди полемических заметок в печати по поводу поведения г-жи Толмачевой, осмелившейся публично читать сие творение Пушкина. В полемике принял участие Достоевский, проанализировав при этом «Египетские ночи» как произведение, представляющее нам последние дни расцвевшегося языческого мира и его яркой предстательницы, которой овладела бесконечная, безмерная адская скука — следствие утраты цели бытия, не находимой, не обретаемой человеком в тесных земных пределах, в наличном существовании (см.: 19, 137). Этот анализ — одновременно адекватная ав-

---

ровки места введения символа: «Прием отклонения лежит в основе многих поэтических и символических построений. Он тем более эффективен, что в восприятии средневекового общества все вещи и живые существа должны занимать свое место, находиться в своем привычном или естественном состоянии, тем самым поддерживая порядок, установленный Создателем. Нарушение этого порядка — насильственный акт, который неизбежно обращает на себя внимание. Так, нарушение внутренней последовательности, ритма или логики текста часто используется для того, чтобы ввести символ». *Пастуро Мишель*. Символическая история европейского средневековья / пер. с фр. Екатерины Решетниковой. СПб.: ALEXANDRIA, 2012. С. 17.

\* О цитировании Ивана см. далее главу «Братья Карамазовы: опыт микроанализа текста», раздел «Пушкинские цитаты как введение в проблематику “Великого инквизитора”».

торская характеристика образа Свидригайлова — язычника последних времен, сраженного скукой и безразличием, нравственным релятивизмом и ищущего спасения от всего этого в незатухающем огоньке сладострастия.

Таким образом, используя замечание героя, Достоевский, в сущности, отсылает читателя к своему публицистическому тексту, напечатанному в № 5 журнала «Время» за 1861 год («Преступление и наказание» публикуется в 1866), где и выражена авторская позиция. То есть упоминанием, которое понадобилось персонажу *всего лишь* для указания на время, автор вводит в произведение и текст Пушкина, и свой текст, там и размещая авторскую позицию.

Сюда же, к первому уровню, относится и использование героями Достоевского иноязычных фраз, выражений, французской речи.

Традиционно введение французской речи в произведениях русской литературы XIX века — а по инерции и в произведениях Достоевского — рассматривалось как способ социальной характеристики персонажа. И однако я берусь утверждать, что *Достоевский в принципе не вводит в свой текст никаких существенных приемов с целью характеристики какого-либо персонажа*. Это прерогатива того реализма, который, по Достоевскому, «мелко плавает». В произведениях Достоевского, напротив, так сказать, *характеристика персонажа* (его социальный статус, образовательный ценз и т.д.) служит *оправданием* для введения того или иного приема, с совершенно иной, *иного плана*, целью. Например, французская речь как составляющая образа Степана Трофимовича Верховенского в «Бесах». Полагаю, Степан Трофимович говорит по-французски в тех случаях (или, по крайней мере, ради этих-то случаев и существует его навязчивый французский язык), когда русский текст, русские слова, не выражают в точности скрытой за обиходным диалогом мысли, которую нужно выразить автору.

Вот, на мой взгляд, неотразимый пример. В главе «Последнее странствование Степана Трофимовича» к нему пристаёт с назойливыми вопросами встретившийся Анисим: «— Уж не к нам ли в Спасов-с? — Да, я в Спасов. Il me semble que tout le monde va à Spasov...» (10, 487). Предложенный современными издателями подстрочный перевод\*: «Мне кажется, что все направляются в Спасов...» Однако буквальное значение французской фразы: «Мне кажется (похоже), что весь мир идет в Спасов», что не только гораздо нагляднее представляет идею, развиваемую героем (и автором) на заключительных страницах романа: весь мир движется к спасению и в объ-

---

\* В этом смысле можно сказать, что сейчас и мы читаем Достоевского не совсем в оригинале. Ведь в большинстве случаев читатель, увы, пропустив в тексте Достоевского французскую фразу, сразу обращается к подстрочному переводу, упуская, таким образом, вложенные Достоевским во французский текст смыслы.

ятия своего Спасителя, но и как прямая цитата соотносится с чрезвычайно важным для этой главы местом Евангелия от Иоанна: «весь мир идет за Ним» (Ин. 12, 19).

Чтобы не показалось, что пример единичный — вот фраза из французского текста с предыдущей страницы, буквально предвещающая констатацию шествия мира к спасению.

Софья Матвеевна обращается к Степану Трофимовичу: «Не желаете ли приобрести?», поднося ему книги с вытесненным на переплете крестом. Видя крест на переплете, Степан Трофимович отвечает: «Eh... mais je crois que c'est l'Évangile; с величайшим удовольствием...» (10, 486). Предложенный (совершенно справедливо, как, впрочем, и в предыдущем случае) перевод: «Э... да это, кажется, Евангелие». Однако буквальное значение фразы: «...но я верую, что это Евангелие (еще буквально: но я верую, что это благая весть)». Смысл эпизода, таким образом, заключается в исповедании героем Креста как благой вести. Авторская позиция и здесь размещается в области буквального значения слов, не актуализированного дискурсом — и потому, что характерно, никогда не учитываемого в предлагаемом в современных изданиях подстрочном переводе.

Такое употребление автором французского языка не есть, конечно, прерогатива образа Степана Трофимовича. Вот, например, фраза Лизы Тушиной о Маврикии Николаевиче: «Это самый лучший и самый верный человек на всем земном шаре <...> Il fait tout ce que je veux» (10, 87)). Произнесенная по-русски, она должна была бы звучать: «Он делает все, что я захочу», — характеризуя героиню «Бесов» как наивного циника. Однако французская фраза за счет наличия указательной частицы допускает прочтение: «Он делает все то, что я хочу (делать)», — и тогда характеристика Маврикия Николаевича («самый лучший и самый верный») оказывается в высшей степени адекватной, потому что ему удается то, на трудность чего советовал апостол Павел (слова которого в точности определяют поведение самой Лизы и таким кружным путем вводятся в текст): «Ибо не понимаю, что делаю: потому что не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю» (Рим. 7, 15).

Интересно *наглядное* соответствие незанятой героем области смыслового поля слова, появляющееся при «цитировании» в романах Достоевского живописных произведений. Так, из описания героями «Бесов» и «Подростка»<sup>91</sup> картины Клода Лоррена «Асис и Галатея», представленной как изображение «золотого века» человечества, «его земного рая» (11, 21), оба раза элиминируется фигура Циклопа. Однако авторскую позицию, авторское отношение к «земному раю» можно понять, только воспринимая картину в целом, а не редуцированное персонажем ее описание. «Пейзаж по композиции делится на две части, — сообщают нам комментаторы академи-



ческого собрания сочинений, — одна, освещенная косыми лучами заходящего солнца, — в ней зелень и море, сливающиеся в дали с небом; другая освещена только сверху, где открыт небольшой кусочек неба, большую часть ее занимает темная гора и темное от ее тени море. Шалаш Асиса и Галатеи — в центре композиции. Лучи солнца уже почти не попадают на него и лишь слегка скользят по белой фигуре Галатеи. Наверху, на холме, точно сливающаяся с его темным фоном фигура Циклопа. Маленькие амуры у шалаша и греющиеся на закате наяды наполняют панораму настроением любви и радости» (12, 320–321).

Однако, на самом деле, чувства любви и радости как определяющие настроение «Асиса и Галатеи» весьма проблематичны. Чтобы стал ясен смысл, вкладываемый Достоевским в эту картину «Золотого века», описание картины надо дополнить мифологическим сюжетом: влюбленный в Галатею циклоп Полифем подстерег своего соперника Асиса и раздавил его скалой; Галатея, nereida, морское божество, превратила своего несчастного возлюбленного в струящуюся из-под камня речку. Таким образом, представленное на картине счастье «земного рая» мимолетно, тленно, обречено на гибель, которую несет следящий за влюбленными глаз Циклопа. Характерно, что в описании картины Ставрогиным Циклоп не просто отсутствует. Сам Ставрогин заменяет здесь Циклопа\*, смотрящего этим завистливым и убийственным глазом на хрупкое человеческое счастье. Красный паучок, появляющийся на смену картине «земного рая», — символ того, во что вырождается только земная любовь, «земной рай», — символ сладострастия и убийства. И в этом случае автор занимает ту часть живописного «текста», которая не понадобилась персонажу, не была им актуализирована, и именно здесь и размещает авторскую позицию.

К этому уровню принадлежат и всяческие именованья, начиная, конечно, с имен героев, никогда не даваемых Достоевским «просто так». Для примера скажем несколько слов о топографии «Бесов», безусловно, заслуживающей гораздо более пристального рассмотрения.

Подгородное имение Варвары Петровны, где в конце концов, в маленькой чердачной комнатке, повесится Николай Всеволодович Ставрогин, называется «Скворешники». Скворец — единственная в наших краях птица-имитатор, не обладающая собственной песней, но заучивающая и воспроизводящая песни других птиц, равно как и

---

\* Так же как в романе «Подросток» глаз Циклопа заменяется образом заходящего солнца, символизирующего закат человеческого рая без Христа; Христос в видении Версилова является на смену заходящему солнцу как Солнце истинное, недаром там упоминается гейневское видение «Христа на Балтийском море» (имеется в виду стихотворение «Мир»), где Христос изливается на людей и мир Солнцем-Сердцем...

человеческие слова, если живет в неволе. То есть — за отсутствием своего звукового образа — могущая представлять в образе кого угодно, за отсутствием своего языка — могущая говорить на языке каждого — что является базовой характеристикой главного героя романа.

*Дом Филиппова на Богоявленской улице*, где квартируют Шатов, Кириллов, Лебядкины (до переезда), куда в первую очередь, после исцеления головы, приходит Николай Ставрогин, и где Магье рожают Шатову ставрогинского ребенка. Магье характерно перепутает название улицы, приказав извозчику везти себя в *Вознесенскую* вместо Богоявленской. Это дом, где все, в тайне от самих себя, ожидают явления Бога — то есть откровения Христа как Бога и Сына Божия: Христа, почитаемого и любимого Кирилловым как идеал человека, Шатовым — как образец народной личности, но в Которого надо просто уверовать, как в Слово, которое бысть плоть. О таких, как эти герои, Тихон скажет в подготовительных материалах к роману: «Любящих много, верующих очень мало. Что есть любящий? Тот, кто желал бы уверовать» (11, 268). Отсюда — название дома: Филипп\* — (*греч.*) любящий коней, то есть, в соответствии с тради-

---

\* Тут при расшифровке имени, конечно, нужно учитывать и наличие сектантских коннотаций, непосредственно актуализированных в тексте. Петр Верховенский (претендующий на роль первоверховного апостола при Ставрогине) скажет: «И Ивана Филипповича бога-саваофа видели, как он в колеснице на небо вознесся пред людьми, “собственными” глазами видели. А вы не Иван Филиппович; вы красавец, гордый как бог, ничего для себя не ищущий, с ореолом жертвы, “скрывающийся”» (10, 326). Сектантская тема актуализирует прежде всего идею множественности богоявлений, являясь как бы точкой бифуркации для данной мысли (у Достоевского часто возникает подобная идеологическая — а вернее — онтологическая — «вилка»): это и вполне христианская идея возможности явления Бога в каждом, и вполне атеистическая идея типологического Христа. Скопцы и хлысты, как и социалисты, только на свой манер, разрабатывали идею «типологического» Христа. Основатель секты Кондратий Селиванов (вторая половина XVIII в.) выдавал себя за Христа и за Петра III. Социализм придавал учению Христа социальный смысл, вкладывал в него идею справедливого устройства человеческого общества на земле, и таким образом «подвиг» Христа требовалось повторять вновь и вновь. В. Комарович писал, что, согласно подобному толкованию, «Христос приходил восстановить человека в его прирожденной красоте и силе, исполнить волю Бога-Отца и даровать счастье Его детям, вернув им отнятый рай *здесь*, на земле; так исчезает мистический смысл и красота Голгофы <...> и заменяется восторженной жалостью перед непонятым, **напрасно** казненным героем-человеколюбцем; кровь и страдания Христа — не утверждение христианства, но гибель, временное крушение дела земного устройства человечества, ради которого и приходил якобы Христос; дело Христово нуждается поэтому в продолжении, в помощи новых избранных, и утописты охотно сравнивают и сопоставляют с ним “друзей человечества” (Магомета, Ньютона, самих себя)» (*Комарович В.Л. Юность Достоевского // Былое. 1925. № 23. С. 7*). А.П. Шапов (социалист и исследователь раскола и сект) в речи во

ционной христианской символикой (в которой человек — всадник, дух, оседлавший плоть и управляющий ею) — Возлюбивший плоть, воплотившийся Господь (то есть Принявший плоть на себя для ее спасения и исцеления (кстати, по свидетельству Станислава Пшибышевского, ведьмы на средневековых процессах в Европе называли Христа «Филиппом»)<sup>92</sup>; грубое искажение этой христианской идеи — «реабилитация плоти», идея, напрямую высказанная в черновиках к «Бесам» (11, 106)).

Дому Филиппова противостоит дом Виргинского в *Муравьиной улице*, где происходит собрание всех «революционных элементов» города на именинах у хозяина. Образ муравейника у Достоевского возникает всегда, когда заходит речь об устройстве общества на «разумных основаниях», без Бога.

*Заречье* — образ словно уже потустороннего мира (это значение реки, воды как границы между мирами, между планами бытия будет особо подчеркнуто в рассказе о последнем странствии Степана Трофимовича). Река описана Достоевским чрезвычайно кратко и выразительно как «широкое, туманное, как бы пустое пространство» (10, 203), через которое скорее переносятся, чем переходят, во всяком случае, Николай Всеволодович «...с удивлением осмотрелся, когда вдруг, очнувшись от глубокого раздумья, увидел себя чуть не на середине нашего длинного, мокрого, плашкотного моста» (10, 204) (плашкотный мост — это мост на понтонах, то есть как бы лежащий на воде, что добавляет к чертам Ставрогина, пародирующим Христа, еще один образ — образ Ходящего по водам).

Именно там, в Заречье, пожаром начинается революционный «апокалипсис». Помещение Лебядкиных в Заречье есть своего рода убийство до убийства — они уже в потустороннем мире, их участь,

---

время панихиды по убитым крестьянам в селе Бездне говорил: «Други, за народ убитые. Демократ Христос, доселе мифически боготворимый европейским человечеством, страданиям которого вот люди будут поклоняться на предстоящей Страстной неделе, возвестил миру общинно-демократическую свободу во времена ига Римской империи и рабства народов, и за то военно-пилатовским судом пригвожден был ко кресту, и явился всемирно-искупительной жертвой за свободу. В России за полтора года стали являться среди горько страдавших темных масс народных, среди вас, мужичков, свои христы — демократические конспираторы. С половины прошлого столетия они стали называться пророками, и народ верил в них как в своих искупителей, освободителей. Вот снова явился такой пророк, и вы, други, первые, по его возванию пали искупительными жертвами деспотизма за давно ожидаемую всем народом свободу» (Шестидесятники. М., 1984. С. 355). Хочу подчеркнуть, что разницей между христианским и сектантским (в том числе, и революционным) пониманием, является следующее: в христианстве задача *каждого* христианина явить в себе Христа, сектанты и революционеры новыми Христами называют *избранных*, за которыми должны следовать остальные, *неизбранные*.

в сущности, предрешена, они преданы Ставрогиным, и недаром они помещаются в *Горшечной слободке*. Образ Ставрогина не только в момент самоубийства начинает сопрягаться с образом Иуды. Ставрогин предает всех вокруг себя. Иуда получает за свое предательство тридцать сребреников, которые он, в отчаянии от случившегося, возвращает (бросает) синедриону (с этой сценой непрямойно соотносится сцена бросания денег Федьке Каторжному, просящему у героя три рубля в задаток за убийство, в конце которой Ставрогин, как бы вне себя, бросает в него всей пачкой имевшихся денег (10, 221)), и на которые, после его смерти, приобретает синедрионом *земля горшечника*, с тем чтобы устроить на ней кладбище для странников. Землю ту называют «землею крови» (см.: Мф. 27, 3–10). На ней же произойдет и убийство Лизы Дроздовой.

Подгородный монастырь, где проживает на покое Тихон, называется *Богородским*. Имение Гаганова\*, вышедшего, чтобы сразиться со Ставрогиным-зверем, — *Духово*. Чрезвычайно выразительная топография последнего странствия Степана Трофимовича рассмотрена мною в статье «Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского»<sup>93</sup>.

В своем отношении к слову, звучащему в тексте, Достоевский воспроизводит отношение Господа к слову, звучащему в мире, звучащему непрестанно вокруг нас. Все слышимые нами слова, если мы перестанем ограничивать их узким контекстом, приданным им высказывающимся, могут стать для нас обращенными к нам словами Бога. Но для этого необходимо наше согласие, более того — наше специальное усилие, поскольку Бог не навязывается нам, но лишь осторожно стучится, ожидая, что мы откроем Ему...

Второй уровень текста, где мы можем отыскать авторскую позицию, — уровень детали, в течении сюжета выступающей как *вещь*, а в авторском кругозоре становящейся *символом*<sup>94</sup>.

Я уже много говорила и писала в этом смысле о часах Раскольникова. Герой закладывает их на первых страницах романа, и если в течении сюжета этот заклад представляет собой всего лишь *последнюю пробу*, что, впрочем, тоже немало, то в метафизическом

---

\* Сама фамилия «Гаганов», звукоподражательная, воспроизводящая гусиный крик, возможно, аллюзия на историю спасения гусями Рима. В то же время «гусь» в языке «сверхлюдей» Достоевского — именование для человека массы, «жалкого и ничтожного бунтовщика», исключенного, по их мнению, из божественного проекта спасения и преображения человечества. Иван Карамзов говорит о «прозрениях» великого инквизитора: «...из жалких бунтовщиков никогда не выйдет великанов для завершения башни, <...> не для таких гусей великий идеалист мечтал о своей гармонии» (14, 238). Но именно они и выходят на битву со «зверем»...

смысле без этого заклада невозможно все, что далее совершится в романе.

«— Что угодно? — строго произнесла старушонка, войдя в комнату и по-прежнему становясь прямо перед ним, чтобы глядеть ему прямо в лицо.

— Заклад принес, вот-с! — И он вынул из кармана старые плоские серебряные часы. На оборотной дощечке их был изображен глобус. Цепочка была стальная.

— Да ведь и прежнему закладу срок. Еще третьего дня месяц как минул.

— Я вам проценты еще за месяц внесу; потерпите.

— А в том моя добрая воля, терпеть или вещь вашу теперь же продать.

— Много ль за часы-то, Алена Ивановна?

— А с пустяками ходишь, батюшка, ничего, почитай, не стоит. За колечко вам прошлый раз два билетика внесла, а оно и купить-то его новое у ювелира за полтора рубля можно.

— Рубля-то четыре дайте, я выкуплю, отцовские. Я скоро деньги получу.

— Полтора рубля-с и процент вперед, коли хотите-с.

— Полтора рубля! — вскрикнул молодой человек.

— Воля ваша. — И старуха протянула ему обратно часы. Молодой человек взял их и до того рассердился, что хотел было уже уйти; но тотчас одумался, вспомнив, что идти больше некуда и что он еще и за другим пришел.

— Давайте! — сказал он грубо» (6, 9).

Доставшиеся Раскольникову от отца часы серебряные, старые, плоские, на обороте их изображен глобус. Поскольку отец Раскольникова очевидно отождествляется в романе с Богом<sup>95</sup>, то унаследованные героем часы — своего рода «держава» (недаром изображен глобус), знак власти и ответственности за мир. Часы серебряные (и в системе романа явственно противопоставлены золотым часам), а в знаменитой евангельской притче о талантах талант — это мера серебра. Талант — то, что вручается человеку, чтобы он им хозяйствовал и его приумножал.

Талант, врученный Раскольникову (как, впрочем, и всякому человеку), — *мир*, где он хозяин и работник, мир, который он должен преобразенным вернуть Тому, от Кого унаследовал; мир, в котором герой ответственен за всякое творение и где он все призван питать — и воспитывать. О том, что герой всегда спонтанно вспоминает об этом своем задании и назначении, свидетельствует его постоянное импульсивное стремление спасти, устраивать, распорядиться и *оплачивать расходы* в ситуациях, вроде бы менее всего имеющих к нему отношение (пьяная девочка, семейство Мармела-

довых). Характерно, что в этих случаях герой всегда расплачивается *отцовыми* деньгами — либо теми, которые присланы матерью из пенсионера, получаемого за отца, либо полученными им самим за отцовские часы. Это не заработанные (и тем более — не награбленные) им деньги, а словно сваливающиеся с неба, свидетельствующие о преизобилующей благодати, подаваемой Творцом мирозданию.

Но сознательно Раскольников извращает свое задание, сведя *преображение* мира к его *переустройству*, перекройке, перераспределению его богатств, что и всегда является судьбой автономного, замкнутого в себе (замкнутого от своего Творца), мироздания, где властвуют законы сохранения (энергии и вещества), и где, прежде чем кому-то отдать, нужно непременно у кого-то отнять; где чтобы у кого-то прибыло, нужно, чтобы у кого-то убыло. Это мир уробороса — змеи, пожирающей собственный хвост, мир недостатка и нищеты\*. Это мир механизма, отсчитывающего секунды, исчезающие, чтобы дать наступить следующим, которые в свою очередь немедленно исчезнут. Таким образом, оборот часов как бы противопоставлен его циферблату, в одних и тех же часах явлены и Божественное задание Раскольникова — и возможный способ его извращения. Уроборос связывался со змеем-искусителем, оторвавшим чело века от Бога и замкнувшим его на себе самом\*\*.

Прежде чем перейти к перекройке мироздания, буквально *раскроив* череп одному из созданий, сочтенных лишними, прежде чем совершить убийство, герой должен расстаться с часами, являющимися

---

\* Символ уробороса является атрибутом Сатурна, ставшего через отождествление с Кроносом персонификацией Времени. С ним связывают особо бедность, нищету. Знак Сатурна (♄) — одновременно есть знак свинца — исходного материала алхимической работы, превращающегося в расплавленном состоянии в «солнечное золото», после того, как примет в себя крупницу «философского камня», красного порошка (и в свете этого новое возможное объяснение получает имя Порфирия Петровича («красный камень»), предлагающего Раскольникову «стать солнцем»). Серебро — как бы промежуточная стадия, наиболее очевидно позволяющая рассматривать часы Раскольникова и как возвращающиеся обратно к свинцу, и как находящиеся на пути к трансформации в солнечное золото. Собственно, суть алхимической работы и есть трансформация свинца времени в золото вечности. См. о Сатурне: [http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A1%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD\\_%D0%B1%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE](http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A1%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD_%D0%B1%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE)

\*\* «Известный змей предполагаемого райского сада есть не что иное, по египетскому тексту Моисея, как выраженное Жоффруа Сент-Илером словами “притяжение к самому себе” — “Нахаш” (евр. “лишенный”) — первоначальное притяжение. Священным изображением его служила змея, нарисованная известным образом». *Панос*. Первоначальные сведения по оккультизму. М.: МИКАП, 1993. С. 88.

ся знаком соработничества с Отцом и Творцом, — так он отдает истинную власть и волю за *самоволие*, за автономную волю, немедленно оборачивающуюся рабством, погружением в необходимость, в жесткую причинность, в закономерность. Рабство закономерности и есть судьба мира, отрешенного от благодати. Никакой воли не останется у героя, когда он пойдет на преступление так, «как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать» (6, 58).

Характерно, что в приведенной сцене заклада часов тема воли отчетливо возникает, именно здесь обнаруживается завязка этой сверхважной для всего романа темы. Когда речь заходит о продлении срока прежнего заклада, ростовщица подчеркивает: теперь вся воля моя. Поразительно — но пока это еще «добрая воля». И правда — именование Алены Ивановны персонажами по ходу сюжета ясно показывает: часы Раскольникова оказываются в закладе у *ведьмы* только после того, как убийство совершено. Ведьмой назовут Алену Ивановну сразу же, немедленно после убийства (когда Кох будет ломиться в дверь, за которой притаился Раскольников (6, 67)), но *ни разу* не назовут так до убийства, как бы ни честил ее, например, студент в распивочной. Таким образом, *врага* для того, чтобы заложить ему мироздание, Раскольников создает *сам*.

Но одновременно в сцене актуализируется старый европейский сюжет, на русской почве разработанный, в частности, Н.В. Гоголем в повести «Портрет». Согласно этому сюжету, в заклад ростовщику отдается именно и прежде всего *воля* закладчика: так закладчики в «Портрете» совсем меняются, получив деньги от ростовщика, самовольно уничтожая как раз то, что составляло их счастье и центр их бытия, то, ради осуществления, существования и сохранения чего они и прибегали к закладу. За этим сюжетом в европейском искусстве стоит история о человеке, искупленном от работы вражия, от рабства смерти, от законов автономного мироздания пришествием Христовым, человеке, получившем назад свою свободную волю — и потому *опять имеющем, что заложить*. Ужас и отвращение к ростовщику были в первую очередь метафизическими — он был явлением сатаны, *врага*, связанного Христом и вновь развязываемого человеческим к нему обращением, закладываемой ему волей, которой он был лишен и которую вновь приобретал от владельца-человека. Потому, когда Раскольников отказывается отдать заклад за названную цену, старуха протягивает ему часы со словами: «Воля наша». Его согласие означает, что воля опять *не его*.

Существенна с точки зрения символической детали и цена, которую Раскольников назначает закладу. Четыре — это число мира (число сторон света, элементов мироздания и т.д.). Это, так сказать,

настоящая цена. Старуха дает *дробную* цену, цену расколотого, раскроенного мира, мира, узурпированного у Творца.

На этом же уровне авторская позиция осуществляется в соотношении *лица и лика* персонажа. Как за вещь в сюжете встает символ в области, принадлежащей автору, так за лицом в сюжете в области, принадлежащей автору, встает лик персонажа, истинный его образ, который он волен исказить в области сюжета, но который ему никогда не дано уничтожить.

*Лик* Раскольникова в высшей степени отчетливо прописывается в самом начале романа, в письме матери героя. Письмо завершается (а окончание в любом тексте — ударная, актуализированная позиция) вопросом и воспоминанием: «Молишься ли ты Богу, Родя, по-прежнему и веришь ли в благодать Творца и Искупителя нашего? Бояюсь я, в сердце своем<sup>\*</sup>, не посетило ли и тебя новейшее модное безверие? Если так, то я за тебя молюсь. Вспомни, милый, как еще в детстве своем, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои у меня на коленях и как мы все тогда были счастливы!» (6, 34). За последней строкой — младенца на коленях у матери, лепечущего молитвы, — отчетливо встает образ Богоматери с Младенцем, задающий масштаб героя. Раскольников — в лике — Христос романного мира (что будет многократно поддержано в романе иными его именованиями и символическими деталями<sup>96</sup>). Именно поэтому оказались безуспешными все попытки выдающихся литературоведов XX века представить его в качестве отрицательного героя. Непосредственное читательское чувство настойчиво сопротивлялось самым веским логическим доказательствам — и было право, поскольку непосредственно опиралось на авторскую позицию, не выраженную дискурсивно, и потому с легкостью искажаемую при попытке логического описания, но неизбежно запечатленную в образе в *лике* героя.

В западноевропейской живописи есть сюжет, изображающий Христа-младенца на коленях у Богоматери с *державой* в руках. Одна из картин на этот сюжет находится в месте, которое Достоевский с большой вероятностью проезжал еще в первое свое заграничное путешествие в 1862 году<sup>97</sup>. Мадонна с Младенцем изображена здесь сидящей на херувимах над *городом на реке* — и именно так обоб-

---

\* Вот еще пример микроцитаты, в которой размещается авторская позиция, в данном случае, — отношение автора к ситуации безверия, многократно подтвержденное в романе описанием «плывущего» сознания Раскольникова после преступления. Пульхерия Ивановна, произнося «в сердце своем», более ничего не имеет в виду — но на уровне авторском мы имеем цитирование псалма «Рече безумен в сердце своем: Несть Бог» (Пс. 52, 2). Этот псалом будет положен Достоевским в основу «пророческого» сна Раскольникова в эпилоге.



шенно будет представлять Петербург в романе «Преступление и наказание».

Итак, на втором уровне, где проявляется авторская позиция в произведениях Достоевского, в обыденной вещи открывается ее символическое значение, а в лице, действующем в сюжете, открывается лик — пространство авторских ожиданий, авторского задания для героя.

Третий уровень, где обнаруживается авторская позиция в произведениях Достоевского, — это уровень сюжета, сюжетной сцены. За внешним сюжетом, за внешней историей в произведениях Достоевского стоит старинный сюжет, древняя история — сюжет и история, являющиеся фоном всей жизни человека-христианина, — история Христа.

Именно здесь актуальнее всего оказывается сказанное старцем Зосимой: «Что за книга это Священное Писание, какое чудо и какая сила, данные с ней человеку! Точно *изваяние мира и человека и характеров человеческих, и названо все и указано на веки веков. И сколько тайн разрешенных и откровенных...*» (14, 265).

*Новое событие*, описываемое в романе на самый современный сюжет, оказывается репрезентацией в современности *изваянного в вечности события* священной истории. И новое событие прочитывается адекватно авторскому замыслу лишь на фоне того, что есть его вечный первообраз.

Надо заметить, что Достоевский не просто строил так образ в своих произведениях — он так видел и весь мир вокруг себя. Любой банальный случай, повседневное существование скрывали для него в себе «глубину, какой нет у Шекспира» (23, 144), — а что открывалось на этой глубине, как я уже писала, наглядно видно из письма Достоевского Маслянникову по поводу дела Корниловой. На мой взгляд, письмо это задает парадигму для всего творчества Достоевского и для адекватного восприятия этого творчества, вследствие чего, в силу своей необыкновенной важности, будет еще не раз упомянуто в книге.

Напоминаю, что Маслянников, молодой почитатель Достоевского, как он сам пишет в своих воспоминаниях, «служил в том ведомстве, от которого зависело или оставлять просьбы о помиловании “без последствий”, или же представлять их в надлежащем свете, со всеми обстоятельствами за и против. Разделяя совершенно взгляд покойного Федора Михайловича на характер преступления Корниловой, я всей душой желал оказать ей помощь, надеясь на либерального по тому времени ближайшего начальника, в руках которого находилась возможность дать успешное движение моему докладу»<sup>98</sup>. Он написал Достоевскому письмо, где предлагал план совме-

стных действий. Достоевский ответил ему очень прагматичным посланием, изложив все, что уже сделал согласно этому плану, и совершенно неожиданно закончил свое письмо следующим образом: «В Иерусалиме была купель, Вифезда, но вода в ней тогда лишь становилась целительною, когда ангел сходил с неба и возмущал воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет **человека**, который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу письма Вашего думаю, что этим **человеком** у нашей больной хотите быть Вы. Не пропустите же момента, когда возмутится вода. За это наградит Вас Бог, а я буду тоже действовать до конца» (29<sub>2</sub>, 131).

За историей (а вернее — *в глубине истории*) Корниловой, молодой мачехи, выбросившей в окошко свою шестилетнюю падчерицу, которая не получила при этом никаких повреждений, а молодая беременная женщина, даже не посмотрев, что с ребенком, пошла и заявила на себя в полицию как на убийцу и теперь приговорена в Сибирь, за действиями хлопочущих о ней Достоевского и его молодого почитателя встает евангельская история о расслабленном, ожидающемся *человека* у купели Вифезда, потому что если нет *человека*, то и приход ангела не принесет исцеления. Для расслабленного не нашлось человека — ему пришлось дожидаться Христа — Бога и Человека в одном Лице.

Евангельская история под пером Достоевского словно продолжается (не повторяется без изменений и по тому же сценарию, нет!), возобновляясь вновь в каждом времени, и Христос смотрит, сумеет ли, захочет ли, наконец, человек справиться без Его непосредственного вмешательства, готов ли он, исполненный сострадания, занять Его место, соработничая с Богом, посылающим ангела возмущать воду.

Обратим внимание, как удивительно, двумя выделенными им в тексте словами, Достоевский соединяет *тогда* и *сейчас*, объединяет человека, которого не было у расслабленного, и человека, который находится для «нашей больной». Человек, отважившийся ответить на призыв Христов, словно мгновенно оказывается вышедшим за пределы времени, неподклонным более его власти.

В своих произведениях Достоевский дает новый — и, по первому сильному впечатлению, совсем иной, почти неопознаваемый на первый взгляд — образ вечности, уже однажды явленной в образе, — не чтобы «повторить», «воспроизвести» ее, но чтобы дать ей вновь действовать во времени, чтобы дать прежде явленному образу в новом облики развернуть новые и новые потенциалы.

В том, как он строит образ, Достоевский оказывается последователем, воскресителем, преобразователем самых глубинных и фундаментальных оснований западноевропейской культуры. Аналогии тут

будут, в первую очередь, не с литературными текстами (хотя и с ними — безусловно), а с великими святыми\*.

Стигматы св. Франциска делают из него икону Христову — да, но и — главное — деятеля Христова. Во-ображая в себе раны Христовы, святая дает святыне вновь действовать в мире, *продолжая* ее историю. И те, кто смотрит на его стигматы, видит *сладостные* образы *Тех* ран — но и новые живые открытые раны, *мучительные* для их обладателя. И св. Франциск, и Достоевский, и Достоевский, прежде данный образ в новый, предоставляют нам возможность встретиться *с образом как с реальностью*.

И недаром в последнем романе Достоевского св. Франциск будет упомянут именно как Pater Seraphicus — Серафический Отец — прозвание, данное святому после его видения Серафима с Распятием на горе Алверно в день воздвижения св. Креста Господня, когда он и получил стигматы. Прозванием св. Франциска Иван назовет старца Зосиму, отправляя Алешу к «твоему Pater Seraphicus» (14, 241) — обозначая тем самым старца именно как *место встречи со Христом* для послушника<sup>99</sup>. Полагаю, главная художественная задача Достоевского во всем его творчестве — представить в своих произведениях читателю реальность как место встречи со Христом...

---

\* Среди заметок М.М. Бахтина к переработке книги о Достоевском есть примечательная запись «О спиритуалах (к проблеме Достоевского)» (*Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х — 1970-х гг. М., 2002. С. 368–370*). Может показаться, что в этой записи не сказано ни о спиритуалах, ни о Достоевском. Автор занят по преимуществу проблемой образа в разных его аспектах, что комментатор (И.Л. Попова) считает отчасти откликом на дискуссию «Слово и образ», публиковавшуюся в «Вопросах литературы» в 1959–1960 гг. И, однако, в комментарии очень верно замечено: «Следует <...> иметь в виду, что исследование романов Достоевского с точки зрения традиции С<пиритуалов> вряд ли должно было ограничиться уровнем образов, тем и мотивов. С<пиритуалы> и, шире “религиозное возрождение” XII–XIII вв. входят у М.М.Б. в круг идей, образующих философские “основы гуманитарных наук”, в той их части, которая касается **природы художественной правды и пределов**, или **гранниц**, в познании и художественном творчестве. Поэтому вопросы феноменологии образа, его соотносительности с архитектурным целым мира, любви и насилия в художественном образе являются не отступлениями от темы, как может показаться на первый взгляд, а философскими началами ее освещения» (*Там же. С. 522–523*).

Единственное, в чем я бы не согласилась с приведенным комментарием — в том, что рассмотрение природы образа называется философскими *началами* темы «Достоевский и спиритуалы». Я бы сказала, что Бахтин здесь входит in medias res, приступает к самому существу заявленной темы. Если стоит всерьез говорить о влиянии францисканства на Достоевского или о соответствии творчества Достоевского фундаментальным идеям францисканства, то разговор, безусловно, должен идти о природе художественного образа в произведениях Достоевского.

Надо сказать, что вообще единственное *прямое* упоминание св. Франциска у Достоевского — это трижды повторенное в чрезвычайно значимой сцене «Братьев Карамазовых»: «Pater Seraphicus». Заканчивая у крыльца трактира разговор с Алешей, разговор, признанной кульминацией которого была поэма «Великий инквизитор», Иван вдруг произносит: «Ну иди теперь к твоему Pater Seraphicus, ведь он умирает; умрет без тебя, так еще, пожалуй, на меня рассердишься, что я тебя задержал. До свидания, целуй меня еще раз, вот так, и ступай...» Алеша вдруг замечает, что Иван идет как-то раскачиваясь и что у него правое плечо кажется ниже левого. «Уже сильно смеркалось, и ему было почти страшно; что-то нарастало в нем новое, на что он не мог бы дать ответа. Поднялся опять, как вчера, ветер, и вековые сосны мрачно зашумели кругом него, когда он вошел в скитский лесок. Он почти бежал. “«Pater Seraphicus» — это имя он откуда-то взял — откуда? — промелькнуло у Алеши. — Иван, бедный Иван, и когда же я теперь тебя увижу... Вот и скит, Господи! Да, да, это он, это Pater Seraphicus, он спасет меня... от него и навеки!”» (14, 241).

О том, что здесь за этим именем стоит св. Франциск, подробно написала В.Е. Ветловская<sup>100</sup>. Она, однако, странным образом противопоставила это именование св. Франциска другому Pater Seraphicus — из заключительной сцены второй части «Фауста» Гете, заявив, что «только с известной натяжкой можно увязать Pater Seraphicus “Фауста” со старцем Зосимой в “Братьях Карамазовых”»<sup>101</sup>, но заметив при этом в сноске, что Гете, конечно, «было памятно», что св. Франциска так называли<sup>102</sup>.

Конечно, было памятно, и конечно, он создавал своего Pater Seraphicus в прямой связи с св. Франциском. Чтобы в этом не сомневаться, стоит только обратить внимание на то, какую функцию выполняет Pater Seraphicus в «Фаусте».

Pater Seraphicus у Гете — отшельник средней сферы, воспитатель, а вернее — проводник, *показывающий в сфере земного бытия умершим младенцам то, чего они не могут воспринять сами*. Создающий своим оком некую дополнительную оболочку, благодаря которой оформляется в образах то, что было безобразным в восприятии самих младенцев. Словом — дарующий им недоступный для них образ.

### Pater Seraphicus

(в средней сфере)

Что за облачко там реет

Над щетиною лесной?

Что внутри оно лелеет?

Это духов юный рой!

Хор блаженных младенцев  
Где мы, отче? Ты открой нам!  
Кто мы, добрый? Разреши!  
Мы блаженны! В хоре стройном  
Жить — так сладко для души!

Pater Seraphicus  
Дети, Полночью вы взяты  
Рано, с сердцем молодым:  
Для родителей — утраты,  
Прибыль — ангелам святым!  
Вы почували душою,  
Что любви исполнен я,  
Но, лелеемым судьбою,  
Не знакома вам земля.  
В око вы мое войдите, —  
Орган плотский и земной;  
Как в свое в него глядите,  
Чтоб освоиться с страной.  
*(Воспринимает их в себя.)*  
Вот вам лес, гора крутая,  
Вот вода течет рекой  
И, шумливо пробегая,  
Сокращает путь крутой!

Блаженные младенцы  
*(изнутри)*  
Вид могучий нас пленяет,  
Но печален, — не снести,  
Ужас сердце нам стесняет.  
Славный, добрый, отпусти!

Pater Seraphicus  
Взвейтесь в горние вы сферы  
И, растя там без конца,  
Наслаждайтесь без меры  
Лицезрением Творца.  
*(пер. с нем. Н.А. Холодковского)*

Невозможно, кстати, не заметить, что пейзаж, который видят младенцы оком Pater Seraphicus, и их ужас от него прямо перекликаются с пейзажем, встречающим Алешу при входе в скит, и Алешиным страхом.

Достоевский в «Дневнике писателя», в том самом отрывке, где говорит про *глубину* «факта действительной жизни», в сущности, утверждает, что назначение художника — быть *глазом* человечества

для проникновения в эту глубину, или — предоставлять человечеству свои глаза (как это делает Pater Seraphicus), чтобы оно могло заглянуть в нее и освоиться с ней. «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: **на чей глаз и кто в силах?** Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь *насущное видимо-текущее*, да и то понаглядке, а *концы и начала* — это всё еще пока для человека фантастическое» (23, 144–145). Вот эти «фантастические» «концы и начала» художник и дает возможность разглядеть (или хоть чуть-чуть заприметить) человечеству в «видимо-текущей» действительности.

Старец Зосима, как и художник Достоевского, переворачивает функцию Pater Seraphicus Гете: если тот являет умершим младенцам недоступные им образы *средней, земной сферы*, то Алеша, слишком расстроенный видениями земными, представленными ему братом Иваном, благодаря умершему старцу Зосиме увидит Брачный Чертог Христов. Pater Seraphicus действительно спасет его от искушений брата — «...и навеки!» (14, 241).

Pater Seraphicus во всех трех случаях (у Гете, у Достоевского и как именование св. Франциска) становится посредником, являющим горнее дольнему и дольнее горнему. А где и возможна такая встреча земли с небом, где еще время становится вечностью, как не в Лике и истории Христа, того Посредника, что впервые положил руку Свою на Бога и на человека, и о котором так тосковал праведный Иов\*?

У Достоевского, в конце концов, «серафическим отцом» становится сам художественный текст, где представленная автором самая современная жизнь вдруг открывает нашим глазам кровоточащие стигматы.

Причем у Достоевского эта самая современная жизнь, эта новая реальность зачастую настолько сокрушительна, что не только читатели, но и герои далеко не сразу опознают в глубине ее прежде данный образ. Это необходимо — иначе мы не ощутим встречи в ее первозданности, иначе прежде данный образ самортизирует встряску, получаемую нашими чувствами, канализирует наши эмоции в уже заданное русло. Мы пойдем проторенным путем, мы не станем

---

\* «Ибо Он не человек, как я, чтоб я мог отвечать Ему и идти вместе с Ним на суд! Нет между нами посредника, который положил бы руку свою на обоих нас» (Иов 9, 32–33).

первопроходцами, то что с нами случится — случится снова, а не заново.

Но столь же необходимо, пережив шок первозданности, опознать в глубине нового образа прежде данный — в противном случае мы встретимся не с вечностью, а с мгновением, не с тем, что пребывает, но с тем, что проходит, со случайностью, единичной, которую невозможно расположить ни на какой оси, к которой невозможно выработать правильного отношения.

Достоевский предоставляет нам свой глаз, видящий глубину всякого случая, чтобы за вихрем сиюминутных образов, потрясающих нас, мы разглядели бы прежде данный незабываемый образ вечности — но одновременно и чтобы окостеневшее в нашем мозгу предание потрясло нас своей новизной. Образ в произведениях Достоевского построен так, что читатель получает возможность *пережить предание в непосредственном опыте*. Так же, как Гетевым младенцам почему-то необходимо увидеть печальный и потрясающий их ужасом образ средней сферы\*, чтобы смочь наслаждаться *лицезрением* Творца, так же, как Алеше необходимо измучиться Ивановыми случаями и историями, чтобы смочь увидеть воочию Кану Галилейскую, так читателю Достоевского необходимо столкнуться с самой неприглядной современностью и с самыми неприглядными современниками, чтобы в *них* увидеть евангельскую историю и ее Персонажей *лицом к лицу*. Увидеть — и разглядеть, осознать *свое место* в этой истории.

Самая сокрушительная история из рассказанных Иваном — история о затравленном собаками мальчике.

«Это было в самое мрачное время крепостного права, еще в начале столетия, и да здравствует Освободитель народа! Был тогда в начале столетия один генерал, генерал со связями большими и богатым помещик, но из таких (правда, и тогда уже, кажется, очень немногих), которые, удаляясь на покой со службы, чуть-чуть не бывали уверены, что выслужили себе право на жизнь и смерть своих подданных. Такие тогда бывали. Ну вот живет генерал в своем поместье в две тысячи душ, чванится, третирует мелких соседей как приживальщиков и шутов своих. Псарня с сотнями собак и чуть не сотня псарей, все в мундирах, все на конях. И вот дворовый мальчик, маленький мальчик, всего восьми лет, пустил как-то, играя, камнем и зашиб ногу любимой генеральской гончей. “Почему собака моя любимая охромела?” Докладывают ему, что вот, дескать, этот самый мальчик камнем в нее пустил и ногу ей зашиб. “А, это ты, — оглядел его генерал, — взять его!” Взяли его, взяли у матери,

---

\* И это им необходимо не только для того, чтобы понять, где они, но и чтобы понять, *кто* они.

всю ночь просидел в кутузке, наутро чем свет выезжает генерал во всем параде на охоту, сел на коня, кругом него приживальщики, собаки, псари, ловчие, все на конях. Вокруг собрана дворня для назидания, а впереди всех мать виновного мальчика. Выводят мальчика из кутузки. Мрачный, холодный, туманный осенний день, знатный для охоты. Мальчика генерал велит раздеть, ребеночка раздевают всего донага, он дрожит, обезумел от страха, не смеет пикнуть... “Тони его!” — командует генерал. “Беги, беги!” — кричат ему псари, мальчик бежит... “Ату его!” — вопит генерал и бросает на него всю стаю борзых собак. Затравил в глазах матери, и псы растерзали ребенка в клочки!.. Генерала, кажется, в опеку взяли. Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка!

— Расстрелять! — тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата» (14, 221).

Правда тут же Алеша опомнится и заявит, что «сказал нелепость, но...» (14, 221). А потом — после двух страниц яростного обвинительного приговора Творцу и мирозданию, произнесенного Иваном и построенного в своих самых сильных точках на той же истории о затравленном мальчике, Алеша проговорит «вдруг с засверкавшими глазами»: «...ты сказал сейчас: есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить? Но Существо это есть, и Оно может всё простить, всех и вся **и за всё**, потому что Само отдало неповинную кровь Свою за всех и за всё. Ты забыл о Нем, а на Нем-то и созиждется здание, и это Ему воскликнут: “Прав Ты, Господи, ибо открылись пути Твои”» (14, 224).

Эти последовательные реакции героя и раскрывают нам процесс восприятия образа читателем в том виде, в каком этот процесс задумывался автором. Герой спонтанно реагирует на внешний новый образ, потрясающий все его чувства, затем чувствует занозу — неисчерпанность образа, на который он так однозначно отреагировал, ощущает нечто в его глубине, отрицающее его первоначальную реакцию, классифицирующее ее как «нелепость», и в конце концов приходит к видению и осознанию внутреннего образа, объясняющего все и уничтожающего первоначальный морок. В этот момент засверкают его глаза — ибо внутренний образ явится в своей первозданности, в результате происшедшего процесса «остранения» отмытый от наслоений привычного автоматического восприятия.

Чрезвычайно важно, что сам Иван называет историю о затравленном мальчике «картинкой»: «Одну, только одну еще картинку, и то из любопытства, очень уж характерная, и главное, только что прочел в одном из сборников наших древностей, в “Архиве”, в “Старине”, что ли, надо справиться, забыл даже, где и прочел» (14, 221). Как мы узнаем из комментариев (15, 554), прочел Иван рассказ о маль-



чике в «Русском вестнике», а совсем не в «Русском архиве» или «Русской старине» — заметим, что Иван опускает слово «русский» в названии журналов, указывая своими именованьями лишь на *древность* разворачивающейся перед нами *картинки*.

Читателю здесь важно иметь в виду (и писатель мог рассчитывать на то, что читатель имеет это в виду — роман «Братья Карамазовы» печатается в том же «Русском вестнике» всего два года спустя — так что постоянные подписчики журнала, в сущности, читают историю, рассказанную Иваном, *на фоне* истории, послужившей для нее основой), так вот, читателю важно иметь в виду эти два произведенных смещения — из «Вестника» в «Архив» или «Старину» — так случай, опыт, современность или недавнее прошлое (то, что предполагается в «Вестнике») сдвигаются в область *предания*, и затем — из русского предания — в предание *общее*. Так *забычивость* героя становится оправданием для концептуальных сдвигов в тексте\*, формирующих во внешнем образе — внутренний. Для внешнего образа безразлично, в «Русском вестнике» Иван прочел свою историю или в «Русском архиве», однако для внутреннего образа чрезвычайно важно, что это «Архив» и что он не маркируется национально.

Надо заметить, что и мизансцены прочитанной в «Вестнике» истории существенно трансформируются в Ивановой «картинке». Сохраняется то, что годится для создания внутреннего образа и изменяется то, что ему концептуально противоречит. Причем вне задачи создания внутреннего образа непонятны изменения, вносимые Достоевским в текст — для Ивановой коллекции вполне годится и не исправленный вариант «Русского вестника», в чем-то он даже еще более чудовищен:

«... У другого помещика один крестьянский мальчик зашиб по глупости камешком ногу борзой собаки из барской своры. Барин заметил это, и окружающие были принуждены назвать виновника. На следующий день барин назначил охоту. Привели на место охоты мальчика. Приказано раздеть и бежать ему нагому, а вслед за ним со свор пустили вдогонку собак, значит, травить его. Только борзые

---

\* Можно сказать, что все же это забычивость автора, пишущего своему редактору в «Русский вестник»: «Генерал, затравивший собаками ребенка, и весь факт — действительное происшествие, было опубликовано нынешней зимой, кажется, в “Архиве” и перепечатано во многих газетах» (Н.А. Любимову, 10 мая 1879, Старая Русса). И, однако, с большей вероятностью можно предполагать здесь свойственное Достоевскому наложение *концептуальной памяти* на первоначальное знание, когда воспоминание уже отформатированного, «поправленного» им события вытесняет то, что было известно до такого «поправления». О «поправлении» факта как о творческом принципе Достоевского см. раздел «Мужик Марей».

добегут до мальчика, понюхают и не трогают... Подросла мать, леском обежала и ухватила свое детище в охапку. Ее оттащили в деревню и опять пустили собак! Мать помешалась, на третий день умерла»<sup>103</sup> (15, 554).

Итак, какие изменения производит Достоевский (потому что здесь, конечно, прикрываясь плохой памятью героя, работает автор)?

Прежде всего — и это очевидно всего нужнее для создания внутреннего образа — он меняет местами умершего и оставшегося в живых. В исходной истории собаки не тронули мальчика (да и затравить *охотничьими* собаками человека практически невозможно: здесь нужны волкодавы или медвежатники, что Достоевский знал и учел в романе — недаром на постели Илюшечки оказывается меделянский щенок<sup>104</sup>), но мать сошла с ума и умерла. В окончательном тексте мальчик затравлен и ничего не сказано о безумии матери — в Ивановой «картинке» она молча и недвижно стоит «впереди всех» на протяжении всего действия. И вот тут сквозь картинку Ивана начинают проступать совсем другие контуры...

Мать при кресте Сына, православное Распятие, изображаемое с фигурами Богоматери и Иоанна, — остальные предстоящие Распятию, толпа, «дворня» — это все присутствующие в храме. Это мы. Достоевский сохранил наготу мальчика — потому что ему было важно, чтобы мы увидели обнаженное и израненное тело Бога. Конные против толпы — завоеватели против покоренных — видение римских воинов. И он — Он — безгрешен. «Иной шутник скажет, пожалуй, — продолжает Иван свою обвинительную речь, — что все равно дитя вырастет и успеет нагрешить, но вот же он не вырос, его восьмилетнего затравили собаками» (14, 222–223). Его-то, отдавшего неповинную кровь Свою за всех, и разглядит Алеша в Ивановой «картинке» в тот момент, когда у него засверкают глаза.

Если помнить православные иконы, то описание матери в «картинке» Ивана неизбежно вызовет в качестве своего внутреннего образа не только «Распятие», но и «Снятие с Креста».

Именно на этой иконе Мать зримо стоит «впереди всех», находящихся как за ее спиной, так и по другую сторону от креста. Но Она не просто стоит *впереди всех*, Она стоит и, в каком-то смысле, *единственная из всех*. Это образ, прямо противоположный образу сошедшей с ума матери мальчика — а, надо заметить, что образ сраженной, повредившейся, пусть на какое-то время, в уме и чувствах Матери многократно изображен на западноевропейских картинах «Снятие с креста»; так, например, на картине Россо Фьорентино<sup>105</sup> Богоматерь вообще лишается чувств, и Ее, так же как и мертвого Христа, поддерживают лишь руки окружающих.

Однако Достоевский не только добавляет к исходному варианту смерть мальчика, но и убирает из него безумие матери. Потому что православный образ иной.

В момент снятия с Креста словно весь мир повреждается в уме и в чувствах — ибо на глазах у всех, веровавших во Христа, Он умирает в страшных страданиях, умирает Бог, рушится оплот незыблемый, почему и разбегаются ученики в страхе. Это очень ясно передано в иконе «Снятие с Креста» XV века, находящейся в Третьяковской галерее, передано ритмически.

Все фигуры этой иконы, начиная с Тела Христова, снимаемого с Креста, сгибаются, образуя в плане волну: сминающуюся, спадающуюся вертикаль; фигуры склоняются, пригибаясь к земле, не «держат» более той вертикали, которой соединяет прямостоящий человек землю с небом и символом которой является крест. Этой вертикалью обозначается и объем мироздания — так что мы видим на иконе словно спадающийся, сминающийся мир. Но в правой стороне иконы останавливает эту сминающуюся вертикаль неподвижная и прямая фигура Богородицы, принимающей в Свои руки голову Христа. Она остается единственной незыблемой Опорой поврежденному миру, Она удерживает Своими руками мир, сошедший с ума при виде смерти Бога\*.

Та, что должна была сойти с ума, спасает мир от безумия и разрушения... Но и — Та, что, по мысли Ивана, должна стать препятствием мировой гармонии, становится ее опорой и ее гарантом.

Иван в своей обвинительной речи будет очень настаивать на невозможности матери простить мучения ее сына (и мы, читатели, как и Алеша, в первый миг будем согласны с ним) — и одновременно на том, что гармония состоится только в случае такового прощения. «Понимаю же я, каково должно быть сотрясение вселенной, когда всё на небе и под землю сольется в один хвалебный глас и всё живое и жившее воскликнет: “Прав Ты, Господи, ибо открылись пути Твои!” Уж когда мать обнимется с *мучителем*, растерзавшим псами сына ее, и все трое возгласят со слезами: “Прав Ты, Господи”, то уж, конечно, настанет венец познания и все объяснится. Но вот тут-то и запятая, этого-то я и не могу принять. <...> Не хочу я, наконец, чтобы мать обнималась с *мучителем*, растерзавшим ее сына псами! Не смеет она прощать ему! Если хочет, пусть простит за себя, пусть простит *мучителю* материнское безмерное страдание свое; но страдания своего растерзанного ребенка она не имеет права простить,

---

\* Отметим тут совсем иную концепцию художника: Богородица и на картине Россо Фьорентино, как и на иконе, как бы представляет собой вертикаль креста, горизонталь которого — фигура Христа, то есть мир перевернулся: горизонталью его становится Бог, вертикалью — человек; и это подчеркивается тем, что на картине не Богородица удерживает мир — люди вокруг Нее удерживают Ее и мир; художник как бы ожидает от человека шага, уже совершенного Богом, ожидает от него готовности хоть на миг заменить собою Упавшего или хотя бы поддерживать Его.

не смеет простить *мучителя*, хотя бы сам ребенок простил их ему! А если так, если они не смеют простить, где же гармония?» (14, 223).

А еще через пару страниц сам же Иван перескажет «одну монастырскую поэмку» с образами, как он заметит, не ниже дантовских. В этой «поэмке» Богоматерь молит об избавлении от наказания и мучений всех грешников без различия. Иван рассказывает: «Разговор Ее с Богом колоссально интересен. Она умоляет, Она не отходит, и когда Бог указывает Ей на прогвожденные руки и ноги Ее Сына и спрашивает: как я прощу Его *мучителей*, — то Она велит всем святым, всем мученикам, всем ангелам и архангелам пасть вместе с Нею и молить о помиловании всех без разбора» (14, 225).

Достоевский выделенным мною словом зарифмовал эти две расположенные друг за другом в пространстве текста «картинки», подчеркнув тем самым, что одна является внутренним образом другой. В «монастырской поэмке» Мать *неотступно молит* о прощении мучителей Ее Сына — а невозможность этого, согласно Ивану, была единственным препятствием для имеющей состояться «высшей гармонии». Но мучители Ее Сына — это все человечество: каждый из нас, сколько бы веков ни протекло с момента Распятия, любым своим грехом вбивает новый гвоздь в Тело страдающего Бога, чей Крест с того момента вечно стоит в центре мироздания. «Нелепость», заключающаяся в ответе Алеши: «Расстрелять!» — состоит в том, что мучитель-генерал — это мы сами. Это нас «взяли в опеку» — и опекающей нас стала Мать растерзанного нами Сына, всему миру Заступница и Надежда безнадежных.

«Двусоставный» образ Достоевского оказывается предельно драматичным и захватывающим, потому что коллизия заложена внутри него самого и эта коллизия заключается в противоположности внешнего и внутреннего образов «века сего» и «мира иного», века сего и Царствия Божия. В самой чудовищной реальности нашего существования заключены истинные образы нашего существа, земной ад чреват раем, и преображение может наступить каждую секунду. Внутренний образ «двусоставного» образа Достоевского движется изнутри вовне — стремится проявиться во внешнем образе, стремится слиться с ним. Вечность в произведениях Достоевского стремится войти во время. И момент такого вхождения, такого слияния, такого проявления и будет моментом преображения. Этот процесс обозначен у Достоевского как «Золотой век в кармане».

Но и более того — для такого преображения всего вокруг нас в одну секунду достаточно увидеть *внешний образ как внутренний*. Такое видение мгновенно все расставляет по своим местам — и мы понимаем, что всегда были в раю, но «не примечали того», о чем в «Братьях Карамазовых» настойчиво будут говорить и юноша Маркел и старец Зосима.

Как уже было отчасти показано, эта концепция образа — и даже в большей степени — эта концепция *преображения*, достаточно наглядная в «Братьях Карамазовых», отрабатывалась Достоевским еще в произведениях 1860-х годов.

В «Записках из Мертвого Дома» чрезвычайно важен фрагмент, как-то сразу, что отразилось в многочисленных высказываниях современников, выделенный читательским вниманием: сцена в бане. О ней уже упоминалось, но, в свете всего сказанного в этой главе, она заслуживает более пристального анализа. В этой сцене наиболее очевидно, как «бытовое» повествование «Записок из Мертвого Дома», воспринимаемых даже и до сих пор как чуть ли не «этнографическое»\* описание каторги времен Достоевского, заключает в себе «метафизический» сюжет, как сквозь внешний сиюминутный образ проступает образ внутренний, вечный, как *необязательно болтая и насмехаясь*, повествователь Достоевского говорит, на самом деле, *о последних вещах*.

Приход в баню, описанную как настоящий ад (ч. I, гл. IX), предваряет изображение трогательной заботливости, с которой Петров, страшный разбойник, помогает Александру Петровичу Горянчикову раздеться и дойти (что в кандалах, с непривычки, очень трудно) до его места в бане. «Петров был отнюдь не слуга, — комментирует Горянчиков, — прежде всего не слуга; разобидь я его, он бы знал, как со мной поступить. Денег за услуги я ему вовсе не обещал, да он и сам не просил. Что ж побуждало его так ходить за мной?» (4, 97–98).

Здесь, кстати, еще раз нужно напомнить о чрезвычайной важности для «метафизического сюжета» «Записок» — да и вообще произведений Ф.М. Достоевского — тех мест текста, которые отмечены решительным недоумением автора, маркированы (то есть — введены в «обыденный» сюжет) словами типа «непонятно зачем», «и зачем?», «неизвестно почему» и тому подобными. Именно в моментах, с точки зрения внешнего сюжета совершенно лишних или необъяснимых, и проявляется, выходит на поверхность сюжет внутренний, обычно лишь мерцающий под поверхностью внешнего сюжета. Полагаю, что в большой степени именно благодаря этим выходам внутреннего сюжета наружу, этим, с точки зрения торопливого читателя, «висящим концам», и появилось недалёковидное и поверхностное суждение о «неряшливости» стиля Достоевского.

Войдя в баню, Горянчиков попадает полностью под впечатление адской картины окружающего: «Мне пришло на ум, что если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место. Я не утерпел, чтоб не сообщить эту догадку Петрову;

---

\* Кстати, современниками они таким образом, как увидим из дальнейшего, не воспринимались.

он только поглядел кругом и промолчал» (4, 99). Ольга Меерсон в своей книге «Dostoevsky's Taboos» истолковывает это место в том смысле, что Горянчиков, имея в виду метафорический смысл собственного высказывания, нарушает табу, крайне существенное для Петрова, ибо он всегда думает об истинном аде, без всяких метафор, которому обречен за свои страшные преступления<sup>106</sup>.

При том, что тема табу чрезвычайно важна для «Записок из Мертвого Дома», где действительно появляется много вещей, о которых «не надо говорить», возможно, именно в этом эпизоде мы сталкиваемся с чем-то иным. На иное нам указывает первая реакция Петрова: «поглядел кругом» (4, 99). Нарушившего табу в каторге обычно немедленно обрывают так или иначе, зачастую делая вид, что обрывают его из-за совсем иных вещей, вообще без повода; но во всяком случае словом (чаще криком) или молчанием реагируют на «ненужное» слово. Петров реагирует *взглядом* — причем, не отводя или опуская глаза, а именно *оглядывая* все вокруг, как бы свержая действительность с тем, что ему о ней сообщают. Молчит он, как представляется, по двум причинам. Во-первых, они и так находятся в аду (не когда-то попадут, а вот теперь, сейчас находятся, и не в одной только бане) — и что можно сказать человеку, который находясь в каком-то месте, не решается опознать его, но говорит, что «оно очень похоже на то самое место».

Ведь «оглядывание» Петрова — это лишь резюме *наглядного* ада, представленного нам здесь Достоевским.

Писатель начинает с того, что соединяет, буквально *совмещает* баню и острог: «Другая же баня была по преимуществу простонародная, ветхая, грязная, тесная, и вот в эту-то баню и повели наш острог» (4, 96). Баня в понимании простонародья — место нечистое духовно, позже в произведениях Достоевского так будет описываться ад, больная вечность (баня с пауками Свидригайлова) или адский зев, разверзающийся в мир (баня как место рождения Смердякова), эта-то баня, место скопища грязи (греха), соединяется с *местом заключения* (в баню приводят «острог»), что вполне завершает воплощение ада.

Но и дальше, на протяжении всей сцены это *наличие* ада, его несомненная реальность, его *оче-видность* будут все время нагнетаться: «Когда мы растворили дверь в самую баню, я думал, что мы вошли в *ад*. <...> Пар, застилающий глаза, копать, грязь, теснота до такой степени, что негде поставить ногу. <...> Веников пятьдесят на полке поднималось и опускалось разом; все хлесталось до опьянения. Пару поддавали поминутно. Это был уже не жар; это было *некло*. Всё это орало и гоговало, при звуке ста цепей, волочившихся по полу... Иные, желая пройти, запутывались в чужих цепях и сами задевали по головам сидевших ниже, падали, ругались и увлекали

за собой задетых. Грязь лилась со всех сторон. Все были в каком-то опьянелом, в каком-то возбужденном состоянии духа; раздавались визги и крики. У окошка в предбаннике, откуда подавали воду, шла ругань, теснота, целая свалка. Полученная горячая вода расплескивалась на головы сидевших на полу, прежде чем ее доносили до места. (Типично адский мотив — бессмысленности действий, приносящих муку (ошпариваются сидящие на полу) вместо ожидаемого облегчения (те, кто ждет воды, ее не дожидаются). — Т.К.) <...> все эти спины казались вновь израненными. Страшные рубцы! (Еще один типично адский мотив — непрерывного, бесконечного возобновления одного и того же мучения, когда кожу сдирают вновь и вновь, разрывают на куски вновь и вновь и т.д. — Т.К.) У меня мороз прошел по коже, смотря на них. (Необходимый адский мотив сочетания обжигающего жара и обжигающего холода, причем чем дальше в глубь адских областей, тем могущественнее холод — см. Данте. — Т.К.) Поддадут — и пар застелет густым, горячим облаком всю баню; всё загогочет, закричит. Из облака пара замелькают избитые спины, бритые головы, скрюченные руки, ноги (Это вообще видение озера огненного, главного адского места в «Братях Карамазовых». — Т.К.); а в довершение всего Исай Фомич гогочет во всё горло на самом высоком полке» (4, 98–99). Здесь надо остановиться, потому что образ Исяя Фомича потребует отдельного комментария.

Замечу еще только, что современники Достоевского ни минуты не понимали этого описания «в метафорическом смысле»: внутренний сюжет был ими воспринят адекватно. А.П. Милюков писал в воспоминаниях: «“Записки из Мертвого Дома” производили потрясающее впечатление: в авторе их видели как бы нового Данта, который спускался в ад тем более ужасный, что он существовал не в воображении поэта, а в действительности»<sup>107</sup>. Тургенев благодарил Достоевского за присылку второго номера «Времени», который он читает «с большим удовольствием. Особенно — Ваши “Записки из Мертвого Дома”. Картина бани просто дантовская...»<sup>108</sup> Герцен в статье «Новая фаза в русской литературе» (1864) указывал, что эпоха пробуждения после смерти Николая I «оставила нам одну страшную книгу, своего рода *carmen horrendum* <ужасающую песнь>, которая всегда будет красоваться над входом мрачного царствования Николая, как надпись Данте над входом в ад: это “Мертвый Дом” Достоевского, страшное повествование, автор которого, вероятно, и сам не подозревал, что, рисуя своей закованной рукой образы сотоварищей-каторжников, он создал из описания нравов одной сибирской тюрьмы *фрески* в духе Буонаротти»<sup>109</sup>.

И Герцен, и Тургенев подчеркивают *метафизическую живописность* повествования Достоевского, и, право, они гораздо ближе к ис-

тине, чем их потомки, читающие это повествование как *хор голосов*. Причем, если Данте вспоминается в основном в связи с «Адом», то фрески Буонаротти — фрески Сикстинской капеллы — изображают метаисторию человечества от Сотворения мира до Страшного суда. Единственное, в чем не прав Герцен, это в предположении, что Достоевский об этом не подозревал. Не пойдем по тому же пути и не будем предполагать, что Герцен и Тургенев выговаривали слова «картина дантовская» и «фреска Буонаротти» исключительно метафорически, не подозревая, насколько они правы.

Достоевский — проговорим это еще раз — строит образ в своем повествовании так, что сквозь тонкую (хотя и вполне плотную) оболочку героев и событий их жизни, сквозь *существующее, сиюминутное* читателю являются вечные лики и вечное бытие, человек оказывается каждое мгновение (которое есть не что иное, как вход в вечность) не сосредоточенным в этом мгновении, на поверхности бытия, но распахнутым, размахнувшимся на всю метафизическую глубину, от ада до рая. У Достоевского иной *размер* человека по сравнению с тем, что виден натуралисту, тому реализму, который «мелко плавает», по словам писателя. Образ Достоевского обычно двусоставен — внешний образ текущей реальности позволяет внимательному взгляду увидеть *в этой же реальности явленный образ вечности*, что и есть «реализм в высшем смысле».

Все так. Но — в данном случае образ еще более сложен.

Внешний и внутренний образ практически совпали, ад бани обращивается на наших глазах натуральным, ничуть не «метафорическим» адом. Но в этот момент что-то совсем другое начинает светить в глубине этого ставшего единым двусоставного образа.

Дело в том, что Петров молчит и еще по одной причине.

«Петров вытер меня всего мылом. “А теперь я вам **ножки** вымою”, — прибавил он в заключение. Я было хотел отвечать, что могу вымыть и сам, но уже не противоречил ему и совершенно отдался в его волю. В уменьшительном “ножки” решительно не звучало ни одной нотки рабской; просто-запросто Петров не мог назвать моих ног ногами вероятно потому, что у других, у настоящих людей — ноги, а у меня еще только ножки.

Вымыв меня, он с такими же церемониями, то есть с поддержками и предостережениями на каждом шагу, точно я был фарфоровый, доставил меня в предбанник и помог надеть белье, и когда уже совершенно кончил со мной, бросился назад в баню, париться» (4, 99).

Омовение ног в христианской культуре — абсолютно однозначно маркированная деталь, отсылающая к омовению ног Христом апостолам. Причем дело там не только в явленной любви и служении высшего низшему, сильнейшего слабейшему (как и здесь, в этом эпизоде — недаром Горянчиков так настойчиво подчеркивает



отсутствие всякого раболепия или корыстных мотивов у Петрова). Омование ног, как следует из диалога Христа с Петром (и не здесь ли объяснение фамилии «Петров?»), — последнее очищение, которое надлежит принять апостолам, чтобы «иметь часть с Господом» («омытому нужно только ноги умыть, потому что чист весь» (Ин. 13, 10)), то есть — чтобы идти из ада (места отсутствия Господня) в рай (Царствие Божие).

Фраза: «Я бы хотел отвечать, что *могу вымыть и сам*, но уже *не противоречил ему и совершенно отдался в его волю*» есть, в сущности, краткий пересказ вышеупомянутого диалога. «Подходит к Симону Петру, и тот говорит Ему: Господи! Тебе ли умывать мои ноги? Иисус сказал ему в ответ: что Я делаю, теперь ты не знаешь, а уразумеешь после. Петр говорит Ему: не умоешь ног моих век. Иисус отвечал ему: если не умою тебя, не имеешь части со Мною. Симон Петр говорит Ему: Господи! не только ноги мои, но и руки и голову», совершенно отдаваясь в волю Господню (Ин. 13, 6–9).

Но что же делает Христос и чего пока не понимает Петр? В момент установления Пасхи, которой открывается исход из Египта, из рабства фараонова, прообразующий исход человечества из рабства князю мира сего, из рабства смерти и тлению, Господь так повелевает есть пасхального агнца: «... пусть будут чресла ваши препоясаны, обувь ваша на ногах ваших и посохи ваши в руках ваших, и ешьте его с поспешностью: это — Пасха Господня» (Исх. 12, 11). Вот начало пути, закончившегося в Сионской Горнице.

Когда Христос оmyвает ноги апостолам, это значит, что *они пришли*, что долгий путь Исхода завершен и их встречает гостеприимный Хозяин, как всякий хозяин на Востоке, оmyвающий ноги гостям, входящим в его жилище. Это значит, что Сионская Горница — воистину небо, Царствие Божие, Пир брачный, где Хозяин — Христос.

И вот это-то Царствие Божие и проступает, проявляется в кипящем аду «Мертвого Дома» в момент совершающегося омования ног. Царствие Божие оказывается у Достоевского «внутренним» образом ада. Луч любви, бескорыстное служение сильного и не нуждающегося слабому и нуждающемуся в аду преображает ад. Одновременно сценой с Петровым в бане открывается длинный ряд эпизодов в «Записках» (и вообще в творчестве Достоевского), варьирующих мотив шествия Христа во ад.

Однако евангельский текст не дает никаких оправданий для столь акцентированного в повествовании слова «ножки». Эти основания заключаются в образе — в иконе «Омовение ног».

Икона, о которой пойдет речь, входит в страстной цикл, созданный в 1509 году Иваном Дермой Ярцевым и Андреем Лаврентьевым для главного иконостаса новгородского Софийского собора.

Этот цикл дополнил созданный около 1341 года праздничный ряд большого Софийского иконостаса<sup>110</sup>. Знакомство Достоевского с иконой не вызывает сомнений, но относится к гораздо более позднему периоду его жизни. И, однако, он безусловно видел иконы того же извода, более того, одна из них явно легла в основание сцены в бане.

Апостолы на иконе сидят полукругом, но, за счет плоскостного изображения — словно одни над другими, так, как в бане сидели каторжники на лавках и под лавками. Икона уравнивает эти неравноценные в аду места. Христос стоит на месте «под лавкой» (как и Петров) и омывает свешивающиеся «с лавки» *ножки* первому из апостолов — Петру, чья фигура выглядит детской, в два раза меньшей, чем фигура Христа; одна из *ножек* погружена в полотенце, которое Христос держит в руках, и хрупкость этой ножки по сравнению с покрытыми рукавами руками Христа очевидна: она зрительно в четыре раза тоньше руки в рукаве.

Образ у Достоевского остается двусоставным: в глубине адской бани сияет «Омовение ног». Петров молчит и потому, что *этот* внутренний образ пока остается не увиденным Горянчиковым.

Для Достоевского всегда было чрезвычайно существенно то, что преображение может осуществиться в одно мгновение. В одно мгновение ад может превратиться в рай. А это достигается потенциальностью образа, только на *внешнем* своем плане подверженного — впрочем, самым страшным — искажениям. Ад, который мы творим на земле, — это просто рай, из которого мы изгнали Бога. Но стоит Богу прийти в самый страшный ад, стоит одному из нас дать Ему быть с нами — своей бескорыстной любовью и служением — и ад становится Тайной Вечерей, Пиром Господним. То, что так настойчиво выговаривал Достоевский годы спустя в «Братьях Карамазовых», вполне оформилось в его мировидении уже в «Записках из Мертвого Дома».

Теперь несколько слов об Исае Фомиче. Ему посвящено начало главы IX, кульминацией которой будет баня, и которая предваряет главу X «Праздник Рождества Христова». Но и сама IX глава начинается словами: «Наступал праздник Рождества Христова». Вот именно в преддверии праздника и следует длинный рассказ об остром еврее, что автор специально подчеркнет: «Но я слишком уж много разговорился об Исае Фомиче» (4, 96), — обозначив тем самым абсолютную изюминку рассказанного с точки зрения внешнего сюжета. Это означает только одно — Исай Фомич принадлежит сюжету внутреннему.

Наиболее очевидный и прямой ключ к внутреннему сюжету, предлагаемый автором читателю, — имя. Здесь этот ключ срабатывает уже на уровне первой составляющей — имя «Исаия» знакомо всякому, пусть забывшему катехизис, но участвующему в общест-

венной и семейной жизни в православном государстве. Знаменитое «Исаие ликуй» — ударный момент обряда венчания. И как раз пророческий экстаз, ликование, торжество — основные состояния Исаия Фомича, о которых болтливо, да, пожалуй, и глумливо, «непонятно зачем» рассказывает Горянчиков. «Исай Фомич хоть и видит, что над ним же смеются, но бодрится; всеобщие похвалы приносят ему видимое удовольствие, и он на всю казарму начинает тоненьким дискантиком петь: “Ля-ля-ля-ля-ля!” — какой-то нелепый и смешной мотив, единственную песню, без слов, которую он пел в продолжение всей каторги. Потом, познакомившись ближе со мной, он уверял меня под клятвою, что это та самая песня и именно тот самый мотив, который пели все шестьсот тысяч евреев, от мала до велика, переходя через Черное море, и что каждому еврею заповедано петь этот мотив в минуту торжества и победы над врагами» (4, 94–95).

Кстати надо заметить, что уже в самом начале рассказа Исай Фомич неожиданно *вдруг* характеризуется как «блаженнейший и незабвенный» (4, 92).

На этом этапе становится понятной связь осторожного еврея с предстоящим праздником Рождества. Торжествующая песнь Исаия Фомича здесь, в сущности, вполне отождествляется с венчальным тропарем «Исаие, ликуй», посвященным осуществлению знаменитого пророчества Исаии: «Исаие ликуй, Дева име во чреве, и роди сына Эммануила, Бога же и человека, восток имя Ему: Его же величающе, Деву ублажаем». Переход же Черного моря связан с Рождеством как фундаментальный его прообраз, многообразно используемый в молитвенных текстах: во-первых, как воды расступились, пропустили евреев и вновь сомкнулись, словно не расступались никогда, так Дева пребыла до Рождества Дева, в Рождестве Дева и по Рождеству Дева\*; во-вторых, и там и тут речь идет о пребывании Бога с человеками — там — в огненном или облачном столпе, здесь — во плоти и во образе человеческом. Само имя Эммануил, как всем памятно, значит «С нами Бог».

Итак, как Исаия пророчествовал о Рождестве, так и его близнец Исай Фомич (Фома — *греч.* «близнец») пророчествует о приходе Бога (в огненном и облачном столпе, заметьте!), которое и состоится в сцене в бане. Имя Исаия, кстати, значит «Спасение Божие» (*евр.*).

---

\* См., например, воскресный догматик, глас 5-й: «В Чермнем мори Неискусобрачныя Невесты образ написася иногда: тамо Моисей, разделитель воды, zde же Гавриил, служитель чудесе. Тогда глубину шествова немокренно Израиле, ныне же Христа роди бессеменно Дева, Море по прошествии Израилеве пребысть непроходно: Непорочная по рождестве Еманнуилеве пребысть нетленна. Сый и прежде Сый, явлейся яко Человек, Боже, помилуй нас».

Но нам важны и остальные сцены «ликования» Исаия Фомича. Вот как Горянчиков описывает его субботнюю молитву: «То вдруг закроет руками голову и начинает читать навзрыд. Рыдания усиливаются, и он в изнеможении и чуть не с воем склоняет на книгу свою голову, увенчанную ковчегом\*»; но вдруг, среди самых сильных рыданий, он начинает хохотать и причитывать нараспев каким-то умиленно-торжественным, каким-то расслабленным от избытка счастья голосом. “Ишь его разбирает!” — говорят, бывало, арестанты. Я спрашивал однажды Исаия Фомича: что значат эти рыдания и потом вдруг эти торжественные переходы к счастью и блаженству? Исаия Фомич ужасно любил эти расспросы от меня. Он немедленно объяснил мне, что плач и рыдания означают мысль о потере Иерусалима и что закон предписывает при этой мысли как можно сильнее рыдать и бить себя в грудь. Но что в минуту самых сильных рыданий он, Исаия Фомич, **должен вдруг**, как бы невзначай, вспомнить (это **вдруг** тоже предписано законом), что есть пророчество о возвращении евреев в Иерусалим. Тут он должен немедленно разразиться радостью, песнями, хохотом и проговаривать молитвы так, чтобы самим голосом выразить как можно более счастья, а лицом как можно больше торжественности и благородства. Этот переход **вдруг** и неперемнная обязанность этого перехода чрезвычайно нравились Исаю Фомичу: он видел в этом какой-то особенный, прехитрый куншттик и с хвастливым видом передавал мне это замысловатое правило закона» (4, 95).

---

\* Речь идет о тфилин (от *евр. тфила* — молитва) — двух коробочках черного цвета, одна из которых прикрепляется ремешками к голове, а другая к правой руке. В коробочках помещен текст повеления: «И люби Господа, Бога твоего, всем сердцем твоим, и всею душою твоею и всеми силами твоими. И да будут слова сии, которые Я заповедую тебе сегодня, в сердце твоём; и внушай их детям твоим и говори о них, сидя в доме твоём и идя дорогою, и ложась и вставая; и навязи их в знак на руку твою, и да будут они повязкою над глазами твоими» (Втор. 6, 5–8). Достоевский недаром называет здесь коробочку на лбу ковчегом — появляется мгновенный могучий образ горы Арарат, единственной, выступающей из вод потопа, увенчанной ковчегом, — то есть образ спасения внутри погребели.

Перед этим коробочка — тоже не случайно — будет названа рогом: «...на голове, на самом лбу, прикреплял перевязкой какой-то деревянный ящичек, так что казалось, изо лба Исаия Фомича выходит какой-то смешной рог» (4, 95). Вознесение, воздвижение рога — постоянный в молитвенных текстах — особенно в псалмах — символ доминирования, победы над врагами, превосходства: «Яко похвала силы их Ты еси, и во благоволении Твоём вознесется рог наш» (Пс. 88, 18); «И истина Моя и милость моя с ним, и о имени Моем вознесется рог его» (Пс. 88, 25); «И вознесется яко единорога рог мой» (Пс. 91, 11); «...рог его вознесется в славе» (Пс. 111, 9) и т.д.

В этом очередном «Исаие ликуй» заложена программа построения образа, реализованная Достоевским в сцене бани.

Во-первых, Исаем Фомичом *не воспроизводятся* старинные слова псалмов и молитв, звучавшие когда-то — нет, это «он, Исай Фомич», сейчас и всегда рыдает на реках Вавилонских — хотя теперь это рыдание раздается в Сибирских снегах. Сквозь нынешний образ сквозит прежде бывший, уже воплощенный, — так создается монументальность, вечность, тяжесть — онтологичность образа.

Во-вторых, сквозь безнадежность нынешней потери вспоминается пророчество о возвращении в Иерусалим — и это пророчество переживается в молитве *как свершившееся* («тут он должен немедленно разразиться радостью, песнями, хохотом»). Совершенство пророчества поддерживается привязкой всего этого текста Достоевского не просто к пророчеству Исаии, но к венчальному тропарю, говорящему об исполнении пророчества. То есть в самой отлученности от Иерусалима, в ее глубине рождается мысль о присутствии, присутствие становится ядром отлученности, как рай (Божие присутствие) становится ядром образа ада (Божия отсутствия) в сцене в бане.

С этой точки зрения интересна фамилия Исаия Фомича — Бумштейн. *Bums* — нем. «бух», «бряк», *bumсен* — бухнуться, грохнуть, падать с грохотом — что отсылает нас к видению Исаии о падении денницы: «В преисподнюю низвержена гордыня твоя со всем шумом твоим; под тобою подстилается червь, и черви — покров твой. Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: “взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горé в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему”. Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней» (Ис. 14:11–15). Если вторую часть фамилии производить от *Stein* — камень (в том числе — и драгоценный камень) — то мы останемся в пределах того же видения: падает с грохотом драгоценный камень, первенец творения. Но есть возможность произвести вторую часть фамилии и от *stehen* — стоять. Тогда фамилия будет читаться примерно как «упавший стоит» — то есть в самом падении заключается образ восстания.

В-третьих, этот переход совершается *вдруг*. Это *вдруг*, эту *ментальность* перехода от одного к другому, от отсутствия к присутствию, от ада к раю, от падения к восстанию Достоевский подчеркивает просто навязчиво — и здесь, кстати, видно, зачем автору нужны насмешки повествователя над Исаем Фомичом. Только насмешливость тона повествователя позволяет здесь автору так акцентировать, так много раз повторить это *вдруг*, оставаясь в пределах достоверного внешнего повествования.

В этом же *вдруг* заключается любимая мысль Достоевского о возможности мгновенного преображения в любой момент, преображения, зависящего от каждого (и любого) из нас, носящих «Золотой Век в кармане». Так *вдруг* засияет в банном аду видение Сионской Горницы, Пира Господня.

В предпоследней сцене «ликования» Исай Фомич читает «нараспев свое торжественное пророчество» «прямо в лицо майору» (4, 96), главному хранителю ада с «багровым лицом», который встречает вновь поступивших арестантов, «точно злой паук выбежал на бедную муху, попавшуюся в его паутину» (4, 214). «Так как ему предписывалось в эту минуту выражать в своем лице чрезвычайно много счастья и благородства, то он и сделал это немедленно, как-то особенно сощуриив глаза, смеясь и кивая на майора головой» (4, 96). Тут уже так и слышится: «Смерть, где твое жало, ад, где твоя победа!»

Кстати, свой пророческий статус в этой сцене всерьез утверждает сам Исай Фомич: «Исай Фомич серьезнейшим образом начал уверять меня, что он не видал решительно никакого майора, что в это время, при этих молитвах, он впадает в какой-то экстаз, так что ничего уж не видит и не слышит, что кругом его происходит» (4, 96).

И, наконец, последний раз свою ликующую песнь Исай Фомич исполняет на полке в бане ровно накануне того момента, когда в «пекле» совершится «омовение ног», приветствуя и наступающее Рождество — но и Сошествие Господне во ад: «Исай Фомич сам чувствует, что в эту минуту он выше всех и заткнул всех их за пояс; он торжествует и резким, сумасшедшим голосом выкрикивает свою арию: ля-ля-ля-ля-ля, покрывающую все голоса. Мне пришло на ум, что если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место...» (4, 99).

Огромный образ пророка подается во внешнем повествовании в насмешливом и глумливом тоне. Но пророк только разделяет свойство всех святых образов земли — являться в глубине того, что по видимости является их отрицанием\*. Повествователь Достоевского насмешлив, но и Мелхола смотрела на Давида с презрением. Однако Давид не прекратил плясать и скакать Господу своему, потому

---

\* Достоевский писал Победоносцеву о трудностях изображения положительного персонажа — старца Зосимы: «А тут вдобавок еще обязанности художественности: потребовалось представить фигуру скромную и величественную, между тем *жизнь полна комизма и только величественна лишь в внутреннем смысле ее*, так что поневоле из-за художественных требований принужден был в биографии моего инока коснуться и самых пошловатых сторон, чтоб не повредить художественному реализму» (30, 122).

что в эти минуты сквозь все искажения образов земных он видел рай...

Согласно Достоевскому, огромный образ вечной изваянной истории человечества скрывается под корой сиюминутного — но и открывается каждым событием современности, если только «иметь глаз». *Мимолетное* — это явление вечного и *движение к вечному*, которое дано осуществлять человеку в его временном бытии. Достоевский строит свои романы о современности так, что в них *продолжается* евангельская история. Но он не навязывает своей позиции читателям, позволяя им разглядеть ровно столько, сколько они готовы увидеть. И именно поэтому он никогда не является в художественных текстах «своим лицом».

# ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ: ОПЫТ ЭКЗЕГЕТИЧЕСКОГО ПРОЧТЕНИЯ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Роман «Преступление и наказание» по праву считается шедевром даже среди пяти великих романов Ф.М. Достоевского. Он — как бы своеобразный эпицентр его творчества, в нем заложены зерна всех тех идей, что будут подробнее разрабатываться в других его произведениях; другие его романы — словно расходящиеся круги вокруг брошенного в воду камня, или словно аура вокруг алмаза — сверхплотного текста «Преступления и наказания».

О сверхплотности текста свидетельствует тот факт, что практически все исследователи, пытавшиеся анализировать духовный смысл «Преступления и наказания», переходили к постраничному комментированию. Такова, например, ставшая уже классической работа Г.А. Мейера «Свет в ночи (О “Преступлении и наказании”». Опыт медленного чтения», такова и сравнительно недавняя работа о. Николая Епишева «Духовно значимые детали в композиции романа Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”»<sup>111</sup>.

Практически каждый эпизод романа подлежит нескольким прочтениям, которые не исключают друг друга, но существуют как бы на разных уровнях, в совокупности создавая весь объем текстового пространства.

Текст приобретает свойство сверхплотности, очевидно, потому, что, как из зародышевого кристалла, вырастает из евангельского текста, по определению сверхплотностью обладающего: в центре «Преступления и наказания» помещен эпизод чтения XI главы Евангелия от Иоанна о воскрешении Лазаря.

Евангельский текст как бы формирует вокруг себя *структурно сродный себе* текст романа.

Характерно, что именно по поводу этого эпизода при публикации романа возникают серьезные разногласия между Достоевским и редакцией «Русского вестника». Для сохранения в тексте обширной евангельской цитаты Достоевский идет на значительные переделки по указаниям редакции — а этого от него обычно почти невозможно было добиться. В письме от 8 июля 1866 года Н.А. Любимову он умоляет: «А теперь до Вас **величайшая** просьба моя: **ради Христа** — оставьте всё остальное так, как есть теперь. Всё то, что Вы говорили, я исполнил, всё разделено, размежевано и ясно. **Чтению Евангелия** придан другой колорит. Одним словом, позвольте мне



вполне на Вас понадеяться: поберегите бедное произведение мое, добрейший Николай Алексеевич!» (28<sub>2</sub>, 164).

Кроме структурных качеств, приобретаемых текстом, сформировавшимся вокруг евангельской цитаты, к рассмотрению которых мы еще вернемся, евангельской же цитатой задаются и смысловые параметры романа, определяется главная тема — и она оказывается не совсем той, что заявлена в заглавии.

Перед нами *роман о воскресении*, о том, *как* совершается воскрешение, о том, в каком случае оно почти оказывается невозможным.

*Преступление и наказание* — лишь незначительная часть, так сказать, исходные параметры евангельского сюжета (переступание заповеди и *растление* райской земли; грех как то, что несет в себе смерть и разложение — то есть — болезнь: «Был же болен некто Лазарь из Вифании...» (Ин. 11, 1)), основу которого составляет *восстановление растлившейся плоти в новой славе*, но эта основа евангельского сюжета оказывается почти за границей сюжета романа, о ней — последние, заключительные его строки: «Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомство с новой, доселе неведомою действительностью» (6, 422).

Весь же роман посвящен тому тайному, что совершается в пещере с Лазарем, еще не услышавшим зова Христова, и потом — что совершается с ним, этот зов только-только уловившим. Роман «Преступление и наказание» заканчивается в тот момент, когда «вышел умерший» и Иисус сказал: «развяжите его; пусть идет», и последние слова, прочитанные Соней Раскольникову — уже не о романном сюжете, но о воздействии, которое должно быть им оказано на читателей, и недаром эти слова выделены Достоевским курсивом: «Тогда многие из иудеев, пришедших к Марии и видевших, что сотворил Иисус, уверовали в Него» (6, 251).

Перед нами роман о том, *что такое смерть и тление*, о том, посредством чего они овладевают человеком, о том, как по-разному развивается этот процесс в трехсоставном человеке: то есть о различном участии в этом процессе или в противодействии ему плоти, души и духа.

Перед нами роман о действии греха в человеке.

Следствием первого греха, совершенного праотцами, была смерть, растление и гибель плоти, пострадавшей за искусившийся дух, так же как все мироздание в целом пострадало за совершившего грех человека, стало пораженным «семенем тли».

И здесь странным образом мы видим, что первоначально задуманный Достоевским роман «Пьяненькие», о котором принято го-

ворить, что он не был написан и даровал «Преступлению и наказанию» «социальный фон», на самом деле — написан, и идентичен «Преступлению и наказанию».

Только речь идет не о пьянстве как о социальном явлении, даже не о пьянстве как одном из грехов, но о *пьянстве греха*, растлевающего плоть и помутняющего разум: недаром Раскольникова после совершения преступления неоднократно принимают за пьяного, а Свидригайлов говорит о блудном грехе, как о замене пьянства.

Митрополит Сурожский Антоний, говоря о церковных Таинствах, поясняет: «Таинства являются действиями Божиими, совершаемыми в пределах Церкви, в которых Бог Свою благодать дает нам посредством того вещного мира, в котором мы находимся, который нами предан в рабство, изуродован, сделан порой таким страшным, но который только несет на себе **последствия** человеческого греха — сам он не грешен. Святой Феодор Студит в одном из своих поучений говорит, что мироздание, в котором мы живем, как бы оно ни потеряло свой путь, — не выбрало ложного пути, а было направлено по этому пути человеком, оторвавшимся от Бога. И он дает такой образ: мироздание в его одичании подобно коню, который скачет, разъяренный, потерявший всякое понятие о том, куда ему скакать и что делать, потому что всадник *пьян*... Мы *опьянели грехом*; и тот мир, который мы были призваны вести к его полноте, уже не может ее найти, потому что **мы** опьянели — не потому что мир грешен или уродлив»<sup>112</sup>.

Перед нами один из фундаментальных христианских символов: конь и всадник — мироздание и человек, плоть и дух\* — и надо ли говорить о том, что для «Преступления и наказания» этот символ имеет первостепенное значение.

Сны и видения Раскольникова составляют своего рода повесть его духовной жизни, раскрывающуюся в связях снов с происходящими наяву эпизодами романа. Но в самой этой повести выделяется трилогия о теле, душе и духе.

Первый сон Раскольникова — сон о забитой насмерть лошади, от которой хозяин хочет добиться непосильного и невозможного для нее, запрягши ее в воз, наполненный пьяным народом, который ей не сvezти. Теснейшая вязь эпизодов текста, где все подхвачено чем-то, все в чем-то отразилось, позволяет применять к «Преступ-

---

\* Несколько упрощая, можно сказать, что символом человека-профана, не просвещенного мистериями, в греческой культуре был *кентавр*: человеческий дух (вертикаль образа — человеческий торс), вросший в конскую плоть (горизонталь образа — тело коня), не способный управлять своими низшими, звериными желаниями, носимый по воле своей конской плоти. Символом человека в христианской культуре становится *всадник* — дух оседлавший плоть, укротивший ее и правящий ею.

лению и наказанию» многоуровневое истолкование, сходное с экзегезой священных текстов. На примере первого сна мы увидим такое истолкование на всех уровнях (что, естественно, не исключает возможности расширения толкования на каждом уровне). Остальные эпизоды романа неизбежно будут толковаться неполно и выборочно.

*Первый уровень* — социальный (или исторический). Эпизод с избиением лошади в сне Раскольниково традиционно считается аллюзией на стихотворение Некрасова «О погоде». Причем, предполагается, что Достоевский солидаризируется с Некрасовым в отношении к происходящему, т.е. в ужасе, жалости, негодовании. Получается, что Достоевский поражен фактом, изображенным в стихотворении Некрасова с потрясающей эмоциональной напряженностью, до такой степени, что счел необходимым продублировать сказанное Некрасовым в своем романе.

Достоевский, конечно, видел подобные сцены наяву, и известно его убеждение, что действительность глубже любого Шекспира, если же он счел нужным так явно «сослаться» на произведение искусства, то, по-видимому, не потому, что поражен отраженным в нем фактом, а потому, что само произведение он увидел как некоторый новый факт бытия, действительно его поразивший.

Этот новый факт заключался, во-первых, в цели, с которой избирались из действительности и собирались определенные факты теми, кому надо было определенным образом настроить своих читателей (этот аспект получил отражение скорее в «Братьях Карамазовых», в Ивановой «коллекции» — и в том, для чего она собирается: чтобы «бросить ее в лицо» Богу как доказательство несовершенства и мерзости Им созданного мира, причем — сделать это на глазах брата Алеши, которого Ивану необходимо «поставить на свою точку»; стихотворение «О погоде» включено Иваном в коллекцию; кстати, многие стихи Некрасова написаны в той же манере — как *коллекции* ужасающих фактов без просвета: «Забытая деревня», «Деревенские новости» и др.); во-вторых — в соотношении происходящего на самом деле и воспринимаемого человеком определенным образом настроенным. «Некрасовское» восприятие лошади, пытающейся стронуть непосильный воз («некрасовское» — в кавычках, потому что это восприятие читателей Некрасова, а не самого поэта и не его «повествователя» — позиция последнего выражена в следующих строках стихотворения: «Я сердился — и думал уныло: // «Не вступиться ли мне за нее? // В наше время сочувствовать мода, // Мы помочь бы тебе и не прочь, // Безответная жертва народа, // — Да себе не умеем помочь!»), лошади, как бы олицетворяющей страдание и несчастье этого мира, его несправедливость и безжалостность, мало того — само существование этой лошади, слабосильной и забитой — все это факты *сна* Раскольникова. Бедная савраска, запряженная в

огромную телегу, в которую влезла толпа пьяных — это лишь представление Раскольников о состоянии мира. А вот что существует на самом деле: «...*один* пьяный, которого неизвестно почему и куда провозили в это время по улице *в огромной телеге*, запряженной *огромною ломовою лошадью*...» (6, 7).

То, что эта телега на первых страницах «Преступления и наказания» словно выехала из сна Раскольникова, давно заметил В.А. Викторovich<sup>113</sup>.

Таким образом, адекватно воспринимается только телега, ее размеры, но не груз и не силы лошади, в эту телегу впряженной. То есть вызов Богу бросается на основании **несуществующих**, воображенных (как правило — воображенных благодаря неполноте знания об этих фактах) несправедливостей.

Аналогом лошади из сна является в романе Катерина Ивановна, падающая под грузом не реальных своих бед и забот, которые очень велики, но не только переносимы, а и неизменно в романе разрешаются посылаемым Богом помощником: Соней, Раскольниковым, Свидригайловым, даже Лебезятниковым\* — а под грузом бед и забот, ею себе романтически примысленных, и именно от этих бед, оскорблений и скорбей, существующих почти только в воспаленном мозгу ее, она в конце концов и гибнет — как «загнанная лошадь». Катерина Ивановна воскликнет про себя: «Уездили клячу!» (6, 334).

---

\* Особенно наглядна сцена с Лебезятниковым, который выступает защитником Сони от навета Петра Петровича Лужина. «— Соня! Соня! Я не верю! Видишь, я не верю! — кричала (несмотря на всю очевидность) Катерина Ивановна, сотрясая ее в руках своих, как ребенка, целуя ее бесцельно, лоя ее руки и, так и впиваясь, целуя их. — Чтоб ты взяла! Да что это за глупые люди! О Господи! Глупые вы, глупые, — кричала она, обращаясь ко всем, — да вы еще не знаете, не знаете, какое это сердце, какая это девушка! Она возьмет, она! Да она свое последнее платье скинет, продаст, босая пойдет, а вам отдаст, коль вам надо будет, вот она какая! Она и желтый-то билет получила, потому что мои же дети с голоду пропадали, себя за нас продала!.. Ах, покойник, покойник! Ах, покойник, покойник! Видишь? Видишь? Вот тебе поминки! Господи! Да защитите же ее, что ж вы стоите все! Родион Романович! Вы-то чего ж не заступитесь? Вы тоже, что ль верите? Мизинца вы ее не стоите, все, все, все, все! *Господи! Да защити ж, наконец!*» (6, 304–305) — и почти немедленно после этого ее *прямого* обращения раздастся голос Лебезятникова: «— Как это низко! — раздался вдруг громкий голос в дверях. Петр Петрович быстро оглянулся. — Какая низость! — повторил Лебезятников, пристально смотря ему в глаза. Петр Петрович даже как будто вздрогнул. Это заметили все. (Потом об этом вспоминали.) Лебезятников шагнул в комнату. — И вы осмелились меня в свидетели поставить? — сказал он, подходя к Петру Петровичу. — Что это значит, Андрей Семенович? Про что такое вы говорите? — пробормотал Лужин. — То значит, что вы... клеветник, вот что значат мои слова! — горячо проговорил Лебезятников, строго смотря на него своими подслеповатыми глазками. Он был ужасно рассержен» (6, 305).

И действительно, она лягается, отбиваясь от ужаса жизни из последних сил, как кляча из сна Раскольникова, но удары эти, попав на живых людей вокруг нее, часто бывают столь же сокрушительны, как удары копыт лошадей, раздробивших грудь Мармеладова (взять хотя бы ее поступки по отношению к подрастающей Соне и слова, в результате которых девушка оказалась на панели).

В связи со всем сказанным встает вопрос — в какой степени русское революционное движение (я имею в виду *искренних* его участников) боролось за освобождение народа от реальных тягот, и в какой степени эти тяготы «приснились» благородным молодым сердцам — как Раскольникову страдания несчастной савраски\*. Кажется, Достоевский представлял себе ответ на этот вопрос достаточно ясно.

*Второй уровень* — моральный. Он раскрывается при сопоставлении имен Миколки из сна и Николая (Миколая)-красильщика. На убийцу Миколку младенец Раскольников кидается с кулачками, чтобы наказать его за убийство лошадки. Красильщик Миколка возьмет на себя грех и вину убийцы Раскольникова, защитив его своим неожиданным «показанием» в самую страшную для него минуту от истязаний Порфирия Петровича и от вынужденного признания. На этом уровне раскрывается заветная мысль Достоевского о том, что все за всех виноваты, что есть только одно истинное отношение к греху ближнего — это взять его грех на себя, взять его преступление и вину на себя — хотя бы на время понести его бремя, чтобы он не пал в отчаянии от непосильной ноши, но увидел руку помощи и дорогу воскресения.

*Третий уровень* — аллегорический. Здесь разворачивается и дополняется мысль второго уровня: не только все *за всех* виноваты, но и все *перед всеми* виноваты. Истязатель и жертва в любой миг могут поменяться местами. В сне Раскольникова молодые, сытые, пья-

---

\* Вспоминает Вера Засулич: «Я мечтала о подвигах, о борьбе “в стане погибающих за великое дело любви”. Я жадно ловила все подобные слова в стихах, в песнях: “скорей дадим друг другу руки и будем мы питать до гроба вражду к бичам земли родной”. *Жадно читала Некрасова*. Откуда-то мне попала “Исповедь Наливайки” Рылеева и стала одной из главных моих святынь: “известно мне: гибель ждет того, кто...” и т.д. “Есть времена, есть целые века, когда ничто не может быть прекрасней желания тернового венка”. Он-то и влек к “стану погибающих”. Несомненно, эта любовь была сходна с той, которая явилась у меня к Христу, когда я в первый раз прочла Евангелие. Я не изменила ему: Он самый лучший. Он и они достаточно хороши, чтобы заслужить терновый венец, и я найду их и постараюсь на что-нибудь пригодиться в их борьбе. Не сочувствие к страданиям народа толкало меня в стан “погибающих”. *Никаких ужасов крепостного права я не видела*... *Кошель П.* История наказаний в России. История российского терроризма. М., 1995. С. 252.

ные, развеселые люди убивают лядащую лошаденку — в романной действительности испитой и измученный Мармеладов гибнет под копытами молодых, сильных, кормленных, ухоженных лошадей. Причем, его гибель не менее страшна, чем гибель лошадки: «Вся грудь была исковеркана, измята и истерзана; несколько ребер с правой стороны изломано. С левой стороны, на самом сердце, было зловещее, большое, желтовато-черное пятно, жестокий удар копытом. <...> раздавленного захватило в колесо и тащило, вертя, шагов тридцать по мостовой» (6, 142).

Но наиболее важен для понимания смысла романа *четвертый уровень* — символический, и именно на этом уровне связаны между собою в систему все сны Раскольникова в романе.

Проснувшись после сна об убийстве лошадки, Раскольников говорит так, как будто отождествляет себя с убивавшими, но дрожит при этом так, как будто все удары, обрушившиеся на несчастную лошаденку, задели его.

«Боже! — воскликнул он, — да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?»

Он дрожал как лист, говоря это» (6, 50).

Пожалуй, разрешение этого противоречия в следующих словах Раскольникова: «— Да что же это я! — продолжал он, восклоняясь опять и как бы в глубоком изумлении, — ведь я знал же, что я этого не вынесу, так чего ж я до сих пор *себя мучил*? Ведь еще вчера, вчера, когда я пошел делать эту... **пробу**, ведь я вчера же понял совершенно, что не вытерплю... Чего ж я теперь-то? Чего ж я еще до сих пор сомневался?» (6, 50).

«Я себя мучил». Он, действительно, одновременно и «лошаденка», и убийца-Миколка, требующий, чтобы запряженная в непосильную для нее телегу лошадка «вскачь пошла». Это его дух, своевольный и дерзкий, пытается принудить его *натуру*, его плоть сделать то, чего она не может, что ей претит, против чего она восстает. Он так и скажет: «Ведь меня от одной мысли **наяву стошнило** и в ужас бросило...» (6, 50). Об этом же говорит Раскольникову и Порфирий Петрович: «Он-то, положим, и солжет, то есть человек-то-с, **частный-то случай-с**, incognito-то-с, и солжет отлично, наихитрейшим манером; тут бы, кажется, и триумф, и наслаждайся плодами своего остроумия, а он хлоп! да в самом-то интересном, в самом скандалезнейшем месте и упадет в обморок. Оно, положим, болезнь, духота тоже иной раз в комнатах бывает, да все-таки-с! Все-таки мысль подал! Солгал-то он бесподобно, а на *натуру-то* и не сумел рассчитать. Вон оно, коварство-то где-с!» (6, 263).

Интересно, что эта мысль — о натуре, плоти, противящейся бевсовству духа, у Достоевского — и от Пушкина. В стихотворении «Какая ночь, мороз трескучий...» (1827) герой — *всадник на коне, опричник, «кромешник удалой»*:

Спешит, летит он на свиданье,  
В его груди кипит желанье.  
Он говорит: «Мой конь лихой,  
Мой верный конь! лети стрелой!  
Скорей, скорей!..» Но конь ретивый  
Вдруг размахнул плетеной гривой  
И стал. Во мгле между столпов  
На перекладине дубовой  
Качался труп. Ездок суровый  
Под ним промчаться был готов,  
Но борзый конь под плетью бьется,  
Храпит, и фыркает, и рвется  
Назад.

Здесь как бы в картинку развернуто внутреннее брение человека, и удивительно, что грешить, преступать Божий закон человека побуждает именно дух, а плоть ужасается грехов духа\*. Впрочем, старцы часто говорили, что грехи плоти более безопасны, потому что смиряют человека, показывают ему немощь его, а вот грехи духовные воистину ужасны и отвратительны — тем именно, что часто допускают гордиться собою, и, значит, вязнуть и вязнуть в этой трясине.

Интересно, что при таком значении слова «конь, лошадь» очень бессмысленно прочитывается и высказывание Амалии Ивановны о погибшем Мармеладове: «Ваш муж пьян лошадь изтопталъ» (6, 141) Оно структурировано так, словно имеется в виду, что пьяная была лошадь — и тут опять проявляется общий принцип текстов Достоевского, описанный в предыдущей главе, — Достоевский вводит ломаный язык квартирной хозяйки Мармеладовых вовсе не для

---

\* Митрополит Сурожский Антоний так пишет по этому поводу: «Мы говорим о грехах плоти; и так часто, так легко мы упрекаем нашу плоть во всех слабостях, забывая слово одного из отцов ранних столетий, который говорит: то, что мы называем грехами плоти, — это грехи, которые человеческий **дух** совершает **над** человеческой плотью; плоть — жертва. Вот пример простой, который можно развить очень далеко. Человек жаждет, его плоть просит влаги, воды — лишь наше воображение подсаживает, что вкуснее выпить чая или пива. Плоть изнурена, она просит пищи; но только наше воображение нас обращает в сторону лакомства или жадности... Таким образом, плоть просит всегда о том, что естественно, просто и здраво; человеческое воображение, душевность ее направляет и выбирает иное». *Митрополит Сурожский Антоний. Беседы о вере и Церкви. М., 1991. С. 121–122.*

того, чтобы показать ее чухонское или немецкое происхождение: напротив, ее происхождение служит *оправданием* ломаного языка, применяемого писателем с совсем иными целями. Эта фраза, за счет своей структурной неправильности, сообщает нам, что устремляющаяся к Богу душа (вспомним исповедь-проповедь Мармеладова при первой встрече с Раскольниковым) гибнет, растоптанная насильством греховной плоти, не способной удержаться от греха пьянства. Отметим, что, точно по слову старцев, Мармеладов смирен своим грехом и проповедует, только исповедуясь, а Раскольников «бледным ангелом ходит» и регулярно решается читать окружающим моральные наставления.

В «Преступлении и наказании» разворачивается целая панорама различных отношений плоти и духа к совершаемому греху.

У Мармеладова плоть задавливает дух, у Раскольникова дух истязает несправляющееся тело, заставляя его совершать грех — своего рода извращение аскезы, в которой тело смиряется и утишается духом, как необъезженный, застоявшийся конь умелым всадником.

Характерно также, с этой точки зрения, отношение героев к пьянству. Мармеладов предан плотскому греху пьянства — Раскольников и Свидригайлов, которые почти не бывают пьяными по плоти, упоили дух свой пьянством греха. О. Николай Епишев отметил, что когда Свидригайлов идет по Петербургу утром, накануне совершения самоубийства, он видит лежащего вниз лицом «мертвопьяного человека» — образ духа своего. Интересно, что Раскольников по дороге в контору тоже видит пьяного, и он тоже — образ его духа: «В толпе безобразничал один пьяный: ему все хотелось плясать, но он все валился на сторону. Его обступили. Раскольников протиснулся сквозь толпу, несколько минут смотрел на пьяного и вдруг коротко и отрывисто захохотал» (6, 405).

У Свидригайлова дух словно похоронен в глубинах плоти, герой лишь ею живет — за счет ее ресурсов: сам Аркадий Иванович скажет Раскольникову по приезде: «на одну только анатомию теперь и надеюсь» (6, 216). Но эти «ресурсы» плоти, эта видимость жизни, не обеспеченная жизнью духа, оказывается лишь процессом тления: разложение ведь тоже своего рода «движение», и порой очень активное, отчасти напоминающее жизнь (см. рассказ Достоевского «Бобок» («Дневник писателя 1873 г.»)). «В этом разврате, — объясняет Свидригайлов Раскольникову, — по крайней мере, есть нечто постоянное, основанное даже на природе и не подверженное фантазии, нечто всегдашним угольком в крови пребывающее, вечно поджигающее, которое и долго еще, и с годами, может быть, не так скоро зальешь. Согласитесь сами, разве не занятие в своем роде? — Чему же тут радоваться? — замечает Раскольников. — Это болезнь, и опасная» (6, 359).



Плоть Свидригайлова становится гробом — «повапленным», то есть красивым, украшенным гробом (он ведь очень красивый и хорошо сохранившийся человек, хотя лицо его и напоминает маску), внутри которого мерзость тления души и духа. Свидригайлов словно отступает в границы своей плоти как в некий оплот, куда Богу нет доступа, отгораживается от Него плотскими страстями. Тайна возможности воскресения — в помещении центра своей личности вовне, в Бога, в ближнего — что на поверхности выглядит как жертва (душу свою положить за други своя) — Лазарь воскресает, потому что он *друг* Христов. Тайна эта однажды была открыта Свидригайлову, всегда такому *сбранному*, владеющему собой, когда он, почти начиная бредить, обещает Дуне: «Чему вы веруете, тому и я буду веровать. Я все, все сделаю!» (6, 380). Но центр его личности — уже давно сладострастие, оскверняющее его собственную любовь; видя «божественный образ» Дуни (то есть — видя в Дуне образ Божий), и отдавая себе отчет в том, *что* он видит (см. его разговор с Раскольниковым, где он говорит о Дуне как о мученице первых веков христианства), он распаляется видом этого же образа, замышляет растление этого образа\* (именно растление: Свидригайлова «обвиняют» в попытке изнасилования — но он не собирался ее насиловать, он именно желал убедить ее «спасти брата добровольно»), целомудрие Дуни разжигает «уголек» в его крови — и спасения не происходит.

Но самое удивительное в романе, пожалуй, происходит с Соней. В этом случае тело как будто приносится в жертву, закладывается за дух и душу, отдается в жертву греху, становясь в то же время последней плотиной на его пути, тело как будто механически повреждается, оставляя душу чистой и целомудренной. А из истории Лазаря мы знаем, что растлевшаяся плоть — еще не препятствие к воскресению.

Если первый сон Раскольникова на символическом уровне прочитывается как сон о насильстве его духа над плотью, которая нуждается к совершению преступления, то второй сон этой «трилогии» (который, вполне возможно, и не сон вовсе, а видение наяву) прочитывается как истязание его души сразу по совершении преступления. Тело забито духом до полусмерти, до обморока, до вскоре наступившего беспамьятства — то есть до временного исшествия души, и характерна фраза, предваряющая сон: «Раздевшись и весь дрожа, *как загнанная лошадь*, он лег на диван, натянул на себя шинель и тотчас же забылся...» (6, 90)

---

\* Здесь, кстати, вполне очевидно, что «красота в Содоме» для Достоевского — это не особая «соблазняющая», «адская» красота — а это способность глядящего на красоту (которая всегда — одна) распалиться от «идеала Мадонны».

Душа — это хозяйка тела — та, которой Раскольников, переставший заниматься насущными своими делами, занятый только играми своего духа, давно и безнадежно задолжал, с сообщения о чем, собственно, и начинается роман: «Он должен был кругом хозяйке\* и боялся с нею встретиться. Не то чтоб он был так труслив и забит, совсем даже напротив; но с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию. Он до того углубился в себя и уединился от всех, что боялся даже всякой встречи, не только встречи с хозяйкой. <...> Насущными делами своими он совсем перестал и не хотел заниматься. <...> Впрочем, на этот раз страх встречи с своею кредиторшей даже его самого поразило <...> “На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь!” — подумал он с странно улыбкой» (6, 5–6).

Но именно «кредиторше» Раскольникова предстоит расплачиваться за то, что совершило тело, понукаемое духом — и совсем не случайны с этой точки зрения подача заемного письма ко взысканию и вызов должника в контору сразу после совершения преступления: «Он очнулся в полные сумерки от ужасного крику. Боже, что это за крик! Таких неестественных звуков, такого воя, вопля, скрежета, слез, побой и ругательств он никогда еще не слыхивал и не видывал. Он и вообразить себе не мог такого зверства, такого иступления. <...> И вот, к величайшему своему изумлению, он вдруг расслышал голос своей хозяйки. Она выла, визжала и причитала, спеша, торопясь, выпуская слова так, что и разобрать нельзя было, о чем-то умоляя, — конечно, о том, чтоб ее перестали бить, потому что ее беспощадно били на лестнице. Голос бывшего стал до того ужасен от злобы и бешенства, что уже только хрипел, но все-таки и бывший тоже что-то такое говорил, и тоже скоро, неразборчиво, торопясь и захлебываясь» (6, 90–91).

В сущности — перед нами описание того, что претерпевает душа, остановленная на воздушных мытарствах, символизируемых лестницею — по ней восходят разлучившиеся с телом души, для того чтобы предстать пред Богом. Об этой лестнице скажет мать Раскольникова, чрезвычайно тонко и точно чувствующая духовную обстановку всего происходящего: «Но вот и эта лестница... Какая ужасная лестница!» (6, 170) Каждый этаж (площадка после лестничного пролета: пролет — пространство, которое пролетают незатрудненно) — особое мытарство, посвященное определенному греху, и в системе романа соответствие «этажей» греха и истязания строго

---

\* О том, что в этом сне речь идет о мучениях души Раскольникова, а также о том, что женщины в произведениях Достоевского часто оказываются как бы душами связанных с ними тем или иным образом мужчин, в литературе о творчестве Достоевского неоднократно говорилось (прежде всего — в работах Н. Бердяева и Г.А. Мейера).

соблюдено: на *четвертом* этаже находится квартира хозяйки Раскольникова, на *четвертом* же этаже — квартира убитой им Алены Ивановны.

В соответствии с описанием мытарств святой Феодорой<sup>114</sup> грех убийства истязается на *четырнадцатом* мытарстве; на четвертом мытарстве истязаются грехи чревоугодия — в том числе грех пьянства, являющийся в романе, как уже было сказано, собирательным обозначением для всех грехов, одурманивающих людей *пьянством* греха; одновременно чревоугодие — главный грех самой Прасковьи Павловны Зарницыной, о которой Разумихин говорит: «Тут втягивает; тут конец свету, якорь, тихое пристанище, пуп земли, трехрыбное основание мира, эссенция блинов, жирных кулебяк, вечернего самовара, тихих воздыханий и теплых кацавеек, натопленных лежанок, — ну, вот точно ты умер, а в то же время и жив, обе выгоды разом!» (6, 161) Интересно также, что на *пятом* мытарстве (на *пятом* этаже живет Раскольников) истязуется грех лени: «там сочтены все дни и часы, проведенные в лени, в нерадении о служении Богу; там истязуется уныние, оставление церковных и келейных молитвословий, по лени, по небрежению и хладности к Богу; там истязуются тунеядцы, снедающие чужие труды и не хотящие сами трудиться»<sup>115</sup>, — а вот что рассказывает Раскольников Соне: «О, как ненавидел я эту конуру! А все-таки выходить из нее не хотел, и даже есть не хотел, все лежал. Принесет Настасья — поем, не принесет — так и день пройдет; нарочно со зла не спрашивал! Ночью огня нет, лежу в темноте, а на свечи не хочу заработать. Надо было учиться, я книги распродаю; а на столе у меня, на записках да на тетрадах, на палец и теперь пыли лежит» (6, 320), — и живет он трудами матери и сестры.

Вот что говорит о моменте остановки на мытарствах святой Кирилл, патриарх Александрийский в слове на исход души: «Постигают ее дни гнева, скорби, нужды и стеснения, дни тьмы и мрака!.. (*Недаром все «видение» Раскольникова происходит в «полные сумерки».* — Т.К.) Оставляют ее святые Божии Ангелы, похищают мурины — демоны. Они начинают бить ее без милосердия, и низводят на землю; растворивши землю, ввергают душу, связанную нерешимыми узами, в темную и мрачную страну, в преисподняя узилища и темницы адовы, <...> в землю темную и мрачную, в землю тьмы вечной, где нет ни света, ни жизни для человеков, но болезнь вечная и печаль бесконечная, и плач непрестанный, и скрежет зубов немолчный, и воздыхания неусыпающая. Там слышится непрестанное “увы! увы!” там зовут — и нет помогающего; там вопиют — и никто не избавляет. Нет возможности поведать тамошнего бедствия; нет возможности выразить тамошней болезни, которой подвергаются низверженные туда и заключенные там души. Изнемогают

всякие уста человеческия к объяснению страха и трепета, объемлющего узников адских: нет уст человеческих, могущих выразить томление и плач их: непрестанно и вечно стонут, но никто их не милует; испускают глубокие вздыхания, но никто не слышит; рыдают, но никто не избавляет; зывают и бьются, но никто не милосердствует»<sup>116</sup>.

Характерно, что Раскольников, ни минуты не сомневаясь, связывает избиение хозяйки со своим преступлением: «“Но за что же, за что же, и как это можно!” — повторял он, серьезно думая, что он совсем помешался. Но нет, он слишком ясно слышит!.. Но, стало быть, и к нему сейчас придут, если так, “потому что... верно, все это из того же... из-за вчерашнего... Господи!”» (6, 91).

Истязателем представляется Раскольникову Илья Петрович Порох — первый, заподозривший его в преступлении, тот, к кому он решает идти с признанием, выбирая намеренно самый позорный вариант из возможных: «В воображении его мелькнула в это мгновение фигура Ильи Петровича Пороха. — Неужели в самом деле к нему? А нельзя ли к другому? Нельзя ли к Никодиму Фомичу? Поворотить сейчас и пойти к самому надзирателю на квартиру? По крайней мере, обойдется домашним образом... Нет, нет! К Пороху, к Пороху! Пить, так пить все разом...» (6, 406). И в опустевшей конторе, откуда уже все ушли, его встречает именно Порох. Эпизод видения и эпизод признания оказываются связаны не только действующим лицом, но и реакцией Раскольникова. Видение: «Вдруг Раскольников затрепетал как лист: он узнал этот голос; это был голос Ильи Петровича» (6, 91). Признание: «А-а-а! Слыхом не слышать, видом не видать, а русский дух... как это там в сказке... забыл! М-мае п-пачтение! — вскричал вдруг знакомый голос. Раскольников задрожал. Перед ним стоял Порох <...>» (6, 406)

В процессе истязания душа Раскольникова сходит в ледяные области ада: «Страх, как лед, обложил его душу, замучил его, окоченил его...» (6, 91). Данте свидетельствует, что души, наказанные за предательство, попадают в эту ледяную область — место их мучений, еще до смерти тела:

Здесь, в Толмее, так заведено,  
Что часто души раньше, чем сразила  
Их Атропос\*, уже летят на дно.  
И чтоб тебе еще приятней было  
Снять у меня стеклянный полог с глаз,  
Знай, что, едва предательство свершила,  
Как я, душа, вселяется тотчас

---

\* В древнегреческой мифологии одна из парок — богинь судьбы, та, которая перерезает нить жизни.

Ей в тело бес, и в нем он остается,  
Доколе срок для плоти не угас.  
Душа катится вниз, на дно колодца.  
*Ад 33, 124–133*

Несмотря на то, что по-видимому грех Раскольникова иной, он, однако, им самим ощущается как предательство по отношению к Богу, каковым, в сущности, и является всякий грех. Это ясно видно в момент, когда он хочет молиться, вызванный в контору повесткой на другой день по совершении убийства: «“Да когда ж это бывало? Никаких я дел сам по себе не имею с полицией! И почему как раз сегодня? — думал он в мучительном недоумении. — Господи, поскорей бы уж!” Он было бросился на колени молиться, но даже сам рассмеялся, — не над молитвой, а над собой» (6, 74).

Хозяйка же Раскольникова оказывается словно заключенной с этих пор в своей квартире, дверь которой прежде стояла распахнутой: только сквозь шелку на сестру и мать Раскольникова смотрят ее черные глаза. Зосимов, ночевавший в хозяйской гостиной, хозяйку «не удостоился лицезреть» (6, 164).

Третий сон Раскольникова — о том, как он вновь убивает и не может убить старуху — сон о духе-самозванце (недаром неоднократно отмечалось, что это аллюзия на сон Григория Отрепьева («Борис Годунов» А.С. Пушкина)). Дух, забивший тело, предавший душу на поругание, дух, узурпировавший право «решать, кому жить, кому умереть», оказывается неспособным осуществить это право: плоть может убить плоть, но при встрече духа с духом насильник терпит сокрушительное осмеяние\*. Он, как пьяный на пути Раскольникова в контору, хочет «танцевать», но заваливается на бок. С этим *бессилием* духа-самозванца связана и табуированность в романе всех слов, относящихся к преступлению. Ольга Меерсон<sup>117</sup> обращает наше внимание на то обстоятельство, что герой, способный *убить*, оказывается неспособен *произнести*: он говорит всегда иносказательно («думая о... Царе Горохе»), или используя акцентированные (выделенные курсивом) указательные местоимения («Разве я способен на *это*? Разве *это* серьезно?»; *тот* дом, *та* старуха и т.д.). Это обстоятельство и имеет в виду Раскольников, когда говорит о том, что переступил лишь «одной ногой». Он не разрушил ценностную систему, он лишь *нарушил* ее. Разгадка загадки, которую во сне загадывает Раскольникову месяц, глядящий в окно, та,

---

\* О мытарстве гордости сказано, что там *надменные духи с презрением* истязают гордость, тщеславие, самомнение, величание, невоздаяние должной чести родителям, духовным и гражданским властям, неповиновение им и ослушание. См.: *Епископ Игнатий Брянчанинов*. Слово о смерти. С. 154.

что все, что делает дух, он совершает лишь над собой, над своими душою и телом: потом, признаваясь в убийстве Соне, Раскольников очень точно скажет, что он себя убил, а не старушонку\*, а старушонку черт убил. Но сон одновременно обещает милость «самозванцу», если он вернется на свое место в теле народном, спустится в ожидающую его на лестнице толпу — что отчасти и осуществляется, когда он в толпе смотрит на пьяную пляску того, кто олицетворяет его собственную душу, и смеется над ней.

Видение Раскольникова накануне убийства — греза наяву о Египетской пустыне, о пребывании его души до преступления в месте, онтологически ему присущем, в месте, прославившемся монашеством первых веков христианства. О том, что Раскольников — монах, аскет, подвижник, будет неоднократно сказано — в том числе, поручиком Порохом в момент перед признанием Раскольникова в преступлении: «Вам все эти красоты жизни, можно сказать, — nihil est, аскет, монах, отшельник!..» (6, 407) Накануне окончательного извращения Раскольниковым своего призвания ему как бы напоминают, какой земли житель он есть: «<...> он где-то в Африке, в Египте, в каком-то оазисе. Караван отдыхает, смиренно лежат верблюды; кругом пальмы растут целым кругом; все обедают. Он же все пьет воду, прямо из ручья, который тут же, у бока, течет и журчит. И прохладно так, и чудесная-чудесная такая голубая вода, холодная, бежит по разноцветным камням и по такому чистому с золотыми блестками песку...» (6, 56) Эта мирная *семейная* сцена («все обедают») должна, очевидно, пробуждать в читателе почти на подсознательном уровне память и о бегстве Святого Семейства в Египет, ибо, как уже говорилось выше, по призванию Раскольников — Христос романного мира.

Греза Раскольникова соотносится с мигом его пробуждения после совершения убийства, свидетельствующего о том, как изменилось общество его души: «Он лежал на диване навзничь, еще остолбенелый от недавнего забытья. До него резко доносились страшные, отчаянные вопли с улицы, которые, впрочем, он каждую ночь выслушивал под своим окном, в третьем часу. Они-то и разбудили его теперь. “А! вот уж и из распивочных пьяные выходят, — подумал он, — третий час, — и вдруг вскочил, точно его сорвал кто с дивана. — Как! Третий уже час!” Он сел на диване, — и тут все припомнил! Вдруг, в один миг все припомнил!» (6, 71) Пьяных он слышал

---

\* Ср. поучение Иоанна Златоуста: «Если кто изострит на тебя меч и руку свою обagrит в твоей гортани, то не сделает тебе никакого вреда, а себя самого убьет». Беседа 22 на послание к Римлянам, т. 9, стр. 773. Цит. по: *Экземплярский Василий*. Гр. Л.Н. Толстой и св. Иоанн Златоуст в их взгляде на жизненное значение заповедей Христовых. <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/ort/ort3076-.htm>

каждую ночь, но впервые ему приходит мысль о своей с ними схожести: «Если бы кто зашел, — рассуждает Раскольников, — что бы он подумал? Что я пьян, но...» (6, 71) Вместо тишины, красоты, чинного обеда, чистой воды — отчаянные вопли, безобразие, грязь и пьянство. Каждой душе даровано прекрасное место для жизни, каждая душа может его покинуть или разрушить, растлить. Недаром в грезе Раскольникова, кроме прочих соответствий, с очевидностью прочитывается аллюзия на «Три пальмы» М.Ю. Лермонтова.

\* \* \*

В «Преступлении и наказании» есть еще один персонаж, чьи сны образуют столь же отчетливую повесть о состоянии его души, духа и тела: это Аркадий Иванович Свидригайлов. Свидригайлов вовсе не «двойник» Раскольникова, как давно уже принято считать, распространяя идею Бахтина на структуру образов всех произведений Достоевского. Перед нами, в сущности, две параллельные истории\*, у которых совпадают очень многие формальные моменты — и все же это полярно противоположные истории: **одна о человеке, который на наших глазах совершил преступление и был спасен, другая — о человеке, который на наших глазах не совершил задуманного преступления (растления Дуни) — и погиб.**

На первом уровне истолкования сны Свидригайлова тесно и наиболее очевидно связаны с так называемой сценой «изнасилования» Дуни — то есть, на самом деле, с попыткой человека, отрицающего ценность целомудрия, преодолеть то, что он считает всего лишь *психологическим* препятствием к их соединению, «болезненным целомудрием» в любимой женщине. Свидригайлов говорит о Дуне Раскольникову: «Авдотья Романовна целомудренна ужасно,

---

\* Это было очевидно для исследователей, не находившихся под воздействием идеи Бахтина. Вот что пишет Н.П. Анциферов: «В романе “Преступление и наказание”, в самом “Петербургском романе” — город трактуется Достоевским как ад, в “кругах” которого томятся страждущие души. В этом романе два преступления и два наказания, в нем караются два греха: грех гордыни (тема Раскольникова) и грех сладострастия (тема Свидригайлова). Каждой из этих тем соответствует особый городской ландшафт. Раскольников дан на фоне раскаленного и душного Петербурга. Свидригайлов — на фоне призрачного города, мокрого и темного. Оба городских ландшафта, как и оба героя, выражают различные грани единого города. <Достоевский заканчивает свой роман, как и Данте свою поэму, обращением к абсолютной любви>». *Анциферов Н.П.* Проблемы урбанизма в русской литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций. Составление, подготовка текста, послесловие Д.С. Московской. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 489.

неслыханно и невиданно. (Заметьте себе, я вам сообщаю это о вашей сестре *как факт*. Она целомудренна, может быть, до болезни, несмотря на весь свой широкий ум, и это ей повредит)» (6, 365). Он собирается преодолеть ее очевидное для него *как факт*, но не воспринимаемое им *как ценность* целомудрие так же, как он преодолел «добродетельность» «добродетельной барыни» (о чем он будет рассказывать Раскольникову именно накануне встречи с Дуней): «И только что, бывало, добьюсь пожатия руки, даже взгляда, то укоряю себя, что это я вырвал у нее силой, что она сопротивлялась, что она так сопротивлялась, что я наверное бы никогда ничего не получил, если бы я сам не был так порочен; что она, в невинности своей, не предусмотрела коварства и подалась неумышленно, сама того не зная, не ведая, и прочее, и прочее» (6, 366), — давая ей возможность совершить желаемое, но запретное: «Одним словом, я достиг всего, а моя барыня оставалась в высшей степени уверена, что она невинна и целомудренна и исполняет все долги и обязанности, а погибла совершенно нечаянно. И как же она рассердилась на меня, когда я объявил ей в конце, что по моему искреннему убеждению, она точно так же искала наслаждений, как и я» (6, 366).

Два его ночных видения крайне интересны именно тем, что дают четкое обозначение тех пределов, которые Свидригайлов еще не может перешагнуть; где для него, несмотря на разрушающую его иронию<sup>118</sup>, еще наличествует абсолют, где им еще ощущается ценность.

Первое видение — четырнадцатилетняя утопленница во гробе, — сопровождается все еще эстетическим, а не нравственным восприятием: цветы, чудесный дом, чудесный день. «Разбитое сердце... оскорбленное обидой, ужаснувшюю и удивившюю это молодое детское сознание, залившюю незаслуженным стыдом ее ангельски чистую душу и вырвавшюю последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер...» (6, 391) — это еще не ужасно для него. Но второе видение и эстетически воспринимается как безобразное и вызывает вдруг у Свидригайлова ценностную реакцию: «Что-то бесконечно безобразное и *оскорбительное* было в этом смехе, в этих глазах, *во всей этой мерзости* в лице ребенка. “Как! пятилетняя! — прошептал *в ужасе* Свидригайлов, — это... что ж это такое?”» (6, 393) В этот момент для него вдруг возрождается ценность целомудрия.

Казалось бы, все приемлемо, ничто не запрещено (кроме *логических* несообразностей и непоследовательности, на которых Свидригайлов регулярно будет подлавливать Раскольникова) и ничего нет страшного, нет никаких «ценных» ценностей — и видение *поруганного, изнасилованного* ребенка не способно пробудить их ощущение



в героя. Однако пятилетнюю *развратницу*, осквернение, оподление детской души герой оказывается все еще не в состоянии вынести, тут вдруг мгновенно возрождаются какие-то незыблемые ценности, и его, как выясняется, все еще волнуют вопросы «гражданина и человека». И поэтому у читателя остается возможность предположить, что не напрасна была надежда Свидригайлова на Дуню: была в нем самом еще зацепка, можно было еще ему жить.

Собственно, именно это и утверждает Свидригайлов (обещавший Дуне уверовать в то, во что она верует) в тот момент, когда мысли о ней провоцируют начало его серийного сонного кошмара: «Ему все не спалось. Мало-помалу давешний образ Дунечки стал возникать пред ним, и вдруг дрожь прошла по его телу. “Нет, это уж надо теперь бросить, — подумал он, очнувшись, — надо о чем-нибудь другом думать. Странно и смешно: ни к кому я никогда не имел большой ненависти, даже мстить никогда особенно не желал, а ведь это дурной признак, дурной признак! Спорить тоже не любил и не горячился — тоже дурной признак! А сколько я ей давеча наобещал — фу, черт! *А ведь, пожалуй, и перемолола бы меня как-нибудь...*” Он опять замолчал и стиснул зубы: опять образ Дунечки появился пред ним точь-в-точь, как была она, когда, выстрелив в первый раз, ужасно испугалась, опустила револьвер и, помертвев, смотрела на него, так что он два раза успел бы схватить ее, а она и руки бы не подняла в защиту, если б он сам ей не напомнил. Он вспомнил, как ему в то мгновение точно жалко стало ее, как бы сердце сдавило ему... “Э! К черту! Опять эти мысли, все это надо бросить, бросить!...”» (6, 390)

Однако при переходе на аллегорический уровень истолкования последнего сна Свидригайлова возможность спасения для него выглядит уже гораздо более зыбкой. Здесь герою как бы представляется то, что хотел он сделать с Дуниной душой, растлив ее, лишив ее целомудрия, а растление — это всегда растление ребенка, детского, невинного в человеке, сколько бы лет не было реальной жертве (растлить можно только то, что цело — то есть не повреждено, невинно, то, что осталось внутри под взрослой кожей от нежной детской «сердцевины»). Изнасилование в связи двух снов Свидригайлова хуже убийства, так как приводит к самоубийству жертвы — смертному греху, после которого покаяние уже не возможно, но растление несравненно чудовищнее изнасилования, ибо содействует человеку *живым трупом*, продолжающим эстафету растления: «Вот, уже совсем не таясь, открываются оба глаза: они обводят его огненным и бесстыдным взглядом, они зовут его, смеются...» (6, 393).

Изнасилование, утверждает Достоевский, не так чудовищно, как соращение, именно потому, что насилие — внешнее воздействие

на душу и тело человека, оскорбление и поругание, но не искажение и растление. Насилие делает человека потерпевшим. Растление делает его соучастником в грехе. А сказано: «Не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить...» (Мф. 10, 28). Соответственно, растлевающий приводит в мир соблазн. Между тем, соблазнувшему единого из малых сих (а, как было выше сказано, соблазняют *всегда* единого из малых сих, сколько бы лет ни было реальной жертве), «тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили его в глубине морской» (Мф. 18, 6). Почему это так, то есть — почему приведение в мир соблазна страшнее собственного греха, видно из толкования свт. Филарета: «<...> воистину плачевен грех и страшен, но соблазн более. Грех мой при помощи благодати Твоя, могу я прекратить и покаянием очистить; но соблазна, если он виною мою подан и перешел к другим, уже не властен я ни прекратить, ни очистить»<sup>119</sup>. Свидригайлов, обнаруживший, что он прибежище демоницы-растлительницы, может только погубить себя, чтобы уничтожить и ее вместе с собою. О катастрофе, которую представляет соблазн для соблазнителя, говорит и свт. Феофан Затворник: «Соблазн растет и увеличивает беду самого соблазнителя, а он того не чует и еще больше расширяется в соблазнах. Благо, что угроза Божия за соблазн здесь, на земле, почти не исполняется в чаянии исправления; это отложено до будущего суда и воздаяния; тогда только почувствуют соблазнители, сколь великое зло соблазн»<sup>120</sup>.

Еще меньше надежды для героя оставляет символический уровень истолкования. Но здесь анализ должен начинаться, по крайней мере, с момента предоставления Свидригайлову помещения на ночь. «Оборванец, окинув взглядом Свидригайлова, встряхнулся и тотчас же повел его в отдаленный номер, душный и тесный, где-то в самом конце коридора, в углу, *под лестницей*» (6, 388). Свидригайлов (в отличие от Раскольниковова) оказывается *под* лестницей, то есть ему *не предстоит* путь воздушных мытарств. По этому поводу необходимо привести сообщенное на мытарствах св. Феодоре Ангелами: «Еще и то знай, что этим путем восходят и подвергаются в нем изязанию только просвещенные святою Христианскою Верою и омовенные святым Крещением. Не приходят сюда <...> все чуждые Бога: они, будучи еще живы телом, уже мертвы, и погребены во аде душею. Когда они умирают, тотчас, без всякого испытания, демоны берут их, как часть, себе принадлежащую, и низводят в геенскую пропасть»<sup>121</sup>.

И действительно, Свидригайлов словно живет в мире до Пришествия Христова, в мире растлившейся плоти. Мир Свидригайлова — словно параллельный языческий мир, существовавший во всей силе

еще пять веков по Пришествии Христовом, со своими таинствами, оракулами и посвящениями, со своей премудростью, и часто — даже после официального принятия Христианства — со своим государством; существует он и до сих пор, непрестанно усиливаясь последние три века. Но эти первые пять веков Христианской Веры — словно бы подспудный временной (и бытийный) план романа; под пьяной, кабацкой очевидностью «самого умышленного города на земле» проступают нетленные очертания истинной реальности: Дуня — мученица третьего века или пустынножительница четвертого, Раскольников — аскет Египетской пустыни, он искуплен, и ему надо совершить новое преступление, чтобы умереть, потому он и говорит, что себя убил, а не старушонку, но, как скажет Господь Марфе: «верующий в Меня, если и умрет, оживет» (Ин. 11, 25); Соня — жительница Капернаума, города, где находил прибежище Христос с учениками во время трехлетней проповеди Своей, где был дом первозванных апостолов Петра и Андрея; Свидригайлов тоже обитатель Капернаума — но он из тех, о ком сказал Христос, укоряя города, «в которых наиболее явлено было сил Его, за то, что они не покаяться: горе тебе, Хоразин! горе тебе Вифсаида! ибо если бы в Тире и Сидоне явлены были силы, явленные в вас, то давно бы они во вретнице и пепле покаяться, но говорю вам: Тиру и Сидону отраднее будет в день суда, нежели вам. И ты, Капернаум, до неба вознесшийся, до ада низвергнешься, ибо если бы в Содоме явлены были силы, явленные в тебе, то он оставался бы до сего дня; но говорю вам, что земле Содомской отраднее будет в день суда, нежели тебе» (Мф. 11, 20–24).

Свидригайлов — словно знатный язычник тех времен, «благодетельный», как скажет о нем Соня, — но не заметивший, не захотевший увидеть и принять Спасителя. Определение Сони очень важно, так как образ «благодетельного» блудника мы находим постоянно присутствующим на иконах Страшного Суда. Там он помещается, привязанный к столбу между раем и преисподней. По преданию, это был знатный и богатый человек, совершавший много добрых дел, но предававшийся *блудной страсти*. После его кончины монахи облагодетельствованного им монастыря молили, чтобы узнать о его посмертной судьбе. Он был им показан: созерцающий блаженства рая и не могущий их достигнуть, недоступный казням ада, но вынужденный на них смотреть.

Свидригайлов на наших глазах не совершил преступления и совершил множество благодеяний (при этом все злые дела, которые маячат за образом Свидригайлова, известны читателю лишь по непроверенным и неподтвержденным слухам). Чрезвычайно характерно при этом, что все благодеяния Свидригайлова направлены *на спасение от блудного греха его потенциальных жертв*: он остав-

ляет наследство своей «невесте», спасая ее от продажи маменькой в законные (а то и незаконные) наложницы кому-нибудь еще; он обеспечивает детей Катерины Ивановны, избавляя тем самым Соню от необходимости блудом зарабатывать пропитание и избавляя от той же участи Полю, про которую говорил трезвый и скептический Раскольников, что она по той же дороге пойдет. Он словно очищает вокруг себя землю от блудного греха, и, выяснив, что себя от него очистить не может, очищает землю от себя. И, однако, он словно заранее мертв, ибо, по словам свт. Игнатия Брянчанинова, «Спаситель мира назвал мертвецами всех людей, современных Его пребыванию на земле, не обращавших внимания на Его всесвятое учение, необходимое для спасения, единое на потребу для истинной жизни человека: *остави мертвыя погребсти своя мертвецы* (Лк. 9,10), сказал Он последователю Своему, просившему дозволения отлучиться на время от Господа и от внимания Его святому учению, для погребения скончавшегося своего родителя. Мертвыми наименовал Господь тех живых по плоти, которые были поистине мертвы, как умерщвленные душею»<sup>122</sup>.

Придя к Раскольникову, Свидригайлов в самом начале разговора, как бы для обозначения времени, упоминает о Клеопатре, публичном чтении «Египетских ночей» и последовавшем за этим чтением скандале. А анализируя «Египетские ночи» в статье, написанной в качестве отклика на этот самый, упоминаемый Свидригайловым, скандал, Достоевский так описывает мир перед приходом Спасителя: Клеопатра — «это представительница того общества, под которым уже давно пошатнулись его основания. Уже утрачена всякая вера; надежда кажется одним бесполезным обманом; мысль тускнеет и исчезает: божественный огонь оставил ее; общество сокрушилось и в холодном отчаянии предчувствует перед собой бездну и готово в нее обрушиться. Жизнь задыхается без цели. В будущем нет ничего; надо требовать всего у настоящего, надо наполнить жизнь одним насущным. Все уходит в тело, все бросается в телесный разврат, и, чтоб пополнить недостающие высшие духовные впечатления, раздражает свои нервы, свое тело всем, что только способно возбудить чувствительность. Самые чудовищные уклонения становятся мало-помалу обыкновенными. Даже чувство самосохранения исчезает. Клеопатра — представительница этого общества. Ей теперь скучно; но эта скука посещает ее часто. Что-нибудь чудовищное, ненормальное, злорадное еще могло бы разбудить ее душу. Ей нужно теперь **сильное** впечатление. Она уже извела все тайны любви и наслаждений, и перед ней маркиз де Сад, может быть, показался бы ребенком. Разврат ожесточает душу, и в ее душе давно уже есть что-то способное чувствовать мрачную, болезненную и проклятую радость отравительницы Бренвелье при виде сво-

их жертв. Но это душа сильная, сломить ее еще можно не скоро; в ней много сильной и злобной иронии. И вот эта ирония зашевелилась в ней теперь» (19, 135–136). Очевидно, что Свидригайлов — житель этого мира.

Свидригайлов умирает рядом с пожарной каланчей и пожарником-евреем в медном шлеме — истощающимся образом самого великого воина языческого мира — Ахиллеса (и с какой иронией — истинно свидригайловской — Достоевский дает здесь увидеть это нехристианское качество мира вокруг Свидригайлова — представив образ *одновременно* иудея и эллина, в то время, как в христианстве *нет ни эллина ни иудея*): он словно ничего не знает о величайшем Воине нового времени, новой эры, о Том, Кто, собственно, и сделал время *новым*, направив жизнь по прямым путям, разорвав круги вечного возвращения, уничтожив замкнутость насмешливой вечности бани с пауками по всем углам, о Том, Кто победил самую смерть. Смерть Свидригайлова в присутствии свидетеля Ахиллеса противопоставлена, на первый взгляд, воскресению Раскольникова в виду земли, «где не прошли еще века Авраама и стад его».

Пожарная каланча — дальнейшее подобие языческого храма и одновременно превращение и извращение храма огнепоклонников-маздаистов — она направлена не на хранение, а на тушение огня. Генетическая связь иранской религии с мифом о похищении огня Прометеем очевидна из изложенного А.С. Хомяковым в его знаменитой «Семирамиде». Прометей похищает огонь у богов-узурпаторов, чтобы вернуть человека к состоянию духовной свободы из плена вещественной необходимости. Большинство народов не сохраняет прометеева огня, языческая стихия, согласно трактовке Хомякова, — это стихия своеобразных «пожарников», угасивших дар и вновь ввавших в пути грубо материального, вещного мира. Поэтому Достоевский приводит Свидригайлова, чтобы закончить жизненный путь, к пожарной каланче. Но чтобы понять, насколько Достоевский в этом, казалось бы, нелепом и, безусловно, странном пассаже тонко, точно и со знанием дела обыгрывает мифологические источники, необходимо поподробнее проследить ход мыслей Хомякова, описывающего связь мифа о Прометее и с гностическими концепциями, с очевидностью отразившимися в романе «Преступление и наказание» хотя бы в теории Раскольникова о двух разрядах людей. «До сих пор еще не обращали внимания на разительное сходство учения гностического с рассказом о Промифее. Оно очень важно, потому что доказывает древность Гнозы, в которой высказывается весь смысл змеепоклонения и кушитства, и в то же время подтверждает ясным доводом все другие признаки сношений между Элладой и Египто-Финикийскими областями. Эон Саваоф [так у Хомякова, и я не уверена, что это просто описка (вместо Ялд<a>баоф), как указа-

но в примечании. — Т.К.] творит род человеческий в состоянии свободы и духовной независимости. Это возмущение прекращается посланником высшего эона, змеем. Он искушением плода вещественного, данного первой жене, вводит человека в область вещества, в <состояние> зависимости. Промифей, сотворив человеческую чету, запрещает ей кланяться богам и принимать от них дары. Он ставит ее, так же как и Саваоф, в состояние независимости. Устрашенные боги присылают первой жене, Пандоре, ящик с гибельными дарами, которые ее соблазняют. Боги Олимпа являются искусителями, как высший Эон в Гнозе. Их дары сводят человека с высокой степени, на которой он был поставлен, в рабство. Ящик, по иным сказаниям, передается Пандоре змееносцем Гермесом, Кадмом, змием кушитским (ибо характер Гермеса, кроме прочих явных признаков, определяется враждою его с Аполлоном). Наконец, самый дар, ящик, есть тот же священный символ вещественно-производительного начала, который известен нам по рождению Эрихтона, по обрядам Диониса Фивского, Изиды, Шивы, Адониса и пр. Не явно ли повторение гностического мифа»<sup>123</sup>.

Насчет ящика, описываемого Хомяковым, нужно добавить, что он представляет собою тот же гроб с мертвой и растлившейся плотью (как в воскрешении Лазаря) — только здесь это плоть Осириса, первого «обвитого пеленами», от которой, путем магических чар, зачинает Исида. Осирис здесь — символ плоти, в которой умерло все, кроме производительной силы, «сладострастного огня»; ровно так, как мы уже видели выше, будет описывать свое состояние Свидригайлов.

Однако мы еще не поставили второй вешки, обозначающей присутствие мифа о Прометее в «неуклюжей» сцене Достоевского. Рядом с пожарной каланчей мы видим Ахиллеса — а вот как заканчивает описание мифа о Прометее Хомяков: «Но в Элладе существовали два направления, и от этого развязка трагедии Промифеевой была двойкой. В одной торжествуют боги, и побежденный Промифей, смилив свою гордость, соглашается носить всегда знак рабства, кольцо из камня и железа: это выражение чувства кушитского. В другой Промифей еще не освобожден, он не покоряется, но ждет исполнения своего оракула, торжественного мгновения, когда родится *сын Меты* (Мети, или Метис [Фетиды. — Т.К.]), и расторгнутся все цепи, приковывающие его к Кавказу, а людей, им созданных, к власти олимпийских богов. Это предание Ирана»<sup>124</sup>. Сын Метис (Фетиды) — Ахиллес, рожденный в результате компромисса Прометее с олимпийскими богами, вследствие которого Фетиду выдали замуж за смертного и сын ее стал не Освободителем мира, но смертным, хотя и великим героем. Ахиллес — неудавшийся Христос языческого мира.

Кстати, номер под лестницей Свидригайлов получает в гостинице, специально им выбранной, название которой — «что-то вроде Адрианополя». Адрианополь — новые кварталы Афин, построенные в 128 г. н.э. Адрианом, римским императором (правившим в 117–138 гг. н.э.), язычником, посвященным и даже иерофантом Элевсина<sup>125</sup>. Со старым городом эта часть соединялась существующей и поныне аркой, на одной стороне которой находилась надпись: «Это Афины, прежний город Тезея», а на другой: «Это город Адриана, а не Тезея». С именем Адриана связана, впрочем, и еще одна, чрезвычайно важная для романа история города, также связанная с переименованием как знаком захвата города (и нужно отметить, что Достоевский мог рассчитывать на то, что история эта известна его читателям, поскольку она периодически воспроизводилась в житиях святых). «По разрушении Иерусалима Титом, сыном Веспасиана, — рассказывается, например, в “Житии св. великомученика Прокопия” (день памяти 8/21 июля) — когда прошло довольно много лет, римский император Адриан, которому при рождении было дано имя Элий, пожелав снова воздвигнуть город на месте разрушенного Иерусалима, наименовал его своим именем — Элия и воспретил эту Элию называть Иерусалимом. Он был весьма враждебен христианству и покушался не только истребить с земли пресвятое имя Христово, но хотел, чтобы предано было совершенному забвению и то самое место, где пострадал Христос. Поэтому он и назвал Иерусалим Элией»<sup>126</sup>. При этом на месте Голгофы были возведены языческие капища и *святилище Афродиты*, позже, при Константине, разрушенные до основания, в результате чего была обнаружена пещера — место погребения Спасителя<sup>127</sup>. Так сквозь языческий город вновь начал проступать Иерусалим Христа. Однако образ Свидригайлова — это образ человека, поставившего в себе на месте погребения и воскресения Спасителя — святилище Афродиты, возжегшего в себе на месте света образа Божия — синий огонек сладострастия.

Таким образом, попадание Свидригайлова в «Адрианополь» структурно абсолютно адекватно предполагаемому насмешникам паломничеству Раскольникова в Иерусалим. Они с Раскольниковым существуют в одном реальном пространстве, за которым встают два разных, два *противоположных* онтологических образа. Если за блужданиями Раскольникова видится путь в Иерусалим, о чем ему насмешливо скажут в момент покаяния, в момент целования земли на площади (и здесь еще раз стоит указать на тот факт, что насмешливо и ернически у Достоевского выговариваются самые существенные вещи): «— Это он в Иерусалим идет, братцы, с детьми, с родной прощается, всему миру поклоняется, столичный город Санкт-Петербург и его грунт лобызает, — прибавил какой-то пьяненький из мещан» (6, 405) — то Свидригайлов оказывается в анти-Иеруса-

лиме, в гостинице «Адрианополь». Так же как и в Капернауме, в Иерусалиме-Элии одно физическое место соответствует двум метафизическим сущностям — христианской и языческой\*.

Здесь-то, за одну ночь, и видит Свидригайлов свою «трилогию» о теле, душе и духе.

В комнате, где он остановился на ночь, «где-то в углу скребла мышь, да и по всей комнате пахло мышами». В первом кошмаре он чувствует, что мышь залезла к нему под одеяло, зигзагами бегаёт по постели и по его телу. Мышь — «хтонический (*подземный, преисподний*. — Т.К.) символ, означающий силы тьмы, беспрестанное движение, бессмысленное возбуждение, суматоху. В христианстве символизирует дьявола, пожирателя. Мышь изображается грызущей корень Древа Жизни»<sup>128</sup>. Интересно связывание нескольких ключевых для понимания этой сцены понятий в одном кратком высказывании Свидригайлова: «Фу, *черт*, да это чуть ли не *мышь*! — подумал он, — это я *телятину* оставил на столе...» (6, 390) О. Николай Епишев отметил, что Свидригайлову подают телятину, как блудному сыну, которого Отец встречает тем, что заколает «упитанного тельца». Но Аркадий Иванович в очередной раз оставит предлагаемое ему без внимания — к телятине он не притронется, приношение достанется в жертву мышам и мухам (в виде мух также часто изображали демонов, «у финикийцев Вельзевул — властелин мух, сила разрушения и разложения»<sup>129</sup>). Мышь набегает на Свидригайлова, привлеченная мясом, умерщвленной и разделанной плотью, так, словно он сам — уже только мертвая плоть. Интересно в этом смысле последнее, что будет делать Свидригайлов в этой комнате, перед тем, как покинет ее, чтобы покончить с собой: «Проснувшиеся мухи лепились на нетронутую порцию телятины, стоявшую тут же на столе. Он долго смотрел на них и наконец свободною правою рукой начал ловить одну муху. Долго истощался он в усилиях, но никак не мог поймать. Наконец, поймав себя на этом интересном занятии, очнулся, вздрогнул, встал и решительно пошел из комнаты. Через минуту он был на улице» (6, 393–394). Перед нами словно труп, механически совершающий исключительно мускульное движение, никак не связанное ни с чувством, ни с разумом. (Характерно, что Раскольников словно бы думает о той же мухе исключительно в духовном плане — как о свидетельнице и обличительнице:

---

\* Вообще, за земным Иерусалимом в Апокалипсисе скрываются (или открываются) две полярные духовные реальности: с одной стороны, это новый «святой Иерусалим», «великий город», нисходящий «с неба от Бога» (Откр. 21, 10 и далее); с другой стороны, это «великий город», «который духовно называется Содом и Египет, где и Господь наш распят» (Откр. 11, 8). Достоевский это качество пространства «наличной действительности» воспроизводит в романе последовательно и адекватно.



«Муха летела, она видела»; характерно также, что о мыслях Раскольникова говорится в романе, что они *проносятся, жалают, залегают* — словно те же мухи.) Таким образом, плоть Свидригайлова как бы уже отдана в жертву тления и разложения — за то, что стала убийцей души.

Об этом второй сон-видение Свидригайлова — сон об оскорбленной и поруганной девочке-самоубийце — его душе, оскорбленной и поруганной бесчинством его плоти (самоубийца — утопленница, жертва того потопа, который будет наступать на Свидригайлова в следующем видении; светлая блондинка, как и Свидригайлов; она умерла накануне Троицына дня — так и не дождавшись сошествия на нее Святого Духа).

Это видение плавно переходит в следующее, «Свидригайлов очнулся» в следующее видение, и это не случайно, ибо на место умершей своей души дух его принял душу-дьяволицу, душу-развратницу — Свидригайлов вновь как бы с душой — но это бес, вселившийся на место души. Не случайно он очнулся словно в ту же «темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер», в которую погублена была его душа: «Свидригайлов очнулся, встал с постели и шагнул к окну. Он ощупью нашел задвижку и отворил окно. Ветер хлынул неистово в его тесную каморку и как бы *морозным инеем* облепил ему лицо и прикрытую одною рубашкой грудь» (6, 391). Это — в середине июля?

Найденная Свидригайловым девочка мокрая — словно вынырнувшая из вод потопа, скрывшего однажды растлившееся в грехах человечество: главными из этих грехов были гордыня и сладострастие. Она лепечет о разбитой чашке. Чаша — древний символ целомудрия, целостности, цельности мироздания. Разбитая чаша — мироздание, рухнувшее грехом ангельским, рухнувшее грехом человеческим, утраченная цельность, утраченное целомудрие. Древнюю демоницу отыскивает и согревает на своей постели Свидригайлов, опустошивший дом души своей. И когда он видит, кого он вынырнул, то в ужасе порывается уничтожить ее: ««А, проклятая!» — вскричал в ужасе Свидригайлов, заноса над ней руку... Но в ту же минуту проснулся» (6, 393). Он проснулся для того, чтобы уничтожить демоницу наяву — уничтожив себя. Первое, что он делает проснувшись — это надевает *еще сырую* одежду (такую же недосохшую, как у пятилетней развратницы), проверяет револьвер и пишет предсмертную записку. Его история завершена.

А Раскольникову еще будет апокалиптический сон об эпидемии духовного самозванства, о том, как все человечество стало антихристами (пришедшими вместо Христа, Который есть Путь, Истина и Жизнь: «всякий думал, что в нем одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе ру-

ки» (6, 420) — а Достоевский все время мечтал о том, что «если все Христы», — то есть не об узурпации, а о стяжании всем человечеством божественного достоинства через воссоединение всех с Христом во главе). Этот сон окончательно подготавливает его к воскресению. За Раскольниковым на протяжении всего романа *бегают* Бог\* — как отец бегающий за ним в его сне о лошадке, как Пастырь выходит на выискивание овцы заблудшей, «горохищной» — то есть горами похищенной, где она примостилась над бездной, на «аршине пространства»\*\* — чтобы «Свой паки обновить образ, истлевший страстьми». В эпилоге в герое восстанавливается поруганный и расколотый им в себе образ Божий, и если Свидригайлов находит в себе накануне смерти малолетнюю развратницу, то в душе Раскольникова как знамение Вечной Жизни воцаряется вытесненный прежде духом-«самозванцем» Младенец Христос\*\*\*.

И однако сцена гибели Свидригайлова может прочитываться и иначе, и гораздо оптимистичнее. При этом нужно осознавать, что более глубокий уровень толкования у Достоевского не отменяет предыдущего, даже если по видимости противоречит ему. Воспользовавшись тем, что сцена эта небольшая, приведу ее целиком, поскольку здесь важно буквально все.

«Высокая каланча мелькнула ему влево. “Ба! — подумал он, — да вот и место, зачем на Петровский? По крайней мере при офици-

---

\* Ср.: «Притча о блудном сыне утаивает последнюю глубину Божьей любви. На самом деле Отец не только вышел навстречу блудному сыну, увидев его возвращающимся, но еще до этого, под видом Страника, “не имеющего где главы преклонить”, ходил на то далекое поле, где скитался Его блудный сын, и убеждал, уговаривал его вернуться в отчий дом; говорил ему, что у него есть отец добрый, не помнящий зла. Иначе блудному, по его растлению, не пришлось бы на ум “прийти в себя” и вернуться к Отцу... Сам Отец Духом Своим ходил к нему в далекую страну, к его свиньям, убеждал сына вернуться домой. И потом вышел навстречу возвращавшемуся. “Научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем”. И в откровении о Своей любви Господь утаивает полноту ее». *Архиепископ Сан-Францисский Иоанн (Шаховской)*. К истории русской интеллигенции. М., 2003. С. 522–523.

\*\* Впервые указание на пространство в аршин шириною возникает в романе, когда Раскольников находит камень, под которым укроет награбленное: «*где же состояние было шириною в аршин, заметил он большой неотесанный камень*». Оно потом неоднократно появится в мыслях и грезах Раскольникова как «вечность на аршине пространства». Сказано, «где сокровище ваше, там будет и душа ваша», и вот душа Раскольникова помещается на аршине пространства вместе с награбленным «сокровищем».

\*\*\* О том, как это происходит, см. статью «Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского» в моей книге «Характерология Достоевского». М., 1996. [http://magazines.russ.ru:81/novy\\_i\\_mi/redkol/kasat/obodnsv.html](http://magazines.russ.ru:81/novy_i_mi/redkol/kasat/obodnsv.html)

альном свидетеле...” Он чуть не усмехнулся этой новой мысли и поворотил в —скую улицу. Тут-то стоял большой дом с каланчой. У запертых больших ворот дома стоял, прислонясь к ним плечом, небольшой человек, закутанный в серое солдатское пальто и в медной ахиллесовской каске. Дремлющим взглядом, холодно покосился он на подошедшего Свидригайлова. На лице его виднелась та вековечная брюзгливая скорбь, которая так кисло отпечаталась на всех без исключения лицах еврейского племени. Оба они, Свидригайлов и Ахиллес, несколько времени, молча, рассматривали один другого. Ахиллесу наконец показалось непорядком, что человек не пьян, а стоит перед ним в трех шагах, глядит в упор и ничего не говорит.

— А-зе, сто-зе вам и здесь на-а-до? — проговорил он, все еще не шевелясь и не изменяя своего положения.

— Да ничего, брат, здравствуй! — ответил Свидригайлов.

— Здесь не места.

— Я, брат, еду в чужие края.

— В чужие края?

— В Америку.

— В Америку?

Свидригайлов вынул револьвер и взвел курок. Ахиллес приподнял брови.

— А-зе, сто-зе, эти сутки (шутки) здесь не места!

— Да почему же бы и не место?

— А потому-зе, сто не места.

— Ну, брат, это все равно. Место хорошее; коли тебя станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку.

Он приставил револьвер к своему правому виску.

— А-зе здесь нельзя, здесь не места! — встрепенулся Ахиллес, расширяя все больше и больше зрачки.

Свидригайлов спустил курок» (6, 394–395).

Сцена начинается с того, что Свидригайлов еще раз на наших глазах выбирает: сворачивая *налево*, в сторону от Петровского (Петр владеет ключами от рая — Свидригайлов сворачивает к адскому огненному месту — все же пожарная каланча ассоциируется в читательском восприятии прежде всего не с *тушением* огня — но именно с пожаром. Одновременно обозначается место гибели Свидригайлова как *между* Петровским и каланчей — что важно для появления образа благодетельного блудника). И тут он и встречает еврея, называемого из-за пожарной каски Ахиллесом — *одновременно эллина и иудея*, насмешливый перевертыш христианской идеи о том, что с момента пришествия Христа нет «ни иудея, ни эллина», перевертыш, призванный подчеркнуть языческое состояние мира вокруг Свидригайлова. Но — этого одновременно эллина и иудея Свидри-

гайлов единственного во всем романе назовет *братом* (Свидригайлов употребляет это обращение трижды на протяжении маленькой сцены — и до этого ни разу во всем романе не использует слово «брат» как обращение, в то время как другие герои обращаются таким образом друг к другу часто). В пожарной каланче Свидригайлов, очевидно, узнает ранее представлявшийся ему образ адской вечности: закоптелой бани (и там, и тут — соединение огня и воды), но одновременно перед нами и вариант «аршина пространства» (так будет представлять себе адскую вечность Раскольников) — каланча, узкая башня, наблюдательная вышка. Место, где оказался Свидригайлов, аккумулирует в себе адские образы романа — и на лице привратника ада и отражаются холод и «вековечная брюзгливая скорбь», чье присутствие во внешнем сюжете оправдывается тем, что она «отпечаталась на всех без исключения лицах еврейского племени», но сие замечание одновременно вводит в этот эпизод и мотив Агасфера — и, на первый взгляд, именно его, отвергшего Христа и обреченного на скитания до Второго Пришествия, Свидригайлов и называет братом.

Но образ «эллина и иудея» слишком очевидно неоднозначен, сложен из противостоящих друг другу реальностей — как его сияющая каска Ахиллеса и серое, словно пеплом покрытое, пальто. Кроме образа Агасфера за тем, кто одновременно — иудей и величайший воин древности Ахиллес (его мать стремилась сделать его бессмертным, но смерть все же превозмогла, воспользовавшись человеческим страхом), встает образ Христа — величайшего Воина мироздания, победившего смерть (и упразднившего национальность: укоренившего человека не в земле рода, но в небесах Отца небесного). Именно поэтому в его присутствии «не место» смерти, не место самоубийству, как и на месте Его погребения не место языческим капищам и храму Афродиты.

Место Его погребения, кстати, также отчетливо встает за образом «Ахиллеса» — зрительно он, в своей каске и шинели-хламиде, привалившийся к запертой двери, напоминает римского воина, сторожащего погребение Христово, как это изображалось в западноевропейской живописи.

Такой веер смыслов не случаен и не странен — символ (тем более — реалистический символ) — не аллегория, символ размахивается от одного полюса мироздания до противоположного, включая в себя противостоящие реальности и создавая значения на всех планах бытия. И это не отменяет отчетливости символа, его безусловной внятности для нас — пусть и не формулируемой дискурсивно.

Подводя предварительные итоги в этой главе, я написала, что за Раскольниковым на протяжении всего романа *бега*ет Бог. Но Бог бежит и за Свидригайловым, не оставляя и оклика его до послед-

него мига его жизни, сколько бы раз Свидригайлов ни игнорировал Его оклик. И в последний миг Он встречает его пред воротами ада — и потому теперь запертыми даже перед самоубийцей, назвавшим таки Господа братом (а ад — это место Господня *неприсутствия* именно потому, что это место *отдельных* от Господа, чуждых Ему). Этим обстоятельством и объясняется то, что за образом Свидригайлова в романе отчетливо встает образ благодетельного блудника, традиционно изображаемого на иконах Страшного Суда привязанным к столбу между раем и адом. Он был блудник, поэтому ему заказан вход в рай, он лишь видит картины рая, но он был благодетелен — и потому не подлежит казням ада. В каком-то смысле это именно и есть «вечность на аршине пространства» — но вечность, не лишенная присутствия и надежды.

# ОБРАЗ ХРИСТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГАНСА ГОЛЬБЕЙНА МЛАДШЕГО, ДОСТОЕВСКОГО И БЛОКА: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ОПЕРАТИВНОЙ ПОЭТИКИ

## Что такое «оперативная поэтика»?

В произведениях искусства\* в наши дни вновь все более начинает выходить на первый план одно, казалось бы, прочно забытое свойство. Это свойство можно было бы назвать «оперативной поэтикой».

Оперативная поэтика — в отличие от собственно поэтики, такой, какой ее поставили во главу угла формалисты и особенно структуралисты, то есть — формирующей *автономный универсум* произведения искусства, художественный мир, все элементы которого повернуты вовнутрь, связаны между собой соответствиями разного рода, от семантических до фонетических, замкнуты сами на себя и создают «вторичную реальность», не сообщающуюся с «первичной реальностью», — так вот, оперативная поэтика ответственна за некие структуры произведения, остающиеся *разомкнутыми* и, соответственно, выходящими за пределы «вторичной реальности» в «реальность первичную». Очевидно, что эти структуры явлены нам в произведениях искусства в виде элементов, необъяснимых с точки зрения поэтики, «лишних», «избыточных», «висящих», раздражающих критиков и приводящих в недоумение исследователей.

О своеобразии строения в этом смысле романа «Идиот» писал Г.С. Морсон, назвавший подобное строение произведений, в отличие от поэтики, «tempic», «процессуальностью» — в сущности, «прозаикой»<sup>130</sup>. Возможно, следует напомнить о том, что «проза» вообще и значит «правильное поступательное движение» — Prosa (Prorsa) — богиня правильных родов у римлян. Характерно, что слово prorsum — означающее «вперед», «прямо», «прямым путем» образовано из pro + versum; вторая составляющая слова включает в себе значение всякого вообще *возвратного* движения и, в частности, «стихотворной строки». Отсюда следует, что, странным, непривычным ныне для нас образом, прямое движение *изначально* предполагается вторичным по отношению к возвратному, прозаика — вторичной по отношению к поэтике\*\*.

---

\* Или — в восприятии произведений искусства. Впрочем, это взаимосвязанные процессы.

\*\* Чуть поразмыслив, мы, конечно, вспомним о вторичности линейного времени по отношению к циклическому, о вторичности идеи прямого пути по от-

В области собственно поэзии, если взглянуть на это с точки зрения жанра, прямое движение характерно для заговора и заклинания, применяющих (во всяком случае — частично, то есть на фоне собственного же поэтического строя применяющих) намеренно разомкнутые строки, не связанные привычными *поэтическими* повторами, отражениями (в том числе — смысловыми), созвучиями, характеризующихся отсутствием или периодическим сбоем рифмы (например, отсутствием рифмы в том месте, где ее ожидает воспринимающей, и появляющейся в неожиданном для него месте), неточной рифмой, диссонансами вместо ожидаемых консонансов, прямым поступательным движением смысла, отсутствием склонности возвращаться к уже проговоренному; словом, состоящих из строк, построенных принципом параллелизма\*, а не замыкающего возвратного движения, и поддержанных жестами рук вовне, выводящих произносимое за пределы «ауры» говорящего... Вихревой, замыкающий, *образующий* (то есть — созидающий *образ*) ритм *произведения* сменяется здесь, или — преобразуется здесь в ритм транслирующий, в ритм процесса\*\*.

---

ношению к пути ухода и возвращения. Но христианство здесь так радикально поменяло все ориентиры, что это припоминание не дается нам *естественно*, а требует специальных интеллектуальных усилий.

\* О параллелизме и аналогии как основном принципе построения заговора см., например: *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М.: Изд. «Индрик», 1994. Т. 1. С. 423–426. На принципе аналогии хорошо видно, как замкнутое внутри себя произведение размыкается вовне, обретает транслирующий ритм. Например, известное «Сказание об Исиде величайшей богине», легшее в основу мощных целительных египетских заговоров, рассказывает об одном центральном для мироздания случае болезни и исцеления, когда оравленный змеем, сотворенным хитрой Исидой, Ра должен открыть богине истинное свое имя, чтобы излечиться, — и пока Ра называет вместо истинного имени свои клички, исцеление невозможно, так как богиня получает «доступ» к исцеляемому, только узнав его имя. Без имени ее магия не работает. Но когда измученный Ра открывает Исиде истинное имя свое, она получает доступ и ко всем именам вещей, так как имя Ра — центр мироздания, и Исида становится величайшей целительницей. Это сказание составляло первую половину заклинания, его «произведение». Дальше шла вторая часть, в которой, опираясь на прецедент исцеления Ра, к Исиде обращались с просьбой (точнее было бы сказать — требованием) по поводу конкретного случая. И здесь «исконные» образы приобретают транслирующий ритм, переносящий действие замкнутого в себе за гранью времени события в тот момент времени, когда произносится заговор.

\*\* В этом абзаце я скорее пытаюсь описать непосредственно воспринимаемое ритмическое отличие, чем точно определить, за счет чего оно достигается. Последнее требует серьезного дополнительного анализа. Но разница между вихревым, замкнутым и «открытым», транслирующим ритмом очень ощутима. Собственно, по этому признаку и можно отличить мгновенно «поэтическое произведе-

Об этом выходе ритма за пределы вещи, об агрессивности ритма вещи в магии, о том, что собственно магическое и есть это появление *исходящего ритма\**, говорит, в частности, А.А. Блок в программной и для его творчества, и вообще для русского символизма, ориентирующегося на фигуру поэта-теурга, статье «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906): «Обряды, песни, хороводы, заговоры сближают людей с природой, заставляют понимать ее ночной язык, подражают ее движению. Тесная связь с природой становится новой религией, где нет границ вере в силу слова, в могущество песни, в очарование пляски. Эти силы повелевают природой, подчиняют ее себе, *нарушают ее законы*, своею волей сковывают ее волю. Опыяненный такою верой сам делается на миг колдуном и тем самым становится вне условий обихода. Это страшно для спокойствия домашнего очага, для здоровой правовой нормы, для обычая, который обтрепался и потерял смысл, протянувшись сквозь столетия, для церковного догмата, который требует слепой веры и запрещает испытывать тайну. Колдун — самодовлеющий законодатель своего мира; он *создал* этот мир и очаровал его, смешав и сопоставив те обыденные предметы, которыми вот сейчас пользовался другой — здоровый государственный или церковный законник, создающий ра-

---

ние» от заговора, что становится все более актуально при анализе творчества современных поэтов, композиторов, рок-исполнителей. См., например, творчество группы «Мельница», в частности, текст песни «Прялка», являющейся типичным заговором — <http://www.melnitsa.net/>

\* В герметическом трактате Коре Kosmu так говорится о магии, как начале работы в мироздании, не согласованной с Творцом, основанной на выходе за свои пределы и караемой заключением в тела: «“Но эти души, сын мой, возмнив, что теперь они совершили нечто великое, принялись сговариваться между собой с самонадеянной дерзостью и нарушать Божьи заповеди; ибо они стремились соперничать с богами небесными, оспаривая их величие, поскольку сами эти души были сотворены Тем же Творцом. И вот они *начали выходить за пределы отведенных им владений*; ибо не могли они более оставаться на одном месте, но пребывали в вечном движении, а оставаться на одном месте почитали за смерть...” (78: XXIV). “Но когда души поступили так, сын мой, Господь над всеми (так сказал Гермес...) не преминул этого заметить; и Он занялся поиском способа их покарать. И вот Всевышний и Господь над всеми счел за благо сотворить человеческое существо, с тем чтобы, пребывая в нем, весь род этих душ во все времена претерпевал свое наказание” (78: XXV)». Цит. по: *Томберг Валентин*. Медитации на Таро. Путешествие к истокам христианского герметизма. Изд.: «София», 2000. С. 366. То есть, согласно Коре Kosmu, всякий человек — это один из тварных духов, наказанных за самовольное творение, не согласованное с замыслом Творца — за магию. Интересно, что Достоевскому эта мыслительная традиция была знакома с очень юного возраста. В шестнадцать лет он напишет брату: «Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию» (28<sub>1</sub>, 50).



зумно, среди бела дня, нормы вещного, государственного, церковного права. И предметы, такие очевидные и мертвые при свете дневного разума, стали иными, засияли и затуманились. *От новых сочетаний их и новых граней, которыми они никогда прежде не были повернуты, протянулись как бы светящиеся отравленные иглы*; — они грозят отравить и разрушить тот — старый, благополучный, умный быт — своими необычными и странными остриями. Вот почему во все века так боялся магии — этой игры с огнем, испытующей жуткие тайны»<sup>131</sup>.

Пожалуй, уже отсюда может стать понятно, почему прямой ход воспринимается как производный от возвратного хода. *Поэма* в греческом языке значит прежде всего «произведение, работа, вещь, творение, тварь, стихотворение, поэма, сочинение», и только во втором значении это «дело, действие» — но опять-таки скорее действие как нечто статичное и обозримое, как результат действия, чем как процесс. И творец по-гречески — «поэт» — тот, кто творит вещь, произведение, «поэму» возвратным вихревым ритмом, создающим *образ*. Творец — тот, кто созидает вещи, *закрывающие* в себе сотворивший их ритм. Греческий мир — космос, где каждая вещь, как уже было сказано выше, в главе об образе, имеет не просто *свое* место, но место, *впервые возникшее* именно для того, чтобы в нем существовала эта вот вещь, место, являющееся своего рода «плацентой» вещи в мироздании. Это мир образов и форм.

Римский мир — мир процесса, римские боги — боги процессов («богиня прорастающего зерна», например), и творец на латыни — *procreator* (от *prosero* — сеять и в результате посева производить; порождать, вызывать; но в одном из значений — и буквально — выдвигать, высовывать). Прозатор управляет процессом\*, транслирует

---

\* См. об этом, в частности, работу Ф.Ф. Зелинского «Рим и его религия», особенно следующий пассаж: «Тут прежде всего бросается в глаза контраст между греческой и римской религией: насколько та трансцендентна, настолько эта **имманентна**. Верующий грек несколько бы не удивился, если бы ему где-нибудь на дороге встретилась его Деметра в виде высокой и полной женщины, с ласковой улыбкой на лице; римлянин никогда в такой женщине не признал бы своей Цереры, — она объявляется ему исключительно в растущем хлебе. Затем, я нарочно сказал: в **растущем** хлебе: пока хлеб еще не взмог, а посеянный покоится в земле, его ведает не Церера, а Сатурн; когда он уже вырос и цветет — Флора; когда он готов к жатве — Конс (Consus). Как видно отсюда, божество обитает не в предмете, а в *акте*; чувство надежды и страха везде одинаково, но оно различно окрашивается, смотря по тому, в каком фазисе находится вызывающий его предмет, а с изменением этой окраски изменяется и соответствующее ей божество. Мы только что назвали римскую религию имманентною; теперь мы можем прибавить и еще одно определение: будучи имманентна, она не субстанциальна, а **актуальна**. Прошу читателя запомнить это определение и не смущаться мнимыми исключениями, которые ему подскажет его эрудиция; дей-

ритм, уже наличествующий, уже заложенный в нем как в вещи, как в твари, *образованной* Поэтом. Маг не бог — но тот, кто имеет доступ к вещам, кто способен к их трансформации (не созиданию) путем транслирования собственного ритма, преобразующего вихревой ритм вещей. Каждому процессу у римлян соответствует свой бог. Каждый этап поступательного развития вещи — следствие действия нового преобразующего ритма нового бога. У прорастающего зерна иная богиня, чем у наливающегося колоса. Но этих богов, определяющих этапы процесса, должен был первоначально сотворить Поэт...

Элементы, принадлежащие области «оперативной поэтики», являются как бы нефункциональными в рамках произведения (или их функция чрезвычайно трудно определима и при любом определении вызывает полемику), поскольку их задачей является не формирование внутреннего образа, не формирование автономной целостности, но установление контакта с реальностью и *прямое* воздействие на реальность. Под прямым воздействием имеется в виду, в отличие от привычно признаваемого нами воздействия литературы и искусства на сознание и подсознание читателя, формирующего ценностные установки и мечтания, воздействие непосредственно на структуру личности, осуществляемое посредством глубинного *ритма*\*. Этот ритм есть то, что в известном, в том числе и блоковском, определении стиля: «внешнее выражение глубоко внутреннего»<sup>132</sup>, стоит за словами «глубоко внутреннее». Результатом такого воздействия будет ситуация, которую можно описать словами Ф.М. Достоевского: «Можно многое не сознавать, а лишь чувствовать. Можно очень много знать бессознательно» (21, 37–38). Это бессознательное знание, обретаемое вследствие взаимодействия с произведениями искусства, возможно постольку, поскольку искусство является уникальным среди всех способов человеческого познания и сообщения знаний. Эта уникальность состоит в том, что искусство позволяет человеку приобретать *опыт* в отсутствие опыта. Не отвлеченным знанием, но именно *чувственным опытом*\*\* снабжает нас ис-

---

ствительно, встречаются примеры, в которых однообразие и постоянство акта вызывает иллюзию субстанциональности. Мы ими еще займемся, и тогда призрачность этой субстанциональности станет очевидной». *Зелинский Ф. Ф.* Соперники христианства. М.: «Школа-Прогресс», 1996. С. 18.

\* Именно поэтому Блок воспринимает обретение ритма как общественный долг художника: «В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем». Цит. по: *Орлов Вл.* Сны и явь // *Блок А.* Письма к жене. Литературное наследство. М.: «Наука», 1978. С. 28.

\*\* Об этом свойстве искусства много думал Л.Н. Толстой, так суммировав свои размышления: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает дру-

кусство — а опыт как раз и является вещью, которая, полученная нами, очень долго может существовать именно как бессознательное, то есть неотрефлексированное знание, и в этом неотрефлексированном виде тем успешнее управлять нашими поступками.

Произведения с ярко выраженным действием оперативной поэтики обладают очевидным, чрезвычайным и необычным воздействием на воспринимающих.

О двух моментах такого наглядного выступления оперативной поэтики на первый план (причем, качественно различных, или, вернее, существенно различающихся способом своей «оперативности») пишет А.В. Михайлов (не употребляя, конечно, термина «оперативная поэтика» и размышляя на совсем другую тему — но тем существеннее эти свидетельства).

Первый связан с творчеством Каспара Давида Фридриха и его оценкой Фридрихом Вильгельмом Базилиусом фон Рамдором (1757–1822). «Ф.В.Б. Рамдор, полемизировавший с Фридрихом в 1809 году и потому особенно известный в истории искусства, теоретик-дилетант с солидными знаниями и длинной косицей, прочно привязывавшей его к особому, сословно-окрашенному эстетизму последней трети XVIII века, — Рамдор различал *эстетическое* и *патологическое* действие искусства и опирался при этом на эстетическую традицию, проходящую через весь XVIII век: “эстетическое” воздействие есть воздействие, собственно присущее искусству, вызывающее “незаинтересованное” любование предметом; противоположное эстетическому воздействие, названное у Рамдора патологическим, пробуждает у зрителя подлинный интерес (интерес в настоящем значении этого слова, а не в современном, расхожем, нейтральном), то есть, другими словами, ввергает зрителя в те же самые жизненные связи и конфликты, из которых любое искусство, естественным образом, должно извлекать человека. “В искусстве мы радуемся тому, как искусство играет с нашими чувствами (Rührungen), — пишет Рамдор. — Если бы искусство могло переносить нас в настоящее волнение чувств (in eine wahre pathologische Rührung), то эстетическое воздействие (Rührung) отпадало бы, — произведение искусства перешло бы в природу, наслаждение прекрасным — в действительную взволнованность (Sympathie)”<sup>133</sup>.

С точки зрения Рамдора, искусство Фридриха «эстетически недопустимо, поскольку оно <...> *ввергает* зрителя в ту самую подлинную жизнь, *извлекать* из которой должно его всякое художественное произведение»<sup>134</sup>.

---

гим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их». *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? // Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1951. Т. 30. С. 65.

В сущности, Рамдор чутко отмечает (и изо всех сил протестует против этого — как у Блока всякий добропорядочный обыватель или законник против действий мага) смену качества поэтики, превращающейся здесь в поэтику оперативную. Самым заметным проводником этой оперативной поэтики, видимо, являются знаменитые фигуры в пейзажах Фридриха, их порой называют «заместителями зрителя», что не совсем точно — они скорее не заместители, а «вместители» зрителя, объекты отождествления для зрителя — их взгляд всегда направлен на пейзаж, к зрителю они часто повернуты спиной — это в сущности, место, куда художник предлагает предстоящему войти — и недаром Новалис, кажется, говорил о «Монахе у моря»: «Я был тем монахом». При этом то место, куда художник предлагает войти зрителю (то место, где находится «вместителище» для зрителя), есть *природа* — не ландшафт как место, где просто размещается человек, но природа как нечто самостоятельное, недоступное, человеку противостоящее (или вступающее с ним в контакт), природа как стихия в самом прямом (магическом) смысле слова. Таким образом, зритель приводится в контакт с тем, с чем ему редко случается контактировать в реальности — с тем, что обычно скрыто за «разрисованным занавесом» повседневности.

Явление оперативной поэтики иным образом Михайлов фиксирует у Фюссли (1741–1825), выявляя здесь, правда, момент иллюзорности, театральности или «сверхъясности иллюзорного порядка»<sup>135</sup>. «Картина должна как бы исчезнуть перед зрителем (это прекрасно оправдывает, считал Фюссли, ее художественную незавершенность), тогда перед ним распахнется сам мир “идеи”, творчества, действия. Так, в глазах Фюссли, Микеланджело велик тем, что фрески его для зрителя исчезали и зритель непосредственно становился свидетелем *самого* сотворения»<sup>136</sup>. Для самой природы искусства Фюссли, пишет Михайлов, «важно, чтобы осуществился пусть секундный контакт зрителя и сюжета картины, чтобы зритель, пусть на мгновение, действительно вошел в действие такого живописного театра. Этот театр у Фюссли — мифологический, в нем, как позднее у Рихарда Вагнера, вершатся судьбы богов и героев»<sup>137</sup>.

То, о чем говорит здесь Михайлов, можно назвать одним словом — *мистериальность*. Именно мистериальность, как известно, почиталась символистами в качестве высшего этапа развития искусства<sup>138</sup>, должного стать теургическим; но достигалась она так или иначе искусством на любом этапе его прохождения сквозь историю — как только способность того или иного искусства к мистериальности истощалась, оно очень быстро оказывалось маргинальным и на грани пренебрежения и забвения. С другой стороны, мы имеем совсем недавние многочисленные примеры огромной востребованности часто, по мнению искушенных судей, весьма «эстетически

несовершенных» (как тут не вспомнить Рамдора!) искусств («авторская песня», рок-песня), и эта востребованность объясняется именно мистериальной составляющей (закрывающейся не в тексте, но в ритме, образуемом лишь *в том числе* и текстом) этих искусств. Мистериальность же произведений искусства, что мы можем видеть из только что приведенных примеров и из инвективы Рамдора, внешним образом проявляется как очевидное, чрезвычайное и необычное («патологическое») воздействие на воспринимающих.

Полагаю, никто не усомнится, что именно очевидное, чрезвычайное и необычное воздействие на воспринимающих объединяет картину Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос» (или «Труп Христа в могиле»), роман Ф.М. Достоевского «Идиот», поэму А.А. Блока «Двенадцать» и роман Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго».

О том, какое действие оказывает на чуткого читателя роман «Идиот», рассказано в не так давно опубликованном письме, в сущности — блестящем эссе, Артура Абрагамовского «Бешеная икона»<sup>139</sup>. В частности, он пишет: «Позволю себе сослаться на свой собственный опыт. Когда я впервые читал “Идиота”, — а по обстоятельствам жизни это было в больнице накануне операции, — то был не то что потрясен, а даже как бы вне себя. Пробежав глазами последние строчки, я захлопнул книгу и поцеловал переплет, буквально впившись в него губами, а потом прошептал: “бешеная икона... бешеная икона...” Я никогда не целую книги, если это не Библия, а слова о “бешеной иконе” сказались как бы сами собой, помимо моей воли, в стороне от моего сознания. Я потом долго думал и не мог понять, что же имелось в виду в этих словах; — что нечто *положительное*, это я понимал, но меня одинаково смущали оба эти слова — как “икона”, так и “бешенство”: “икона” применительно к роману выглядела неуместно-возвышенно и сакрально (это вам даже не “фреска” или “витраж”), а “бешенство” навряд ли можно считать похвалой или хотя бы просто одобрением... свести же оба понятия воедино вообще было невозможно, — но, однако же, я свел»<sup>140</sup>. Надо ли говорить о том, что, несмотря на непонятность слов «бешеная икона», совершенно очевидна их применимость и к картине Гольбейна и к поэме Блока.

Пожалуй, реакция Абрагамовского на роман «Идиот» и реакция Рамдора на творчество Фридриха могут пояснить друг друга и пролить свет на характер анализируемого явления. «Полемика Рамдора с Фридрихом была вызвана знаменитой, написанной для домашней капеллы графа Туна в Тетшене, картиной “Распятие в горах” (“Das Kreuz im Gebirge” <...> <...> Одно Рамдор выражает с предельной ясностью: алтарный образ должен вызывать в созерцающем его человеке чувство благоговения (Andacht), а для этой цели куда более подходит “историческая живопись” (напротив, “если пейзажная жи-

вопись будет пробираться в церкви и прокрадываться на алтари, то это подлинная дерзость”), и потому, что она изображает само молитвенное благоговение, “представляет нам события, известные нам с детства, самый легкий намек на которые вызывает в нас множество самых трогательных (rührendster) фактов, черт характера, слов; и, наконец, наглядно представляет нам Тайную Вечерю и приглашает нас <...> достойным образом принять причастие” и т.д. Согласно Рамдору, получается, что для того, чтобы картина, и в данном случае, алтарный образ, не вызывала в нас “патологического”, то есть жизненного, не эстетического волнения, она именно ту ситуацию, которая вызывает такое жизненное волнение — здесь сцену Тайной Вечери — должна наглядно и убедительно представить зрителю<sup>141</sup>.

Далее Михайлов разъясняет ход мысли Рамдора: «<...> “историческая картина”, картина с определенным сюжетом, отстраняет этот сюжет для зрителя, эстетически претворяет его, поддерживает в зрителе необходимую и уже направленную по нужному руслу направленность его чувств; кроме того, такая картина относится к замкнутому кругу мифологических, религиозных или реально-исторических сюжетов и тем самым к уже так или иначе отстраненному, эстетически пресуществленному миру образов, миру размеренному и размеченному, благоупорядоченному. Иное дело — зритель, оказавшийся перед произведением пейзажной живописи <...> — оно, как мы уже слышали, ввергает зрителя в ту самую подлинную жизнь, извлечь из которой должно его всякое художественное произведение»<sup>142</sup>.

Получается, что «историческая картина» прочно отделяет предстоящего от изображаемого события, замыкая это событие в рамках иного момента времени, к которому у предстоящего нет никакой возможности подступить. Фридрих же — и это и вызывает чрезвычайное возмущение Рамдора — создает в своем пейзаже с Распятием место, где предстоящий может и должен встретиться со Христом, место, представляющее собой *нечто*, более доступное скорее предстоящему, чем *историческому* событию Распятия (горный пейзаж Фридриха — это пейзаж северных Альп). Следовательно, перед нами то, что Рамдор назовет «аллегорией» — событие Распятия в вечности и одновременно в *каждом* моменте времени — и, соответственно, доступное каждому в любой момент времени. Для встречи с *этим* Распятием скорее требуется преодоление *пространства*, чем времени, духовное или физическое восхождение («Крест в горах»), усилie. И это требование, безусловно, ввергает зрителя в самую подлинную жизнь, вместо того, чтобы извлечь его из нее, как «положено художественному произведению». В сущности, картина здесь, при помощи иной стратегии, чем икона, пытается осуществить ту же задачу — вывести событие из рамок конкретного времени, за пределы границ чего-то, что однажды случилось — и успо-

коилось (упокоилось) в этом моменте времени; обеспечить зрителю не воспоминание о событии, но *встречу* с ним.

«Бешеная икона» Абрагамовского — икона, потому что именно икона обеспечивает нам *непосредственное присутствие* изображенного на ней, приводя это изображенное из-за границ времени, но она — «бешеная», потому что здесь то, что должно оставаться, по нашему мнению, потусторонним, абсолютно втягивается в пространство нашей реальности, в нашу сиюминутность, предстает нам как событие нашей подлинной, даже нашей «низкой» жизни, агрессивно, «бешено» воздействующее на наши чувства.

Можно сказать, что всякое такое произведение искусства являет нам еще одну ступень кенозиса Божества, еще одну жертву, которую приносит Христос для встречи с нами. Для встречи с нами там, где мы можем быть одушевлены истинным жизненным волнением, а не эстетическим созерцанием.

Чтобы кратко и наглядно показать, как работает такой образ у Достоевского, еще раз напомним знаменитую и во все времена вызывающую возмущение читателей сцену из романа «Братья Карамазовы» (глава «Бесенок»), когда Алеша приходит к Лизе Хохлаковой и она рассказывает ему: «Вот у меня одна книга, я читала про *какой-то где-то* суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял, а потом на суде сказал, что мальчик умер скоро, чрез четыре часа. Эка скоро! Говорит: стонал, все стонал, а тот стоял и на него любовался. Это хорошо!

— Хорошо?

— Хорошо. Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот. Вы любите?

Алеша молчал и смотрел на нее. Бледно-желтое лицо ее вдруг исказилось, глаза загорелись.

— Знаете, я про жида этого как прочла, то всю ночь так и тряслась в слезах. Воображаю, как ребенок кричит и стонет (ведь четырехлетние мальчики понимают), а у меня все эта мысль про компот не отстает» (15, 24).

За распятием младенца отчетливо встает распятие Христово, причем Достоевский настойчиво прорисовывает его, используя не правильность и неопределенность разговорного языка. Повторю еще раз, что «неряшливости языка», в которых принято обвинять Достоевского, всегда работают в его тексте — то есть всегда функционально нагружены, и следовательно, являются не «неряшливостью языка», а художественным приемом<sup>143</sup>. Слова: «<...> читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на сте-

не...») — звучат так, словно «жид» распинает мальчика по приговору суда, что конечно напоминает нам сразу и о евангельских событиях и о вечно возобновляющемся в истории обвинении: «Жида Христа распяли!» При этом слова «какой-то» и «где-то» относят событие в область временной и пространственной неопределенности, как бы выводя его за пределы текущего времени, а одновременно и напоминая постоянный зачин храмовых евангельских чтений: «Во время оно...» «Пальчики обрезал» — во-первых, воспроизводит структуру евангельских Страстей, где мучение и надругательство предшествуют Распятию, а во-вторых, связывает эпизод с романым целым, где отрезание (капитан Снегирев), укушение (Илюшей Алеше), защемление (Лиза) пальцев становятся знаками мучительства и самомучительства по преимуществу. Четыре часа на кресте (в евангелиях — несколько больше чем «с шестого до девятого часа»), «любование» (редущая толпа перед крестом), «стоны» (крик перед смертью «Или, или! Лама савахвани!») связывают внутренний и внешний образ неразрывными и, казалось бы, бросающимися в глаза связями. Но в том-то и дело, что связи эти абсолютно не воспринимаются при первом чтении! (А часто и при втором, и при третьем...) Эпизод с ананасным компотом принес Достоевскому славу антисемита, а его героине репутацию несовершеннолетней истерички — потому что практически никто из писавших о романе не увидел внутреннего образа распятия мальчика! И это «затмение читателей» тоже входило в задачу писателя.

Нас должна поразить и возмутить дикость и непонятность сцены, прежде чем мы начнем ее *понимать*. Мы должны вовлечься в нее как в нечто неожиданное и *современное* нам, а не увидеть как нечто давно известное — и потому не вызывающее «патологического» волнения. Потому что дико и страшно — представлять, что кто-то ест ананасный компот, глядя на распятого им и стонущего младенца. Но давно перестали вызывать смущение просьбы о сладости житейской перед Распятием. «Кубок жизни», от которого не захочет до 30 лет отрываться Иван, один из центральных концептов «Братьев Карамазовых» — родственник ананасного компота. Но мы все пристрастились к этому кубку — и мы все молим о жизненном благополучии Истекающего кровью на кресте, распиная Его одновременно своими непрерывными прегрешениями. «Жида распяли Христа» однажды, напоминает нашему подсознанию Достоевский, мы распинаем Его ежедневно и ежечасно. Не кто-то распял — «я сама распяла». Этот христианский ответ Лизы вызвал самое большое негодование критиков, писавших о болезненном, расстроенном воображении героини и садизме автора...

Перечисленные выше произведения создавались их авторами в переломные моменты истории. «Двенадцать» — на подъеме социалистической и атеистической революции, в январе 1918 года. «Мерт-



вый Христос» — в 1521–1522 — на подъеме Реформации\*, в момент, типологически идентичный моменту создания «Двенадцати», когда все принципы нового наступающего миропонимания и миропорядка уже декларированы, но находятся еще в начале своего воплощения. То, что начало Реформации было не только типологически, но и *идеологически* идентично началу атеистической революции в России, может продемонстрировать, например, следующий пассаж из предисловия Ренана к тринадцатому изданию «Жизни Иисуса»: «Некогда прихотилось доказывать во что бы то ни стало, что Иисус был Богом, а в наши дни протестантская теологическая школа должна доказывать не только то, что он был не более как человеком, но еще и то, что он сам никогда иначе и не смотрел на себя. Стараются изобразить его человеком здравого смысла и по преимуществу человеком практическим; его преобразуют по образу и по духу современной теологии»<sup>144</sup>.

«Идиот» в окончательной редакции начинает создаваться в декабре 1867 года, в то время как в апреле 1866 прозвучал выстрел Каракозова\*\*, открывший «охоту на Царя», завершившуюся через месяц после смерти Достоевского, 1 марта 1881 года. Одновременно в 1860-е годы в Европе (а «Идиот» — на всякий случай, напомним — пишется в Европе) одно за другим выходят переиздания «Жизни Иисуса» Эрнеста Ренана, автора, решавшего задачу трансляции идеи «только человечности» Иисуса Христа на самую широкую по тому времени публику (перевод на русский язык, что чрезвычайно характерно, вышел в 1906 году)\*\*\*. Черновики романа «Идиот» с завидной регулярностью полемически отсылают нас к указанному произведению Ренана, меж тем в окончательном тексте романа упоминания Ренана абсолютно отсутствуют. В творческой системе Достоевского это означает только одно — *весь* роман становится полемикой с идеями Ренана, полемика уходит из дискурса потому, что становится структурообразующей для произведения в целом\*\*\*\*.

---

\* Не просто на подъеме — прямо-таки на гребне, на сломе эпохи. Эта картина, заказанная для Базельского Мюнстера, никогда не заняла того места, для которого предназначалась. К моменту ее написания для картин уже не было места в храмах...

\*\* Достоевский очень эмоционально откликнулся и на само событие, и на реакцию на него в Европе.

\*\*\* Характерно и то, что Блок накануне написания «Двенадцати» читает «Жизнь Иисуса» Ренана и задумывает — «с Любой — пьесу об Иисусе-художнике, который “все получает от народа”». См.: Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Л. 1960–1963. Т. 7. С. 316–317.

\*\*\*\* См. об этом: *Касаткина Т.* О творящей природе слова. С. 161 и далее. В этом смысле характерны черновики к «Бесам» и «Братьям Карамазовым», избыточные отсылками к Откровению Иоанна Богослова и особенно к эпизоду, обо-

Таким образом, типологически и идеологически момент создания «Идиота» идентичен моментам создания «Двенадцати» и «Мертвого Христа». Все эти произведения создаются в момент начала очередного витка «атаки на Христа»\*, закладываются авторами

---

значаемому Достоевским как «Илия и Енох». Все прямые отсылки исчезают из окончательных текстов — и, опять-таки, потому, что указанный прототекст становится в них структурообразующим.

\* Казалось бы, из этого ряда выпадает «Доктор Живаго». И действительно, было бы натяжкой попытаться встроить его в этот ряд, определив время его написания (1945–1955 годы) как время возобновления гонений на Церковь после краткого и вынужденного отступления безбожной власти в период Великой Отечественной войны. (Хотя для этого есть основания в осознании указанных событий Пастернаком. «Посылая в письме поэтессе Вере Звягинцевой к Новому 1948 году стихотворение “Рассвет”, Пастернак назвал его “плохим Блоком”, имея в виду его тематическую и стилистическую близость с блоковским “Вторым крещением”:

И в новый мир вступая, знаю,  
Что люди есть, и есть дела.  
Что путь открыт наверно к раю  
Всем, кто идет путями зла.

Для Пастернака “вторым крещением” был осознанный возврат к истокам любви, добра и красоты, выраженным в Евангелии, которые питали поэтическое поколение 10-х годов. В стихотворении правдиво отразилось ощущение богооставленности, которое сопровождало его поколение в годы “войны, разрухи”. Пробуждением стало откровенное Божье заступничество, сказавшееся в победе над фашизмом». *Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак. Биография. [http://www.russofile.ru/articles/article\\_79.php](http://www.russofile.ru/articles/article_79.php)

Однако в это десятилетие происходит не столь заметный, как это отступление и затем возобновление гонений, но гораздо более радикальный слом. Если раньше Христа гнали ненавидящие его враги — и гнали со злобой как «несправившегося Бога» — то именно теперь, в указанное десятилетие, подготавливается и наступает период совсем иных гонений — теперь, при нарастающем благополучии страны, Он становится просто *лишним*, не понадобившимся. Ненависть и вызов все же оставались средствами связи с Божеством; удовлетворенность здешним становится плотной стеной, «крышкой» здешнего мира, гораздо радикальнее отделяющей людей от горнего, чем любая ненависть. А Пастернак подводит мину как раз под эту «крышку», апеллируя в том числе и ко времени Революции: «Вы подумайте, какое сейчас время! И мы с вами живем в эти дни! Ведь только раз в вечность случается такая небывальщина. Подумайте: со всей России сорвало крышу, и мы всем народом очутились под открытым небом. И некому за нами подглядывать. Свобода! Настоящая, не на словах и в требованиях, а с неба свалившаяся, сверх ожидания. Свобода по нечаянности, по недоразумению, — исповедуется Живаго Ларе. — Вчера я ночной митинг наблюдал. Поразительное зрелище. Сдвинулась Русь-матушка, не стоит ей на месте, ходит не находится, говорит не наговорится. И не то чтоб говорили одни только люди. Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют ка-

в основание этого витка с тем, чтобы постепенно трансформировать процесс изнутри. Причем теми, кто ведет «атаку на Христа», эти культурные тексты вполне могут восприниматься как работающие на них, несмотря на все связанные с текстами и их авторами недоумения. Получается, что произведения со свойствами оперативной поэтики — это своего рода скрытые бомбы замедленного действия, вещи, от граней которых, говоря словами Блока, потянулись «светящиеся отравленные иглы», не замечаемые до поры до времени (вернее — ощущаемые, но неотрефлексируемые до поры до времени), чему весьма способствует господствующее в общественном сознании «эстетическое» восприятие художественных произведений...

## Феномен Достоевского на рубеже XIX–XX веков

«Достоевский живет в нас. Его музыка никогда не умрет»  
(В.В. Розанов. *Опавшие листья. Короб 2-й*)

«Достоевский имел определяющее значение в моей духовной жизни. Еще мальчиком получил я прививку от Достоевского. Он потряс мою душу более, чем кто-либо из писателей и мыслителей. Я всегда делил людей на людей Достоевского и людей, чуждых его духу. Очень ранняя направленность моего сознания на философские вопросы была связана с “проклятыми вопросами” Достоевского. Каждый раз, когда я перечитывал Достоевского, он открывался мне все с новых и новых сторон»<sup>145</sup>. Эти слова Н.А. Бердяева мог бы повторить о себе весь «рубеж веков». «“Серебряный век” переживает Достоевского не как проблему в ряду проблем, но как тему жизни»<sup>146</sup>. К Достоевскому мальчики, ставшие деятелями «рубежа веков», приходили не просто самостоятельно — как правило, вопреки своему окружению. При этом *отношение* их к Достоевскому могло на протяжении жизни очень даже сильно меняться — но его герои, его произведения оставались незыблемыми константами их бытия и творчества.

О том, как дело обстояло, например, в семье Флоренских, рассказывает сам о. Павел: «...В нашей семье не было бы места Достоевскому. Он со своей истерикой у нас осекся бы, я в этом уверен. Светский дом, или самодовольный дом, или безбожный дом он преодолел бы и перевернул бы все его благополучие. Но наш отнюдь не был

---

менные здания. Что-то евангельское, не правда ли? Как во времена апостолов. Помните, у Павла? “Говорите языками и пророчествуйте. Молитесь о даре истолкования”» (ч. 5, гл. 8).

благополучным, напротив, в основе его лежал фатализм и чувство обреченности всего прекрасного. Именно поэтому-то хаосу был раз и навсегда прегражден доступ на этот остров: его можно было разрушить, но — не возмутить скандалом.

Формальная светскость и холод внешних отношений были бы в нашем доме неприличны. Но не менее неприличным было бы патетическое. Рыдания, вопли, восклицания — совершенно не могу представить себе чего-нибудь такого в нашем доме. А если бы Достоевский ворвался с этим в дом, то, ясно представляю, мама сказала бы нам детям: “Пойдите побегайте во дворе, Федор Михайлович болен”. Потом все взрослые переглянулись бы между собою и из деликатности разошлись бы по своим комнатам. Через четверть часа папа сказал бы маме или тете: “Il faut lui donner un verre d’eau avec sucre”, — и послали бы тетю Соню как младшую, тоже из деликатности, с подносом, на котором был бы на блюдечке чайный — непременно граненый — стакан с сахарной водой. Тетя Соня тихо ушла бы, а через несколько минут решили бы, что теперь все кончилось, папа маме, или наоборот, сказал бы: “Pauvre homme, il est très nerveux”, — и, делая вид, что ничего не произошло, пошли бы объявлять: “Федор Михайлович, ужин уже на столе”, причем за ужином обязательно был бы шашлык из лосося или осетрины с ломтями помидор и луку, свежая икра и вино, а после ужина папа поднес Достоевскому какую-нибудь особенную гаванскую сигару и затеял бы разговор о последней книжке “Revue de deux Mondes”, “Deutsche Rundschau” или же о только что полученном новом томе “Histoire Universelle par Lavisse et Rambaud”. Не сомневаюсь, что Достоевский не мог бы не почувствовать, что это ненарочно проделано, и так и **есть** в семье, и, затаив конфуз, искренно осудил бы в себе истерику.

Так вот, Достоевскому не было места, и даже романы его, хотя и стояли в шкафу, но, открыто по крайней мере, никем не читались как что-то сомнительное — в противоположность настольным и провозглашаемым Диккенсу, Шекспиру, Гете и Пушкину, каковые признавались вполне и насковзь приличными.

Достоевский, действительно, — истерика, и сплошная истерика сделала бы нестерпимой жизнь, и Достоевский сплошной был бы нестерпим. Но, однако, есть такие чувства и мысли, есть такие надломы и такие узлы жизненного пути, когда высказываться можно только с истерикой — или никак. Достоевский единственный, кто вполне постиг возможность предельной искренности, но без бесстыдства обнажения, и нашел способ открыться в слове другому человеку. Да, конечно, это слово будет истерикой и юродством, и оно безобразно и само собою замрет среди благообразия, подлинного благообразия, но закупоривающего поры наиболее глубоких человеческих общений. Конечно, Достоевскому, чтобы высказаться, не годеи наш дом, не го-

ден монастырь, по крайней мере, хороший монастырь, может быть, не пригоден даже храм. Достоевскому нужен кабак, или притон, или ночлежка, или преступное сборище, по меньшей мере вокзал, — вообще где уже уничтожено благообразие. Где уже настолько неприлично, что этой бесконечности неприличия никакое слово, никакое неблагообразие уже не увеличат. Тогда-то можно дозволенно делать недозволенное, излиться, не оскверняя мирного приюта, не оскорбляя самой атмосферы...

Достоевскому у нас нечего было делать. Но это укор не только ему, но и дому. Невысказанные жили в членах семьи чувства патетические, к которым на самом деле, как к подземному ветру, втайне прислушивались все, но каждый сам за свой страх и скрывая от других»<sup>147</sup>.

Анализируя этот отрывок в своей статье «Рождение Философии из Духа Литературы на сцене русского персонализма» Михаил Аксенов Меерсон отмечает «роль скандального мира Достоевского в становлении мировоззрения Павла Флоренского»: «Бежал из этого тепличного мира и экзистенциально и мировоззренчески, как мы знаем, и сам Флоренский, отрясший с себя научно-просвещенское умеренное благополучие своего воспитания, то, что он называл наследием возрождения, и провозгласивший себя “последним человеком ренессанса и первым человеком грядущих Средних веков”. Павел Александрович Флоренский тогда же, вместе с этим воображаемым посещением, и сбежал из своего дома духовно, по-юродски, вместе с Федором Михайловичем»<sup>148</sup>.

Я бы отметила здесь в связи с предыдущим — нежелание вовлекаться искусством в «патологические», то есть присутствующие в жизни, но непризнаваемые в ней открыты переживания, а в связи с дальнейшим — ниточку ритма («истерика» — это ведь прежде всего определенный *ритм* высказывания), бросаемую Достоевским всякому нуждающемуся, чтобы *услышать без страха и осознать как всеобщее* свой таймый ото всех «подземный ветер».

Практически все поколение родителей этих мальчиков совершенно не воспринимало Достоевского. А. Белый рассказывает не о ком-нибудь — о М.С. Соловьеве, брате Вл.С. и Вс.С. Соловьевых: «М.С. чувствовал до конца мир поэзии Пушкина, Гоголя; отмечая значение Достоевского, не любил он его»<sup>149</sup>. А.А. Блок записывает в материалах к поэме «Возмездие»: «Ненависть к Достоевскому (“шампанские либералы”, обеды Литературного фонда, 19 февраля). Похороны. Убогая квартира, так что гроб еле можно стащить с лестницы. Либеральное тогда “Новое время” описывает, как тело обмывали на соломе. Толпа, венок певцу “униженных и оскорбленных”. <...> Бабушка ненавидит Достоевского. А.Н. Бекетов, встречаясь с ним, по мягкости не может ненавидеть. Отношение — похожее на то, какое теперь к Розанову»<sup>150</sup>.

«Родители» не любили Достоевского за то же, за что его навсегда приняли в свое сердце «дети»: за его способность выводить любую жизненную ситуацию за рамки существования — в бытие; за нарушение и разрушение границ той реальности, в пределах которой (*в пределах уверенности в которой*) так хотелось уютно и благообразно остаться «родителям».

Достоевский повернул зрение эпохи. Современники его (особенно — ровесники) зачастую воспринимали его видение мира как своего рода «извращение». Потомки на рубеже веков уже рождались с иным («достоевским») зрением\* и прежнее зрение воспринималось ими как узкое и поверхностное, плоскостное, прежний взгляд на мир стал, прежде всего, непроходимо скучен. Достоевский научил их (многих) видеть сквозь пленку внешних событий — существо бытия. При этом — поскольку они восторженно ринулись к существу бытия, слишком мало, зачастую, уделяя внимания его конкретному воплощению — стало казаться, что истощилась сама эта пленка, стала прозрачной. А тем, кто рождался по-прежнему с взглядом, нацеленным на поверхность, стало казаться, что они кощунственно или шутовски разламывают вещи и явления, что они разрушают себя и мир. И в этом взгляде была своя правда, ибо не только к существу мимо существования устремились первопроходцы символизма, но и — заплутав на этих вечно первопроходных путях (не теряющих этого качества, сколько бы по ним ни проходили) — многие бросились к «небытийственной бездне» миража и фантазии, увлеченные тенями, фантомами, предпочетшие их бытию.

О. Георгий Флоровский так характеризует состояния Белого (1880–1935) и Скрябина (1871–1915): «В ранние годы для Белого характерно влияние Шопенгауэра, от него он впервые усваивает платонические темы, под дымкою пессимизма, тоски, музыкальной иллюзорности, и сюда сразу примыкают мотивы Веданты и Упанишад. Шопенгауэра он в юности читал, как священную книгу, “по параграфу в день”. *С тех пор эмпирическая деятельность потеряла для него устойчивость. И прежде всего перестало быть реальным время.* От Шопенгауэра Белый переходит к Ницше. Тема “вечного возвращения” навсегда становится его темой: “кольцо возврата”. Нет никакого действительного движения, никакой поступи,

---

\* «“Конец века” означал в русском развитии рубеж и начало, перевал сознания. Изменяется само чувство жизни. “Все более и более нарастает чувство чрезвычайности” (А. Белый)... И то был не только душевный сдвиг. То был **новый опыт**... В те годы многим вдруг открывается, что **человек есть существо метафизическое**. В самом себе человек вдруг находит неожиданные глубины, и часто темные бездны. И мир уже кажется иным. Ибо утончается зрение. В мире тоже открывается глубина...» *Флоровский Георгий, протоиерей*. Пути Русского Богословия. УМКА-PRESS, 1983. Репринт: Киев, 1991. С. 452.

только вращение или пульсация (это хорошо подметил у Белого Ф.А. Степун). “Стоящее в начале и конце — одно”. *Отсюда какая-то странная прозрачность всего существующего, потому и призрачность, — “сквозные лики”. Все грани как-то странно разлиты, точно самое бытие имеет какое-то клубящееся, клочковатое строение.* И проблема “соборности” получает очень своеобразный смысл. Лик почти что только личина, личности точно переливаются одна в другую. Здесь не то, что перевоплощение, скорее какое-то гипнотически властное овладение друг другом или взаимная одержимость, вампирическая жизнь в другом, — в этом природа **симфонии**. Здесь хлыстовский соблазн, этот демонический дублет соборности (на это в свое время тонко указывал С.Н. Булгаков). У Белого эта тема поставлена не только в “Серебряном Голубе”. Быть может, всего резче в его “четвертой симфонии”, **Кубок метелей** (1908). И человек здесь показан именно в состоянии одержимости, *включенный в космические ритмы и в хаотическую невнятицу бытия*; есть жуткое вдохновение в этих “метельных ектениях” (“вьюге помолимся!”), в этих обрывках “гробной лазури”. В этой симфонии Белый ставил тему любви, “священной любви”, — “только через нее возможно новое религиозное сознание” (Белый был тогда близок с Мережковскими). “Тема метелей, — это смутно зовущий призыв... И души любящих растворяются в метели”. Конечно, здесь нет никакой встречи, но гибель душ, точно тающих в вихрях, — “сладострастие томящегося духа” (выражение Бердяева). “Пройти сквозь формы мира сего, уйти туда, где все безумны во Христе, — вот наш путь”. И это был путь погибельный. Не столько путь, сколько круг, круг неразмыкаемых обращений и отражений. С 1912-го года Белый уходит в антропософию. Это был один из тупиков религиозного нео-западничества... И с Белым можно сравнить А.Н. Скрябина <...>. Интересны не взгляды Скрябина, в философии он был беспомощно подражательным, но его опыт и его собственная судьба. Это **опыт космической истомы**, опыт мистический, но безрелигиозный, **без Бога, и без лиц**, опыт ритмов и ладов. И демоническая природа этого опыта вполне очевидна: достаточно назвать “Девятую симфонию” Скрябина (“черная месса”), или его *Roème satanique*, — “*flammes sombres*”, **пляска черных пламен**... Творчество Скрябина тем характерно, что в самом намерении творца оно было неким **магическим действием**, теургическим актом или предварением, должно было **осуществить мистерию**, мистерию космического разрушения и гибели»<sup>151</sup>.

Но часто полюсу миража и теней надо было пройти по пути к истинной реальности. Это был один путь — нельзя было расслабеть и уснуть на пути. И путь культуры в целом был — сквозь тени фантазии, сквозь бесконечные взаимоотражения зеркал к истине бытия.

Переход на рубеже XIX–XX веков от изжившего себя позитивизма (а позитивизм как мироощущение хорошо определяется Н. Бердяевым: «<...> человек остался в срединном царстве своей души и на поверхности своего тела. Он перестал ощущать измерение глубины. <...> Трансцендентный мир окончательно вытесняется в непознаваемое. Все пути сообщения пресекаются, и в конце концов этот мир совсем отрицается». Человек замыкается в «“материальной” и “психологической” действительности»<sup>152</sup>), так вот, переход от позитивизма к иному, новому чувству жизни характерно описан А. Белым.

Во-первых, он отмечает общий кризис, — ощущение истощенности того пути, который виделся его старшим современникам как единственный путь искусства: «Появлялись в серьезных журналах такие статьи как “Предсмертные мысли во Франции” [статья Гилярова в “Вопросах философии и психологии” — *прим. автора*]; а Андреевский пророчил, что жизнь русской лирики кончена, что русский стих весь исчерпан»<sup>153</sup>.

Внимание вступающих в жизнь юношей, будущих творцов культуры, переносится на тени явлений, на неверные колебания образов; прежде отчетливые линии предстают как смутные очертания. Это область именно фантазии, игры теней, область эстетизма, — но это и опыт отведения взгляда от неколебимой и непроницаемой поверхности явлений; здесь рождается представление о том, что, может быть, и сама их неколебимость — лишь тень, иллюзия, майя, и недаром этот момент совпадает с особой податливостью молодых умов философии буддизма.

«На выставках жанры сменялись капризами безыдейного пейзажа; и сине-серые колориты зимующих сумерек, и застывшие реки, и тучи над лесом преобладали в 1897 и 1898 годах; а бледные девы с кувшинками за ушами гласили о странном, о сонно-невнятном, растущем, как тень, из углов, перед ночью. Фантазия переживалась сгустками субъективного душевного пара в космической, небытийственной бездне; и эту бездну вдруг вспомнили, заговорили о бездне; пел Минский о ней. Я чувствовал шопенгауэрианцем себя; принимая эстетику Рескина, поклонялся Бёрн-Джонсу, Россети; восточным покоем хотел переполнить свои гимназические досуги. Так: эстетизм стал мне формою освобождения от воли — к бесцельностям жизни <...> — я чувствовал старцем себя; первая моя проповедь — проповедь буддизма и аскетизма среди Арсеньевских гимназисток, которые с уважением мне внимали <...>; но скажу откровенно я: вопреки всем толстым журналам, нас звавшим в общественность, проповедь Нирваны влияла; и — действовал Фет, выразитель Веданты в родной нам природе; в поэзии Фета природа России звучала родными и мудрыми нотами; в ней говорили закаты не об России



одной; и об Индии говорили они; чуялась цельность забвения: и к ней мы тянулись; и ею учились, как йог, смеясь над журналами и называя себя “старинных дел мастерами”; но в этом ученье бесцельности — нарастала решимость к... чему?»<sup>154</sup>

И вот, наконец, начинается новое вторжение бытия в расчищенное философией пустоты пространство.

Характерно, что оно осознается как изменение критериев по отношению к XIX веку\* и при этом — *подступание Достоевского*, и, одновременно, — *проступание креста сквозь пересечение линий*, то есть — явление всей глубины бытия в самом повседневном, обыденном существовании: крест, увиденный в оконном переплете — это ведь Достоевский, это, в каком-то смысле, — существо художественной концепции мира, предложенной Достоевским\*\*:

«Скоро эта решимость сказала, как воля к ниспровержению критериев отходящего века; и созерцатели недавних годов оказались анархистами, ниспровергателями кумиров: еще в 1897–1898 годах наши уши потряс смутный говор событий, которые разразились громами потом; он нам слышался, как падание лавины с далекого севера; падали драмы Ибсена; и подступал Достоевский — все ближе; и лепет верленовских строчек, бальмонтовской лирики облетал, как цветы, в наших душах.

Безбрежное ринулось в берега старой жизни; а вечное показало себя среди времени; это вторжение вечного ощутили мы в 1898 и 1899 годах землетрясением жизни. Как нападение Вечности переживали мы разрыв времени: переживали в естественных перемещениях сознания, обозначавшего рубеж между символизмом и эстетизмом. Тут грохотом прошумела огромная книга: “Происхождение трагедии” Ницше.

И старое отделилось от нового: другими глазами глядели на мир в 1900–1901 годах; пессимизм стал трагизмом; и катарсис пережи-

---

\* «Философская кончина позитивизма и расцвет метафизики проходили в форме смены позиции чтения классики — в первую очередь Достоевского. Н.К. Михайловский явно поторопился со своей статьей “Жестокый талант” (осень 1882 года), которая легла этакой позитивистской плитой на могилу Достоевского и сыграла столь зловещую роль в истории мифа о писателе-садомазохисте: уже прозвучали и были услышаны февральские “Речи в память Достоевского” В. Соловьева (1881–1883; первое отд. изд.: М., 1884)». *Исупов К.Г.* Компетентное присутствие (Достоевский и «Серебряный век») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. СПб., 2000. С. 3.

\*\* О том, как линиями улиц, стенами домов, переплетами окон создается в произведениях Достоевского крест, актуализирующийся повествованием, см., например, работу: *Боград Г.* Метафизическое пространство и православная символика как основа мест обитания героев романа «Преступление и наказание» // Достоевский. Дополнения к комментарию. Под ред. Т.А. Касаткиной М.: «Наука», 2005.

вало сознание наше, *увидевши крест в пересечении линий*; эпоху, подобную первохристианской, переживали на рубеже двух столетий; античность, ушедшая в ночь, озарилась светом сознания нового; ночи смешались со светом; и краской зари озарились души под “северным небом”»<sup>155</sup>.

Итак, согласно А. Белому, на рубеже веков вечность вновь вошла во время, сущность начала ощутимо, зримо присутствовать в существовании. Но, как уже было сказано, именно эти свойства составляли основу поэтического видения Достоевского, сердцевину его «реализма в высшем смысле»<sup>156</sup>. Не только в художественном образе — в бытовой сцене раскрывается писателю ее вечная основа, ее евангельский первообраз. Этот способ восприятия текущей действительности наглядно проявился в письме Достоевского к Маслянникову по поводу дела Корниловой (двадцатилетней мачехи, в аффекте беременности выбросившей свою шестилетнюю падчерицу из окна). Маслянников, молодой почитатель Достоевского, как он сам пишет в своих воспоминаниях, «служил в том ведомстве, от которого зависело или оставлять просьбы о помиловании “без последствий”, или же представлять их в надлежащем свете, со всеми обстоятельствами за и против. Разделяя совершенно взгляд покойного Федора Михайловича на характер преступления Корниловой\*, я всей душой желал оказать ей помощь, надеясь на либерального по тому времени ближайшего начальника, в руках которого находилась возможность дать успешное движение моему докладу»<sup>157</sup>. Он написал Достоевскому письмо, где предлагал план совместных действий. Достоевский ответил ему, изложив все, что уже сделал согласно этому плану, и закончил свое письмо следующим образом: «В Иерусалиме была купель, Вифезда, но вода в ней тогда лишь становилась целительною, когда ангел сходил с неба и возмущал воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет **человека**, который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу письма Вашего думаю, что этим **человеком** у нашей больной хотите быть Вы. Не пропустите же момента, когда возмутится вода. За это наградит Вас Бог, а я буду тоже действовать до конца» (29<sub>2</sub>, 131). Достоевский видел «глубину» жизни, ее евангельскую «подкладку», *вечное* содержание мимолетных форм, и именно глубина определяла истинное значение каждого бытового или романного эпизода, вне этой своей уко-

---

\* Достоевский писал об этом деле в «Дневнике писателя» за октябрь 1876, апрель 1877 года, декабрь 1877 года. В декабрьском номере, подводя итог делу, он засвидетельствовал: «Председатель суда, а потом и прокурор, в самой зале суда, объявили публично, что первый обвиняющий Корнилову приговор был отменен именно вследствие пущенной мною в “Дневнике” мысли, что “не влияло ли на поступок преступницы ее беременное состояние”?» (26, 92).

ренности в глубине допускающего самые противоречивые трактовки.

Многokrатно обращалось внимание на странность вещного мира в произведениях Достоевского. Обычно предполагалось, что вещи существуют в его романах уже включенные в кругозор персонажей и создают таким образом *психологический фон* произведений. Даже Бердяев, отмечая символичность и духовную природу вещного мира Достоевского, интeриоризирует его, замыкает в пределах человеческой личности: «У Достоевского нет ничего, кроме человека, нет природы, нет мира вещей <...>. Все сконцентрировано и сгущено вокруг человека, оторвавшегося от божественных первооснов. Все внешнее — город и его особая атмосфера, комнаты и их уродливая обстановка, трактиры с их вонью и грязью, внешние фабулы романа — все это лишь знаки, символы внутреннего, духовного человеческого мира, лишь отображения внутренней человеческой судьбы. Ничто внешнее, природное общественное или бытовое, не имеет для Достоевского самостоятельной действительности»<sup>158</sup>. Представляется, что дело обстоит иначе — и что в этом «иначе» кроется отличие реализма Достоевского и от романтизма и от символизма рубежа XIX–XX веков. Вещь для Достоевского является не проекцией вовне человеческой души (хотя Бердяев безусловно прав в том, что человеческая душа в произведениях Достоевского (да и в Божьем мире) в высшей степени способна оказывать влияние на реальность вокруг себя), но словом языка, обращенного Творцом к мирозданию (творцом к произведению). «С нами Бог говорит не разговорным языком, но показательно»<sup>159</sup>. Символическая деталь — если она опознана в этом своем качестве в романе Достоевского — аналогична тому, что, по мнению Алексея Степановича Хомякова, в реальной действительности является началом веры: «откровению, опознанному как откровение», то есть «созерцанию факта невидимого, проявленного в факте видимом»<sup>160</sup>. Мир вокруг героев Достоевского (как и, например, мир вокруг человека средневековья) читается как книга, открытая очам и героя и читателя — если захотят увидеть (и открытая ровно настолько, *насколько* захотят и смогут, *осилят* увидеть). Достоевский не позволяет себе обсуждать героя с читателем за его спиной, для своего послания он использует создаваемый им вещный мир, его обращение очевидно всякому, кто захочет присмотреться — так же как детали и события нашей жизни сложатся для нас в предельно внятное обращение Бога, если только мы захотим Его услышать.

По мысли святителя Григория Двоеслова, Господь дал нам две книги откровений: святую Библию и сотворенный Им мир Божий. Библейская цитата, евангельский образ и вещный мир составляют сплошную «основу» художественного мира Достоевского, по кото-

рой, одновременно скрывая и являя ее, яркими нитями ткется прихотливый узор «века сего». Эта «основа» есть слово Бога, слово истины, не «дискурсивное», не вторгающееся в диалог героев, не направляющее, не перебивающее, но непрерывно и мощно звучащее на другом уровне текста, «фоновом», «камертонном» для голосов героев; уровне, на котором совпадают образ и звук и на котором только и существует «авторская позиция» в произведениях Достоевского, явленная не столько ушам, сколько глазам. Это уровень глубинного ритма его произведений, и совпадая в ритме, резонируя с ним, персонаж — часто с обыденной точки зрения никак не могущий претендовать на такое значение — «размахивается» в огромный образ, соединяющий небо и землю, либо, оказываясь в противофазе, «гасится», несмотря на первоначальные претензию и размах.

Так, каждый персонаж Достоевского призван явить собою образ Божий, то есть — проявить, пробудить в себе образ Христа (причем в романах этот образ зачастую оформляется буквально как образ — то есть вполне определенная и опознаваемая икона), но если, например, в романе «Братья Карамазовы» Димитрий все больше и больше откликается на зов, совпадает с истинным ритмом, при всем страхе совпасть с ним до конца (то есть воистину сойти в «преисподняя земли», явив в своей жизни «Сошествие Христа во ад»<sup>161</sup>), то Иван зримо представлен нам в сочетании угашающихся взаимно ритмов: ибо в ситуации с пьяным мужичонкой, голосящим «Ах, поехал Ванька в Питер...», он выступает (как неоднократно отмечалось исследователями) *одновременно* и разбойником и добрым самарянином соответствующей евангельской притчи; знаком затухания ритма становится его решение «отложить» признание до завтрашнего дня, не спешить исповедать свой грех и снять вину с брата (то есть, не спешить выполнить теперь уже по отношению к нему роль доброго самарянина, за образом которого стоит в притче образ Христа); это решение погружает его душу во мрак и холод, что и есть — отсутствие ритма, который — жизнь.

Кстати, такой подход дает нам возможность правильно прочесть многочисленные у Достоевского «противоположные» евангельские картины, встающие за персонажами, на что, как на редукцию к абсурду метода чтения евангельских картин и цитат в текстах писателя указывает Ф. Тарасов в своей статье в труде «Достоевский и XX век»\*.

---

\* Тарасов Ф. Бахтинская концепция диалогизма Достоевского в свете евангельских основ творчества писателя // Достоевский и XX век. Т. 1. С. 532. В частности, автор пишет: «Логика, стоящая за этими, казалось бы, очевидными примерами, тут же заводит в тупик, если обратиться сразу ко всей совокупности связей литературного текста с Евангелием. Так, в известном каждому школьнику “Преступлении и наказании” Раскольников сопоставляется с умершим и закрытым в гробу Лазарем, которого Христос воскресил из мертвых. Свидетельств

Так происходит с Раскольниковым, который одновременно — в сцене чтения Евангелия Соней — и Лазарь Четверодневный, и неверующий иудей. Если бы не было этой «противофазы», все решилось бы уже в момент чтения, и Христос возродился бы в его душе, и нашим очам уже здесь предстал бы тот Родион Романович — Солнце романного мира, о котором все будет говорить Порфирий, но который лишь проблеском блеснет для нас в самом конце романа, в эпилоге. Из-за «противофазы» образ Христов все время возникает и вновь гасится в герое — до тех пор, пока он не сможет преодолеть свой «самостный» ритм — ритм неверия.

Надо отметить еще очень интересную ситуацию закольцовывания евангельской сцены внутри одного персонажа: так, в романе «Братья Карамазовы» сцена Сретенья целиком разыгрывается в пределах образа Федора Павловича, созданного рассказами жителей города. «Федор Павлович узнал о смерти своей супруги пьяный; говорят, побежал по улице и начал кричать, в радости воздевая руки к небу: “Ныне отпускаеши”, а по другим — плакал навзрыд как *маленький ребенок*...» (14, 9). То есть — в рассказах одних он является с репликой старца Симеона на устах, в рассказах других — младенцем (т.е., согласно логике базовой сцены — Тем Младенцем, Которого ожидал и встретил Симеон (интересно при этом, что Федора Павловича будут называть «безвременный старик» и он будет восставать против поста целомудрия своей жены)). Но сцена, мелькнув, гасится в себе самой — никакого обновления персонажа (на которое такая сцена должна была бы впрямую указывать), по-видимому, не происходит (ср. также Иван (разбойник и добрый самарянин); Зосима (Христос и Лазарь) — то есть ситуация внутриличностной встречи человека как евангельского персонажа с Христом или внутриличностного движения человека от евангельского персонажа до Христа будет парадигматична для «Братьев Карамазовых»).

---

этому найти нетрудно — будь то внешние детали (к примеру, комната героя, похожая на гроб), или описание внутренних переживаний убийцы, ощутившего себя мертвецом, человеком, отрезанным от остальных, даже близких, родных людей. Однако Соня Мармеладова, читающая Раскольникову евангельское повествование о чуде воскрешения Лазаря, мысленно сравнивает Раскольникова с иудеями, пораженными чудом, надеясь, что он, как и они, уверует в Спасителя. А далее, когда Соня-блудница, обливавшая слезами ноги несчастного убийцы Раскольникова, надевает на него крест, подвигая на то, чтобы он пошел в полицейский участок и признался в своем преступлении, и сопровождает его в “скорбном шествии” (как сказано в романе), то здесь выявляются сближения с Самим Христом и Его голгофским крестным путем, на котором Христа сопровождали жены-мироносицы, а среди них — бывшая блудница Мария Магдалина. Таким образом, Раскольников оказывается соотнесенным с тремя противопоставленными участниками евангельской ситуации: со Христом, Лазарем и маловерными иудеями).

«Основой» художественного мира Достоевского одновременно является и уровень *полнозначного* слова, по отношению к которому слово, включенное в дискурс (то есть — слово персонажа), может оказаться стесненным и обуженным контекстом, иногда «превращенным» контекстом в своих интересах; причем, поскольку для нас в употреблении слова в значении, задаваемом контекстом, нет ничего необычного, мы не замечаем этого искажения слова в речи персонажа, звучащей логически очень стройно и убедительно. Но так как в тексте Достоевского слово персонажа звучит *на фоне* того же слова на ином уровне, на фоне слова не редуцированного, полнозначного, то ложь или лукавство «присвоенного» слова и выясняются для читателя. Полнозначное слово обличает слово, урезанное контекстом.

В сущности, поэтика Достоевского является уже реализованным образцом того идеала поэтики *реализма*, проект которой создает Вячеслав Иванов: «Мы думаем, что теургический принцип в искусстве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей — есть высший завет художника, но *прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей*. Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так должен он облегчать вещам выявление красоты\*; чуткими пальцами призван он снимать пелены, заграждающие рождение слова. Он утончит слух, и будет слышать, “что говорят вещи”; изощрит зрение и научится *понимать смысл форм и видеть разум явлений*. Нежными и вещими станут его творческие прикосновения. Глина сама будет слагаться под его перстами в образ, которого она ждала, и слова в созвучия, предустановленные в стихии языка. Только эта открытость духа сделает художника носителем божественного откровения»<sup>162</sup>. Ивановский акцент на слышании желаний и волеизъявлений вещей и стихий может показаться магическим и языческим, а не христианским, но последняя фраза приведенной цитаты дает понять, что этот акцент — акцент на *пути*, мимо которого нельзя воспринять Божественное откровение художни-

---

\* Это, кстати, еще и ивановский вариант интерпретации подхваченной всем «рубежом веков» фразы из романа «Идиот»: «Мир спасет красота». О переосмыслениях этой фразы в философии рубежа веков см. статью Елены Новиковой «“Мир спасет красота” Ф.М. Достоевского и русская религиозная философия конца XIX — первой трети XX века» в труде: Достоевский и XX век. Под ред. Т.А. Касаткиной: В 2 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Вариант Вячеслава Иванова представляется очень продуктивным: для него красота (настоящая красота вещи, которая есть полное соответствие формы ее сокровенной сущности) — есть критерий истины в работе художника. Эта красота, раскрытая усилиями мастера, впервые являет мир *в его истинном облици*. То есть таким, каким он существует в Божием замысле. Что и есть — спасение.

ку, призванному его *воплотить*, художник призван слышать голос Бога в вещах — и это не то же самое, что слышать голос вещей самих по себе, оторванных от Божественного первоисточника.

Однако для рубежа веков вечность вошла во время, сущность вошла в вещи сквозь образовавшиеся разрывы, *подготовленные видением пустоты*. Здесь разгадка существенно иной, по сравнению с произведениями Достоевского, структуры образа у символистов\*.

«Рубеж веков» постоянно писал о Достоевском, но два высказывания двух умнейших людей своего времени, пожалуй, наиболее способны раскрыть существо этого феномена: *явления Достоевского в центре новой культурной эпохи, начавшейся через пятнадцать лет после его смерти*.

В этом феномене, кстати, чрезвычайно интересно и наводит на размышления одно обстоятельство: *с Достоевским не «соперничали», на его место в голову не приходило посягать*. С Толстым, с Гоголем, даже с Пушкиным — сравнивали, сопоставляли, связывали себя, примеряли на себя их жизненные ситуации, порой пытались занять аналогичную культурную позицию в современной культуре, в своем поколении, но, что касается Достоевского — *сравнивали себя только с его героями\*\**. Причем, *постоянно* сравнивали себя с его героями, и выстраивали жизненные ситуации по схемам (а вернее — по *ритмам*) его романов\*\*\*. Сам же Достоевский словно существовал на другом уровне — на уровне внеположного этому ми-

---

\* «<...> он [художник. — Т.К.] наблюдает и простую бытовую сцену и апокалиптическое видение одинаково». *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 462. Т.е. не как Достоевский: апокалиптическое видение в простой бытовой сцене. Плоть и дух образа расходятся, становятся рядоположенными в одном слое реальности или в ряде слоев реальностей (сами слои реальности становятся здесь рядоположенными).

\*\* Даже когда начинается, казалось бы, сравнение с Достоевским — оно немедленно превращается в сравнение с его персонажем. См., например: «Маяковский всегда мне очень нравился. Это какое-то продолжение Достоевского. Или, вернее, это лирика, написанная кем-то из его младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита, Раскольников или героя “Подростка”. Какая всепожирающая сила дарования! Как сказано это раз навсегда, непримиримо и прямолинейно! А главное, с каким смелым размахом шваркнуто это все в лицо общества и куда-то дальше, в пространство!» *Пастернак Борис.* Доктор Живаго // Пастернак Борис. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М., 1990. С. 175–176.

\*\*\* Примеров тут слишком много. Если взять главных героев этой статьи: А. Белый постоянно отождествлял себя с князем Мышкиным, и этот образ структурировал практически все его любовные истории. Роман «Идиот» явственно встает за историей сватовства А.А. Блока. Любовный треугольник Белого, А.А. Блока и Л.Д. Блок отражен А. Белым в романе «Петербург», причем образ князя Мышкина (хриstopодобного персонажа) пришелся в этот раз на долю Блока. Продолжать можно очень долго.

ру творца. Не случайно стали распространенными (на весь XX век!) высказывания типа: «Жизнь начиталась Достоевского». Бердяев, настолько тесно ощущавший свою связь с Достоевским, что всю жизнь поминал его на молитве, тем не менее, говоря о своих личных, типологических связях и сходствах, никак не может поставить в этот ряд Достоевского: «Я всегда ощущал себя очень связанным с героями романов Достоевского и Л. Толстого, с Иваном Карамазовым, Версиловым, Ставрогиним, князем Андреем и дальше с тем типом, который Достоевский назвал «скитальцем земли русской», с Чацким, Евгением Онегиным, Печориным и др. В этом, быть может, была моя самая глубокая связь с Россией, с русской судьбой. Так же чувствовал я себя связанным с реальными людьми русской земли: с Чаадаевым, с некоторыми славянофилами, с Герценом, даже с Бакуниным и с русскими нигилистами, с самим Л. Толстым, с Вл. Соловьевым»\*. Достоевский словно оказался для «рубежа веков», актуализировавшего всякую биографию, «писателем без биографии»<sup>163</sup>. Или, вернее, его биография оказалась сопоставима только с «биографией» России в целом\*\*.

---

\* *Бердяев Николай*. Самопознание. Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 33. Необходимо отметить, что следующее литературное поколение (те, кого я здесь имею в виду, могли быть совсем не намного моложе деятелей «рубежа веков», но их литературная судьба пришлось уже в основном на период эмиграции) зачастую наоборот *настаивало* на «совсем обыкновенном» человеке-Достоевском, «странном писателе», «не имеющем никакого отношения» к России и к основному руслу ее литературы, придумавшем никогда не существовавшую «русскую душу» (см. об этом статьи в труде «Достоевский и XX век»: *Тассис Жервез*. Достоевский глазами Алданова (т. 1); *Меерсон Ольга*. Набоков — апологет: защита Лужина или защита Достоевского? (т. 1); *Сыроватко Л.В.* Ф.М. Достоевский глазами «молодого поколения» русской эмиграции (т. 2)). При этом, например в случае Алданова, то место, какое Достоевский занимал в сознании «рубежа веков», занимает Толстой. Полагаю, дело было в том, что, как бы они ни «отбивались», они слишком ощущали себя в «действительности Достоевского», и ощущали очень, мягко говоря, *некомфортно*. Толстой же был своего рода воспоминанием о потерянном рае.

\*\* На это неоднократно обращали внимание: действительно, биография Достоевского поразительно совпадает с «биографией» России в XX веке. С одной стороны, глубоко религиозное детство, затем — богоотступнический бунт — попытка создания организации «для переустройства мира на справедливых и благих началах», приведшая писателя на Семеновский плац, смертная казнь — пережитая и все же несостоявшаяся, затем каторга и поселение, «перерождение убеждений»: возвращение блудного сына к вечно ожидающему Отцу. С другой стороны — Революция, построение «нашего нового мира» без Бога (и это — после «Святой Руси»), долгая казнь (состоявшаяся ли, тем не менее?) старой России и — закабаление всей страны во всеобщую каторгу: каторгу ГУЛАГа, каторгу колхозов, каторгу режимных предприятий, каторгу армии, каторгу навя-



Но вернемся к попыткам объяснить это необычное, по любым меркам, положение Достоевского в эпохе «рубежа веков».

Итак, первое высказывание:

«Достоевский кажется мне наиболее живым из всех от нас ушедших вождей и богатырей духа. <...>

Тридцать лет тому назад умер Достоевский, а образы его искусства, эти живые призраки, которыми он населил нашу среду, ни на пядь не отстают от нас, не хотят удаляться в светлые обители Муз и стать предметом нашего отчужденного и безвольного созерцания. Беспокойными скитальцами они стучатся в наши дома в темные и белые ночи, узнаются на улицах в сомнительных пятнах петербургского тумана и располагаются беседовать с нами в часы бессонницы в нашем собственном подполье. Достоевский зажег на краю горизонта самые отдаленные маяки, почти невероятные по силе неземного блеска, кажущиеся уже не маяками земли, а звездами неба, — а сам не отошел от нас, остается неотступно с нами и, направляя их лучи в наше сердце, жжет нас прикосновениями раскаленного железа. Каждой судороге нашего сердца он отвечает: “Знаю, и дальше, и больше знаю”; каждому взгляду поманившего нас водоворота, позвавшей нас бездны он отзывается пением головокружительных флейт глубины. И вечно стоит перед нами, с испытующим и неразгаданным взором, неразгаданный сам, а нас разгадавший, сумрачный и зоркий вожатый в душевном лабиринте нашем, — вожатый и соглядатай.

Он жив среди нас, потому что от него или через него все, чем мы живем, — и наш свет, и наше подполье. Он великий зачинатель и предопределятель нашей культурной сложности. До него все в русской жизни, в русской мысли было просто. Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство, создал, как “Тернер создал лондонские туманы”, — то есть открыл, выявил, облек в форму осуществления — начинавшуюся и еще не осознанную сложность нашу; поставил будущему вопросы, которых до него никто не ставил, и нашептал ответы на еще непонятные вопросы. Он как бы переместил планетарную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий, одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомое миру.

До него личность у нас чувствовала себя в укладе жизни и в ее быте или в противоречии с этим укладом и бытом, будь то единственный спор и поединок, как у Алеко и Печориных, или бунт скопом и выступление целой фаланги, как у наших поборников общественной правды и гражданской свободы. Но мы не знали ни человека из

---

занных коротеньких мыслей. И там, на каторге — постепенное «перерождение убеждений», и медленное возвращение России к Богу и к себе самой.

подполья, ни сверхчеловека, вроде Раскольникова и Кириллова, представителей идеалистического индивидуализма, центральных солнц вселенной на чердаках и задних дворах Петербурга, личностей-плюсов, вокруг которых движется не только весь отрицающий их строй жизни, но и весь отрицаемый ими мир и в беседах с которыми по их уединенным логовищам столь многому научился новоявленный Заратустра. Мы не знали, что в этих сердцах-берлогах довольно места, чтобы служить полем битвы между Богом и дьяволом, или что слияние с народом и оторванность от него суть определения нашей воли-веры, а не общественного сознания и исторической участи. Мы не знали, что проблема страдания может быть поставлена сама по себе, независимо от внешних условий, вызывающих страдание, ни даже от различия между добром и злом, что красота имеет содомскую бездну, что вера и неверие — не два различных объяснения мира или два различных руководства в жизни, но два разноприродных бытия. Достоевский был змий, открывший познание путей отъединенной, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей свое и вселенское бытие в Боге. Так он сделал нас богами, знающими добро и зло, и оставил нас, свободных выбирать то или другое, на распутье.

Чтобы так углубить и обогатить наш внутренний мир, чтобы так осложнить жизнь, этому величайшему из Дедалов, строителей лабиринта, нужно было быть сложнейшим и в своем роде грандиознейшим из художников. Он был зодчим подземного лабиринта в основаниях строящегося поколениями храма; и оттого он такой тяжелый, подземный художник, и так редко видимо бывает в его творениях светлое лицо земли, ясное солнце над широкими полями, и только вечные звезды глянут порой через отверстия сводов, как те звезды, что видит Дант на ночлеге в одной из областей Чистилища, из глубины пещеры с узким входом, о которой говорит: «Немногое извне доступно было взору, но через то звезды я видел и ясными, и крупными необычно»<sup>164</sup>.

Второе высказывание:

«Тридцать лет прошло, а как будто это было вчера... Мы, толпою студентов, сходили по лестнице из “большой словесной аудитории” вниз... И вдруг кто-то произнес: “Достоевский умер... Телеграмма”. Достоевский умер? Я не заплакал, как мужчина, но был близок к этому. Скоро объявилась подписка на “Полное собрание сочинений” его, и я подписался, не имея ничего денег и не спрашивая себя, как заплачу. <...> В противоположность почти всем читателям, я за свою жизнь ни разу не пережил от него **болезненного впечатления**, патологического, нервнующего, о котором говорят все. И не понимаю, что это такое — “болезненное впечатление”. Я всегда читал его ровно, спокойно... Об убийствах или филосо-

фию — всегда ровно. Нигде — дрожания страха. Нигде — отвращения. “Ровно читаю” — везде ровно — “моего Достоевского”.

В слове “моего”, пожалуй, выражена сущность дела <...> Никак не скажешь: “Я читаю **моего** Толстого”, “я читаю **моего** Горького” <...> Суть Достоевского <...> заключается в его **бесконечной интимности**...

После Лица и Книги, которых я не хочу здесь называть, ибо они **вне** человеческих сравнений, Достоевский есть самый **интимный**, самый **внутренний** писатель, так что его читая — как будто **не другого кого-то** читаешь, а слушаешь свою же душу, только глубже, чем обычно, чем всегда... Ведь и “своя душа” раскрывается вот до такой-то глубины, вот до другой глубины, а бывает и совершенно поверхностна, и, наконец, легкомысленна. **Чудо** творений Достоевского заключается в устранении расстояния между субъектом (читающий) и объектом (автор), в силу чего он делается **самым родным** из вообще существующих, а может быть, даже и будущих писателей, возможных писателей.

Это несравненно выше, благороднее, загадочнее, значительнее его идей. Идеи могут быть “всякие”, как и “построения”... Но этот **тон Достоевского есть психологическое чудо**.

Идеи **были** у вас и прошли... Но свои идеи и **прошедшие** — **дороги**. Вот почему “все идеи” Достоевского могут пройти, или могут оказаться ложными, или вы их перестанете разделять, — и от этого **духовный авторитет Достоевского несколько не уменьшится**. Это — чудо. <...>

За “писателем” в Достоевском стоит другое, **важнейшее**. <...> Из всех “сочинений” Достоевского можно бы извлечь от двадцати до пятидесяти страниц такого текста, который как-то странно видеть в “романах”, которые испепеляют и уничтожают всякую форму беллетристики и показывают в нем **человека, сердце, ум** совершенно сверхъестественных размеров: провидца, ясновидца, “одержимого” или “пророка”, “святого” или, опять-таки “одержимого”... Такие эпилептики в древние, наивные и доверчивые времена, времена доисторические, начинали культуры, цивилизации, строили или перестраивали “великие города”... <...>

Достоевский всю жизнь пытался выразить, и иногда это ему почти удавалось (двадцать страниц, пятьдесят страниц), совершенно новое мироощущение, в каком к Богу и миру не стоял ни один человек. Это — не наука, не поэзия, не философия, наконец, это и не религия или по крайней мере не одна она, а **просто новое чувство самого человека, еще открывшийся слух его, еще открывшееся зрение его**, но зрение души и слух тоже души. <...>

О Достоевском никак не скажешь: “Мне до него **нет дела**”. “До Достоевского” есть дело каждому: ибо никто не может быть равно-

душен к своей душе. Достоевский не “он”, как Толстой, как всякий; Достоевский — “я”, грешный, дурной, слабый, падший, поднимающийся. По тому, что он есть “я”, и притом каждого человека “я”, — он встает с такою близостью, с такою теснотой к каждому, как этого вообще нет ни у одного писателя, кроме Лица и Книги, которых мы не упоминаем. И навсегда Достоевский останется поэтому наиболее “священным” из наших писателей, ибо он совершенно перешел грани литературы, отчасти разрушив их, внутренне разрушив — и передвинувшись в сторону, где вообще все полагают “священное”, полагают “религиозное” в первобытном смысле. Дабы кому не показались наши слова преувеличенными, скажем, что был “ближе к Истине” разбойник на кресте, чем Платон в Академии. Все слабости Достоевского — при нем, вся немощь — при нем; и, может быть, из идей его — ни одна не истинна. **Но тон его истинен, и срока этому тону никогда не настанет.**

Он говорил, как кричит сердцевина моей души.

Как тоскует душа всех людей в черные и счастливые минуты...

Когда мы плачем...

Когда мы порываемся...

Когда мы клянем себя...

Все, все это — **у нас**, как **у него**, который был “так близок к Истине”, что это составляет чудо его личности и биографии, которого с ним никто не разделил»<sup>165</sup>.

Вячеслав Иванов в первом приведенном высказывании использует такие языковые средства, описывая преобразования, внесенные в мир Достоевским, что тот предстает именно как творец новой вселенной, во всяком случае — демиург-устроитель, преобразующий пространство, зажигающий новые маяки на горизонте — маяки, становящиеся звездами — одновременно светилами и пределами доступного человеку. И в то же время он предстает каждому сердцу: испытует и вопрошает, и вместе с тем сам отвечает на еще не заданные вопросы. За этим высказыванием Иванова почти слышится: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр 3:20). «Он жив среди нас, потому что *от него или через него все, чем мы живем*»: так можно сказать только о создателе того мира, где находится высказывающийся.

Тот же мотив есть и в подкладке второго высказывания. Навязчивое розановское «неупоминание» неких Лица и Книги только способ подчеркнуть — это единственное, с чем возможно было бы сравнивать Достоевского и его книги. Но если Иванов делает акцент на, если можно так выразиться, *внешнем переоформлении* внутреннего мира, произведенном Достоевским, на раздвижении и переме-

шении границ души; на огромном (но не безмерном — а именно что *соразмерном*) расширении пространства, на котором душа смеет спрашивать и знает, как спросить — то есть, в конце концов, на поэтике, которая и есть законы созидания органического целого, законы оформления внутреннего пространства\*, то Розанов упорно подчеркивает иное. Он называет это «тон» и настаивает, что стоит за этим *тоном* «*просто новое чувство самого человека, еще открывшийся слух его, еще открывшееся зрение его, но зрение души и слух тоже души*»\*\*.

---

\* И Иванов сейчас и перейдет к уже собственно поэтике Достоевского, следующий раздел его работы называется «Принцип формы».

\*\* Характерно, что потомками рубежа веков изменение, произошедшее с самим Достоевским и увядшее его (как они это понимали) от «натуральной школы» к чему-то совсем иному, описывается именно как *изменение зрения*, точнее даже — именно «еще открывшееся зрение». Лев Шестов, начавший одну из своих работ о Достоевском словами Еврипида: «Кто знает, может, жизнь есть смерть, а смерть есть жизнь», имея в виду Коран, пишет: «В той же книге рассказано, что ангел смерти, слетающий к человеку, чтоб разлучить его душу с телом, весь сплошь покрыт глазами. Почему так, зачем понадобилось ангелу столько глаз, ему, который все видел на небе и которому на земле и разглядывать нечего? И вот, я думаю, что эти глаза у него не для себя. Бывает так, что ангел смерти, явившийся за душой, убеждается, что он пришел слишком рано, что не наступил еще человеку срок покинуть землю. Он не трогает его души, даже не показывается ей, но прежде, чем удалиться, незаметно оставляет человеку еще два глаза из бесчисленных собственных глаз. И тогда человек начинает внезапно видеть сверх того, что видят все, и что он сам видит своими старыми глазами, что-то совсем новое. И видит новое по-новому, как видят не люди, а существа “иных миров”, так, что оно не “необходимо”, а “свободно” есть, то есть одновременно есть и его тут же нет, что оно является, когда исчезает, и исчезает, когда является. Прежние природные “как у всех” глаза свидетельствуют об этом “новом” прямо противоположное тому, что видят глаза, оставленные ангелом. А так как остальные органы восприятия и даже сам разум наш согласован с обычным зрением и весь, личный и коллективный, “опыт” человека тоже согласован с обычным зрением, то новые видения кажутся незаконными, нелепыми, фантастическими, просто призраками или галлюцинациями расстроенного воображения. Кажется, что еще немного — и уже наступит безумие: не то поэтическое, вдохновенное безумие, о котором трактуют даже в учебниках по эстетике и философии и которое под именем эроса, мании или экстаза уже описано и оправдано кем нужно и где нужно, а то безумие, за которое сажают в желтый дом. И тогда начинается борьба между двумя зрением — естественным и неестественным, — борьба, исход которой так же кажется проблематичен и таинствен, как и ее начало... Одним из таких людей, обладавших двойным зрением, и был, без сомнения, Достоевский». *Шестов Лев. Преодоление самоочевидностей // Властитель дум. Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. СПб., 1997. С. 463–464.*

То, что Иванов пытается описать в пространственных терминах (и в этом случае «идеи» и «проблемы» занимают очень важное место), Розанов выговаривает в терминах *движения и связи*. Именно поэтому ему так необходимо абсолютно элиминировать всякую «статику»: всякие там «идеи». Не в них дело. Дело в том, что *его тону* откликается «*сердцевина моей души*». И через этот отклик, через этот *унисон*, через это совпадение *ритма*, благодаря тому, что «*это у нас, как у него*», мы тоже оказываемся «близки к Истине». Достоевский, по Розанову, предлагает нам не конгломерат «идей», *описывающих* истинный мир, но ниточку *тона*, волну, настроенность на которую позволяет в этот мир *вступить*.

«В юности с пронизывающей остротой запала в мою душу тема “Легенды о Великом Инквизиторе”. Мое первое обращение ко Христу было обращением к образу Христа в “Легенде”»<sup>166</sup>. Это — в сущности, дикое — признание Бердяева — свидетельство того, из *какого* духовного обморока извлекал Достоевский «рубеж веков». И в том позитивном, закупоренном со всех сторон мире особое значение приобрел роман «Идиот».

### **Картина Ганса Гольбейна-младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф.М. Достоевского «Идиот»: после знакомства с подлинником**

Русский культурный человек XIX столетиязнакомился с знаменитой картиной Гольбейна-младшего, как правило, сначала заочно: через описание и интерпретацию ее Карамзиным в «Письмах русского путешественника». Вот текст «Писем», относящийся к Гольбейну: «В публичной библиотеке <...> я с большим примечанием и удовольствием смотрел <...> на картины славного Гольбеина, базельского уроженца и друга Эразмова. Какое прекрасное лицо у Спасителя на вечери! Иуду, как он здесь представлен, узнал бы я всегда и везде. В Христе, снятом со креста, не видно ничего божественного, но как умерший человек изображен он весьма естественно. По преданию рассказывают, что Гольбеин писал его с одного утопшего жида. Страсти Христовы изображены на восьми картинах. — В ратуше есть целая зала, расписанная аль-фреско Гольбеином. Знатоки говорят о сем живописце, что фигуры его вообще весьма хороши, что тело писал он живо, но одежду очень дурно. — В ограде церкви св. Петра, на стене за решеткою, видел я славный “Танец мертвых”, который, по крайней мере отчасти, считают за Гольбеинову работу. Смерть ведет на тот свет людей всякого состояния: и папу и нимфу радости, и ко-

роля и нищего, и доброго и злого. Не будучи знатоком, могу сказать, что, конечно, не одно воображение и не одна кисть произвели сей ряд фигур: столь хороши некоторые и столь дурны прочие! Я заметил три или четыре лица, весьма выразительные и, конечно, достойные левой Гольбеиновой руки (*прим. Карамзина*: Гольбейн писал левою рукою.). Впрочем, вся картина испорчена воздухом и сыростию.

Между прочими Гольбеиновыми картинами, которыми гордится Базель, есть прекрасный портрет одной молодой женщины, славной в свое время. Живописец изобразил ее в виде Лаисы (по чему легко можно догадаться, какого рода была слава ее), а подле нее представил Купидона, облокотившегося на ее колени и держащего в руке стрелу. Сия картина найдена была на олтаре, где народ поклонялся ей под именем Богоматери; и на черных рамах ее написано золотыми буквами: “*Verbum Domini manet in aeternum*” (Слово Господне пребывает вовеки)<sup>167</sup>.

Русский культурный человек XX столетия знакомился с той же картиной прежде всего через посредство романа Достоевского «Идиот» и комментариев к нему, отсылавших, в том числе, к тому же карамзинскому тексту. Таким образом, вот уже два столетия картина Гольбейна составляет неотъемлемую часть фонда русской культуры. В этом своем качестве она является нам как символ смерти Христа без воскресения, как символ торжества «законов природы» над величайшей драгоценностью человечества, побежденной и поверженной смертью.

Чрезвычайно характерно, что не только филологи, но и *искусствоведы* воспринимают картину через призму романа Достоевского. Например, в исследовании, посвященном свободомыслию ренессансного искусства, автор пишет, анализируя картину Мантеньи «Мертвый Христос»: «Как бы тот или иной гуманист ни относился к религии, Христос в ренессансном искусстве символизировал доброе начало. Таков он и у Мантеньи, — только без иллюзий; то, что творилось в мире, свидетельствовало: Христос мертв. Он уже ничего не может сделать. Этого нельзя было выразить языком гуманистической идеализации, потому и обнаженный художественный язык картины взят уже из другого лексикона. Лет через двадцать, уже в эпоху Реформации, Гольбейн-Младший создаст знаменитую (хоть и не столь дерзкую) одноименную картину (1521. Базель. Публичное художественное собрание), глядя на которую, Ф.М. Достоевский впоследствии скажет: “Так можно и веру потерять” [sic! Такое искажение цитаты романа и приписывание ее автору означает, что исследователь не просто цитирует по памяти, но, скорее всего, *по старой памяти* — то есть о том, что интерпретация картины в романе «Идиот» воспринята прежде непосредственного впечатления от картины и никогда критически не пересматривалась. Мало

того — картина Мантеньи читается исследователем явно уже в заданной парадигме. — Т.К.]. Что же тогда сказать о картине Мантеньи?!»<sup>168</sup>. И далее, в подтверждение «мысли Достоевского», исследователь ссылается на интерпретацию картины в одном из фундаментальных советских искусствоведческих изданий: «Подобный подход к теме, свидетельствуя о безжалостной трезвости реалистического мастерства Гольбейна, обнаруживает такую свободу от религиозных догм, которая граничит с безбожием»<sup>169</sup>.

Н.Н. Третьяков начинает (а вернее — *подменяет*) анализ картины Гольбейна двумя цитатами: из комментария к роману «Идиот», содержащего фразу Достоевского из «Воспоминаний» Анны Григорьевны, и из самого романа — из «Моего необходимого объяснения» Ипполита. И заключает: «И действительно, картина Гольбейна отталкивает силой документального изображения физиологии. В данном случае документализм приобретает негативный и разрушительный характер, ибо за такой смертью нет Воскресения и жизни. Вот страшный вывод, к которому искусство Запада пришло уже в начале XVI века»<sup>170</sup>.

Интерпретация картины настолько не подлежала сомнению, что и в бурных дебатах последнего времени, развернувшихся вокруг романа «Идиот», она ни разу не подверглась перетолкованию российскими исследователями; более того — прямые указания некоторых европейских и американских коллег, обращавших наше внимание на то, что, возможно, картина эта вовсе не так однозначно безбожна, и что речь идет здесь о величайшем кенозисе Христовом и об адекватном изображении этого кенозиса, остались просто незамеченными\*.

---

\* См., например: *Мартинсен Дебора А.* Повествования о самообособлении: литературные самоубийства в творчестве Достоевского // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. М., 2001. С. 427–434. См. также оброненную в статье Евгения Сливкина фразу (очевидно, развитую в другом месте работы, которой опубликованная статья составляла лишь часть): «силающийся восстать из гроба Христос». *Сливкин Евгений.* «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. № 17. М., 2003. С. 92.

Ср. также описание Гюйсмансом Христа Грюневальда: «Конечно, никогда не изображал в таком натурализме Божественное Тело художник, не опускал своей кисти в такую глубину терзания, в такую гущу кровавых пыток. Это было чрезмерным, было ужасным. Грюневальд выказал себя беспощаднейшим реалистом. Но если всмотреться в распростертого Искупителя, в Божественное Тело, то впечатление менялось. Сияние исходило от этой истерзанной главы, неземное светилось в измученном теле, в лице, искаженном страданием. Действительно было Телом Господним это тело и без сияния лучей; в терновом венце, усеянном каплями алой крови, являл Иисус свое небесное сверхсущество между Приснодевой, сокрушенной, в отчаянии рыдавшей, и св. Иоанном, воспаленные глаза



Не попадала в сферу пристального внимания, в лучшем случае — маячила где-то на границе исследовательского сознания — и некоторая несообразность<sup>171</sup> такого восприятия картины отзыву Достоевского о Гольбейне, зафиксированному в «Дневнике» А.Г. Достоевской: «Здесь во всем музее только и есть две хорошие картины: это “Смерть Иисуса Христа”, удивительное произведение, но которое на меня просто произвело ужас, а Федю так до того поразило, что он *провозгласил Гольбейна замечательным художником и поэтом*. Обыкновенно Иисуса Христа рисуют после его смерти с лицом, искривленным страданиями, но с телом, вовсе не измученным и истерзанным, как в действительности было. Здесь же представлен он с телом похудевшим, кости и ребра видны, руки и ноги с пронзенными ранами, распухшие и сильно посинелые, как у мертвеца, который уже начал предаваться гниению. Лицо тоже страшно измученное, с глазами полуоткрытыми, но уже ничего не видящими и ничего не выражающими. Нос, рот и подбородок посинели; вообще это до такой степени похоже на настоящего мертвеца, что, право, мне казалось, что я не решилась бы остаться с ним в одной комнате. Положим, что это поразительно верно, но, право, это вовсе не эстетично, и во мне возбудило одно только отвращение и какой-то ужас, *Федя же восхищался этой картиной*»<sup>172</sup>. Восхищался, надо заметить, после того, как только что отпустил пренебрежительное замечание по поводу копии Гольбеиновых «Плясок смерти» — «славны бубны за горами!»<sup>173</sup>. Впрочем, последнее Анна Григорьевна объясняет тем, что копия могла вовсе и не соответствовать оригиналу. Удивительно, что это простое соображение не приходило в голову исследователям Достоевского (мне — в их числе), вполне уверенным, что на основании репродукций (хотя бы и очень хороших) они могут делать заключения о действительном значении картины Гольбейна в структуре романа «Идиот».

Не поехавший с нами в Базель Борис Тихомиров шутил накануне отъезда: «*От этой картины, как известно, у много еще вера может пропасть*: в результате поездки у всего автобуса вера пропала». Однако случилось нечто иное — можно было бы сказать, что кое-кто в автобусе обрел веру: веру в то, что западные живописцы своими средствами, не менее впечатляюще, чем греческие и русские иконописцы, свидетельствовали о Воскресении Христовом.

Почему именно в данном случае репродукции оказались особенно неадекватны оригиналу? Репродукции всегда воспроизводят не картину, а лишь ее *проекцию*, зафиксированный *отпечаток* изображения под одним углом зрения. То есть, они утрачивают самое глав-

---

которого утратили уже способность источать слезы». *Гюисманс Ж.К.* Там, внизу, или Бездна. <http://lib.rus.ec/b/335833/read>

ное в истинном произведении искусства — *ритм*. В картине же Гольбейна — особенно — вся идея — в ритме, в изображении начинающегося движения. Это движение прослеживается во всех элементах картины, но на репродукциях оно фиксируется только в статике — как бег на фотографии.

К этому мы вскоре вернемся, а сейчас необходимо вспомнить о еще одном сюжете, возникшем во время осмотра картины Достоевскими и воспринимавшемся достоевистами как некий курьез. Анна Григорьевна, которой удалось увидеть в картине лишь «настоящего мертвеца», сразу после того, как она зафиксировала разницу в восприятии картины между собой и Федором Михайловичем, сообщает: «Желая рассмотреть ее ближе, он стал на стул, и я очень боялась, чтобы с него не потребовали штраф, потому что здесь за все полагается штраф»<sup>174</sup>. Надо ли говорить, что опасаящаяся штрафа Анна Григорьевна на стул не вставала. На стул не вставал и Карамзин. Можно предположить, что уровень, с которого видели картину Карамзин и А.Г. Достоевская, совпадает так же, как совпадают их впечатления от картины. Достоевский же видел «Мертвого Христа» иначе.

В современной развеске картина находится примерно на уровне лица взрослого человека. То есть, нынешний посетитель базельского музея изящных искусств видит ее так, как она должна была смотреться по замыслу Гольбейна, и так, как ее видел Достоевский, вставший на стул. В той развеске, которую застали он и Анна Григорьевна, картина висела во втором ряду, над тремя другими картинами (первая в числе трех — Гольбеиновы «Адам и Ева», что тоже важно, ведь развеска одной стены даже невольно воспринимается как единый текст — к этому мы еще вернемся), так что зритель смотрел на нее снизу, примерно под тем же углом, под каким видят ее Мышкин и Рогожин, в доме которого картина висит *над дверью*. То есть в романе «Идиот» картина появляется в том ракурсе, в каком смотрели на нее Карамзин и Достоевская. Для того, чтобы воспроизвести этот ракурс, нам, при современном типе развески, пришлось сесть на пол. Глядя отсюда, мы смогли констатировать: «настоящий мертвец».

При взгляде снизу тело, нависающее над смотрящим, как бы расслабляется и обмякает, производя впечатление действительно — именно и только — страшно исхудавшего, закатившийся глаз остается мертво застывшим, скрюченная рука и странно изогнутые плечо и шея производят лишь впечатление растерзанности, какого-то изощренного мучительства, словно не прекратившегося и по смерти. Плечо и шея, словно искривленные, как-то смещенные в нескольких плоскостях, все же одновременно представляются застывшими, простертыми на нижней плоскости «гроба».

Однако при взгляде прямо впечатление полностью изменяется. Первое, что бросается в глаза, — тело не только и не столько исхудало, сколько страшно, неимоверно, до судороги *напряжено*. Мышцы словно окаменели в некоем усилии — что странно сочетается с пятнами тления на *распухших* ранах. Сильно поднята над плоскостью дна гроба шея — так, что за нею виден зеленоватый фон; изогнутое плечо и странный, при любом другом истолковании, кроме динамического, — *бессмысленно мучительный* — разворот головы начинаются осознаваться как *движение*, начало поворота и *подъема*, осуществляемое с чудовищным, запредельным усилием. Глаз — вместо закатившегося и мертвого, и не закрытого по смерти — предстает только что бессознательно раскрывшимся, когда заведенный под веко зрачок начинает, с первым пробуждением сознания, медленно возвращаться на свое место. И наконец, Гольбеиновский «хит» — выход за пределы передней плоскости картины. Гольбейн этот прием любил и использовал для обозначения перехода из одной реальности в другую, для объединения реальностей зрителя и картины. Так, на органных панелях, находившихся в Мюнстере, пока их не выставили оттуда протестанты, он изобразил ангела, одной ногой выходящего за пределы передней плоскости изображения, то есть — входящего в пространство предстоящего изображению человека. Общий хор ангелов и прихожан должен был славить Бога, объединяемый органной музыкой, или, точнее — в соответствии с изобразительным приемом — голос неба, представленный органом, входил к предстоящим, в их земное пространство, говорил им, сливался с голосами людей.

В «Мертвом Христе» за пределы передней плоскости картины выходят волосы и кисть правой руки. При взгляде снизу это, вместе со странным поворотом головы, производит дополнительно жуткое впечатление начинающегося валиться на вас мертвеца. При взгляде прямо видно, что тело вполне устойчиво. Оказавшиеся за краем картины волосы, разделившиеся на пряди, спадающие почти отвесно вниз, придают дополнительную динамику начавшемуся движению — *попытке подъема головы* — обозначенному также усилием выгнутого вверх правого плеча и напряженной шеи. Но главное — кисть руки. То, что представляется снизу скрюченными пальцами мертвеца, при взгляде прямо являет собой совсем другую картину. Словно прежде расслабленные (или скрюченные) пальцы напрягаются и начали *собираться* (или выпрямляться) — но, во всяком случае, *напрягаться* и *упираться* в край гроба. Замечаешь в этот момент и странные складки, морщины гробной пелены, словно сбившейся чрезвычайно характерно вдоль тела от начавшегося движения, но под кистью правой руки — прямо-таки соскребенной напрягшимися пальцами. Эта рука, пронзенная, с пятнами тления —

уже ожила, и она выходит в пространство предстоящих картине — в пространство живых. В этот момент замечаешь, что тление словно *отступает* с тела на конечности (именно там, на руках и ногах, *остались* страшные трупные пятна; особенно это впечатление поддерживается нынешней развеской картин, где совсем рядом с Гольбейном, в основном зале, своеобразный аппендикс, я бы даже сказала — «альков» которого представляет маленький зальчик, одну стену которого занимает «Мертвый Христос», так вот, в основном зале, примыкая к «алькову», висит картина Грюневальда, своего рода вариант Распятия Изенгеймского алтаря, с теми же, как там, страшными скрюченными пальцами и с пятнами тления *по всему телу!*)\*.

Еще одну странность представляет зеленоватый, словно святиющийся, фон, на котором изображена фигура Христа. Он как-то странно ограничен пространством тьмы от верхнего края гроба, причем тьма как бы больше оттеснена в области головы, очень полого спускается к ногам, и затем резко, под прямым углом обрезает область зеленоватого свечения, оставляя ступни в области тьмы. Откуда свет в закрытом гробе? Не тот ли, что «воссиял из гроба»; не свет ли, как поется в Пасхальном православном каноне, «Христа, из гроба возсиявшего днесь». И ноги, оставшиеся в области тьмы, — не аллюзия ли на то, что сказал Петру Господь перед началом Тайной Вечери, прообразующей вечный пир Царствия Божия: ты весь готов для него, осталось только ноги обмыть\*\*?

Зеленое свечение, побеждающее и преобразующее мрак, — свет прозябающей жизни, свет неукротимо стремящейся вверх энергии восстания: возможно, поэтому так нелепо, геометрически, обрезан тенью край — еще не ожившие ступни не дают света; там, где тело мертвое — властвует тьма, держа оборону, охраняя границу, не допуская свет в эту область; мертвая плоть — оплот тьмы, залог ее существования, она — небытие, простирающееся там, куда еще не достигла жизнь, с усилием раздвигающая ее границы. Прямой линией, невозможной при всяком естественном распространении света, Гольбейн обозначил твердыню ада, его «врата медные»\*\*\*, противо-

---

\* Работы Грюневальда Гольбейн знал и на них ориентировался.

\*\* Христос подходит с водой и полотенцем «к Симону Петру, и тот говорит Ему: Господи! Тебе ли умывать мои ноги? Иисус сказал ему в ответ: что Я делаю, теперь ты не знаешь, а уразумеешь после. Петр говорит Ему: не умоешь ног моих вовек. Иисус отвечал ему: если не умою тебя, не имеешь части со Мною. Симон Петр говорит Ему: Господи! не только ноги мои, но и руки и голову. Иисус говорит ему: омытому нужно только ноги умыты, потому что чист весь» (Ин. 13:6–10).

\*\*\* В великую субботу на литургии в Православной церкви поется стихира: «Днесь ад стена вопиет: уне мне бяше, аще бых от Марии Рождшагося не приял; пришед бо на мя, державу мою разруши, врата медная сокруши; души, яже со-

стоящие свету, но должны быть взорванными изнутри, поскольку поглотили, как наживку, растлевшееся тело, в котором, казалось — казалось аду, так же как иным, предстоящим перед картиной, — не теплится уже никакой жизни.

Однако голова, в которой затеплилась жизнь, тело, кроме ступней, — *окружены* светом, свет рвется вверх — но и вниз, знаменует восстание и освещает бездну. Под напряженной, выгнутой шейей Спасителя — яркое, почти такое же, как над телом, зеленое свечение, а там должна была бы быть тень при любом источнике освещения, дающем такой свет\*. При любом — за исключением того случая, когда источником свечения является само тело. Зеленое свечение\*\* — свечение прорастающего зерна.

Стоя перед картиной Гольбейна, Анна Григорьевна увидела «Мертвого Христа» — центральный образ романа «Идиот»; но Федор Михайлович увидел также и зерно, умершее, чтобы прорасти — эпитафия к «Братьям Карамазовым». «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24). Сильно забегая

---

держак прежде, Бог сый воскреси. Слава, Господи, кресту Твоему и воскресению Твоему».

\* По свидетельству Надежды Павлович, старец Оптинский Нектарий (ум. 1928) говорил о Фаворском свете именно как о неимеющем тени: «Это такой свет, когда он появляется, все в комнате им полно, — и за зеркалом светло, и под диваном (батюшка при этом показал и на зеркало, и на диван), и на столе каждая трещинка изнутри светится. В этом свете нет никакой тени; где должна быть тень — там смягченный свет. Теперь пришло время, когда надо, чтобы мир узнал об этом свете». *Митрополит Вениамин (Федченков)*. Божьи люди. Мои духовные встречи. М., 2004. С. 144.

\*\* Интересно отметить, что в XVI веке появляется довольно большое количество православных икон, на которых золотой фон, представляющий нетварный свет, заменяется оливково-зеленым, очень похожим на цвет свечения в Гольбейновой картине. В алхимии же прямо отождествляют золото и зеленый цвет: «Потир — таинственная и священная чаша, изготовленная из чистого золота и серебра с позолотой, причем золото тут металлическое, в то время как чашу алхимическую делают из **небесного золота**, которое мы также называем **зеленого цвета Христово злато** (l'or Christique). Известно, что даже обычное, физическое золото, если оно истончено до предела или переведено в прозрачный расплав, приобретает на просвет зеленый оттенок. Вот почему самые древние алхимики в своей графике всегда использовали именно **зеленый цвет** для написания христограммы или монограммы Спасителя, составленной из букв X (Chi) и P (Rho), фонетически образующих слова Χρῶς, золото и Χλωρός, Khloros, **зеленый**». *Канселье Эжен*. Алхимическое Делание и Святая Месса // *Канселье Эжен*. Алхимия. Несколько очерков по Герметической символике и Философской Практике. Пер. с франц. Веков К.А. (г. Гусь-Хрустальный); Предисл. О. Фомин. М.: Энигма, 2002. С. 206–207.

вперед, можно сказать, что поэты рубежа XIX–XX веков увидели в романе «Идиот» эпиграф к «Братьям Карамазовым».

Динамику картины: начавшееся движение головы, шеи, плеч, руки — и при этом остающиеся еще мертвыми ноги (то есть: движение, порыв вверх левой, с точки зрения зрителя, части картины и еще бездвижность правой части) — поддерживает оформление той надгробной плиты, над которой, как рассказал и показал нам экскурсовод базельского музея (и как сравнительно недавно установлено исследователями), картина должна была быть размещена по замыслу Гольбейна.

По углам плиты находились крупные медали. В верхних, в левой — в поле щита были изображены два треугольника без нижней стороны, один под другим, более всего напоминающие наконечник стрелы, устремленной вверх; в правой — главной фигурой в поле щита был крест (у его основания располагались две окружности), перекладина креста устанавливала покоящуюся горизонталь в контрапункте с рвущейся вверх стрелой левой медали; поле щита медали с крестом — *гораздо темнее* поля левой медали (во всяком случае — на воспроизведении). На нижних медалях изображены геральдические животные в светлом поле щита: на правой, под медалью с крестом, олень или агнец, стоящий прямо, со спиной, параллельной горизонтальной перекладине щита, с приподнятой передней ногой (словно готовый на заклатие); на левой, под медалью со стрелой, — собака, подымающаяся на задних лапах в стремительном прыжке. Надо заметить, что и собака и агнец — животные образы Христа: агнец — в аспекте Его жертвенности, собака — в аспекте Его функции спасителя и охранителя, отдающего жизнь за спасаемого\*. Олени (в германском искусстве также<sup>175</sup>) изображались пришедшими на водные источники, вытекающие из подножия Христова ипсилонного креста (то есть — были символом спасаемых Христовой смертью). Итак, в правой стороне — статика, горизонталь, распятие, жертвенность; в левой — динамика, взлет, устремленность вверх, спасительность. (Я привычно распределяю стороны в картине «от зрителя». Но в соответствии со всем, сказанным выше, логично было бы распределять стороны от картины — как от иконы. И тогда начавшееся воскресение — справа, продолжающаяся еще смерть — слева.)

И надпись над перечнем упокоившихся за плитой гласила: Christo Servatori s<anctum> — Христу Спасителю. (Характерно, что *servator* переводится еще и как *исполнитель*, что подчеркивает в данном случае значение *совершения обещанного*: важный мотив, появляющийся

---

\* Эта символика собаки использована в романе «Идиот». См.: Мюллер Л. Образ Христа в романе Достоевского «Идиот» // Евангельский текст в русской литературе XVIII — XX веков. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 374–384.

ся и в романе «Идиот», в «Исповеди» Ипполита, и в романе «Бесы», в пассаже «слушай большую идею» Кириллова: Ипполит и Кириллов подчеркивают неисполненность обещанного Христом — воскресения. Достоевский не знал, что картина была наверху плиты, не знал, естественно, и надписи — подписи к картине, но всю проблематику извлек из самой картины.)

Характерно, что, повесив в романе «Идиот» картину так, чтобы она висела на уровне тогдашней базельской развески (положение картины *над дверями* упомянуто и в «Моем необходимом объяснении» Ипполита (8, 338)), то есть — так, чтобы предстоящий смотрел на нее снизу, с точки Анны Григорьевны (и тем, очевидно, узаконив всю «ренановскую» проблематику романа: проблему «Христа невоскресшего», «Христа — только человека», но *не остановившись* на ней), Достоевский настойчиво предположил в романном тексте возможность иного видения. Преодолев ложь обрезанной действительности, Достоевский устремился к правде действительности цельной — настолько, насколько она могла быть явлена тогда — то есть к первому намеку на эту действительность, в точности как в Гольбеиновом «Христе».

Эта возможность иного видения заключена и в самой знаменитой фразе Мышкина: «Да от этой картины у *иного* еще вера может пропасть!» (8, 182). То есть — колебание веры зависит прежде всего от воспринимающего, от предстоящего. Еще более странным с точки зрения традиционного понимания роли картины в романе должно выглядеть дальнейшее рассуждение Мышкина о картине во время его блуждания по городу: «Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него “пропадает вера”! Этот человек должен сильно страдать. Он говорит, что “любит смотреть на эту картину”; не любит, значит, а *ощущает потребность*. Рогожин не одна только страстная душа; это все-таки боец: *он хочет силой воротить свою потерянную веру*. Ему она до мучения теперь нужна... Да! во что-нибудь верить! в кого-нибудь верить! А какая, однако же, странная эта картина Гольбеина...» (8, 192). Здесь очевидно, что *потребность смотреть на картину* связана с попыткой *силой воротить потерянную веру*. И очевидно, что каким-то образом это представляется возможным — воротить веру путем созерцания той же самой картины, от которой «у иного» она может пропасть. Видимо, предлагается разглядеть нечто, увидеть иное и противоположное в том, что представляется, на первый взгляд, очевидным и не предполагающим разночтений. Увидеть и поверить *вопреки очевидности*.

Чрезвычайно интересен контекст, в котором находится это рассуждение князя: ровно в этот момент он подходит к дому «коллегской секретарши Филисовой», где проживает в данное время Настасья Филипповна: «А какая, однако же, странная эта картина Голь-

бейна... А, вот эта улица! Вот, должно быть, и дом, так и есть, № 16, “дом коллежской секретарши Филисовой”. Здесь! Князь позвонил и спросил Настасью Филипповну» (8, 192).

Князь, рассуждая о потребности Рогожина верить во что-нибудь и в кого-нибудь, звонит в дом, где проживает Настасья Филипповна, которую, как он только что поклялся Рогожину, он не увидит и «не затем он в Петербург приехал» (8, 193). Он знает, что Рогожин следит за ним. Выйдя от Филисовой, князь увидит его обличающий взгляд — и не подойдет к нему, спрячет глаза, сделает вид, что его не заметил. Внешне все выглядит так, словно князь обманывает Рогожина, не исполняет своих обещаний. Но внутренний смысл его поступков — иной. И, рассуждая о картине, он одновременно, в глубине души, надеется, что Рогожин сможет поверить в иной смысл его поступков *мимо очевидности*\*: «И — он так давно не видал ее, ему надо ее увидеть, и... да, он желал бы теперь встретить Рогожина, он бы взял его за руку, и они бы пошли вместе... Сердце его чисто; разве он соперник Рогожину? Завтра он сам пойдет и скажет Рогожину, что он ее видел; ведь летел же он сюда, как сказал давеча Рогожин, чтобы только ее увидеть! Может быть, он и застанет ее, ведь не наверно же она в Павловске!» (8, 191).

Это узкий контекст. Но широкий контекст событий, окружающих это появление картины в романе дает точно такой же смысл! Князь усиленно и упорно пытается, вопреки *сегодняшнему* (8, 193) образу Рогожина (и вопреки — надо добавить — собственной провокации), не верить нашептываниям своего демона, не верить в близящееся преступление, в надвигающееся братоубийство. Он тоже должен увидеть иное *вопреки очевидности*. Так же, как и у Рогожина, у него это плохо получается — вплоть до того момента, когда он уже окончательно поставлен перед очевидностью убийства, когда на него падает рогожинский нож. И тут ему удается последним, немислимым усилием веры преодолеть очевидность. Крик: «Парфен, не верю!..» (8, 195) изменяет ход событий\*\*.

---

\* Эта возможность поверить поддержана смыслом, скрытым за словом: фамилия хозяйки квартиры — Филисова (от греч. любезный, дорогой, приятный, милый, дружественный).

\*\* Неоднократно отмечена связь романа «Идиот» именно с четвертым евангелием — Евангелием от Иоанна, а это евангелие заканчивается *практическим* обращением Христа к той же самой проблеме — очевидности и истины! Вот как пишет об этом митрополит Сурожский Антоний: «<...> апостол Петр хвастался, что и на смерть пойдет со Спасителем, что никто не оторвет его от Христа. А после того, как Спасителя взяли в плен, увлекли на незаконный суд, к Петру подошла юная служанка, которая ничем не могла ему повредить, кроме как словом, и спросила, не был ли он с Иисусом Назарянином. И он трижды отрекся! И ушел, вышел со двора; и обернувшись, встретил через открытое окно взор Спасителя — и горько заплакал. <...>



Размышления Ипполита о картине имеют тот же смысл. Вернее, не совсем тот же: Ипполит говорит о *невозможности* поверить в то, что, как известно (и это *как известно* постоянно присутствует на протяжении его рассуждения), произошло. Он говорит о могучем торжестве *очевидности* над истиной, *не отменяемом, в каком-то смысле* (во всяком случае — для «инога») *и самим явлением истины*.

«На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа и на кресте, и снятого со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить Ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и наконец крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека **только что** снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно, и что тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском. Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный во-

---

Но когда он встретил Спасителя, Христос его не спросил: “Не стыдно ли тебе? Как ты смеешь предстать передо Мною после того, как ты от Меня отрекся трижды?” Христос ему ставит другой вопрос: “Петр! Любишь ли ты Меня больше сих?” (то есть других апостолов, которые их тогда окружали). Разве может стоять вопрос о том, любит ли Петр Христа, когда все говорит о том, что он Его не любит, раз мог отречься? <...>

Но речь идет о любви, потому что Господь видит глубины человека, а не поверхность, не только кажущееся, как видим мы. Когда человек совершит тот или другой поступок, скажет то или другое слово, мы понимаем поступок или слово по-своему. Христос смотрит вглубь и знает, какой человек стоит за поступком или за словом. **Он не обманывается ни видимым, ни даже очевидным**. И поэтому Он обращается к глубинам Петра, которые на какой-то момент заслонил страх <...>. *Митрополит Сурожский Антоний*. Радость покаяния // Путь покаяния. М.: «Даниловский благовестник», 2005. С. 21–23.

прос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики Его, Его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за Ним и стоявшие у креста, все веровавшие в Него и обожавшие Его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их *теперь* [это «*теперь*» — прямое соответствие в тексте Ипполита «*сегодняшнему*» образу человека в сцене первого явления картины. — Т.К.] даже Тот, Который побеждал и природу при жизни Своей, Которому она подчинялась, Который воскликнул: “Талифа куми” — и девица встала, “Лазарь, гряди вон”, — и вышел умерший? Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немного зверя, или вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное Существо — такое Существо, Которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого Существа! Картиною этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено, и передается вам невольно. Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. И если б этот самый Учитель мог увидеть Свой образ накануне казни, то так ли бы Сам Он взошел на крест, и так ли бы умер как теперь? Этот вопрос тоже невольно мерещится, когда смотришь на картину» (полу жирным шрифтом — выделено автором; курсивом — выделено мной. — Т.К.)<sup>176</sup>.

Динамика больших и маленьких букв в местоимениях, относящихся ко Христу на протяжении текста чрезвычайно многозначительна. Констатируя в первых строках божественное достоинство Христа, во всяком случае, в стремлениях живописцев («ищут сохранить Ему»), Ипполит далее переходит к описанию Христа в аспекте исключительно его человечности — соответственно везде начиная местоимения с маленьких букв, причем, некоторым образом, это «грамматически» оправдано тем, что суждения Ипполита относятся как бы к человеческой природе вообще, безотносительно к какому-либо конкретному ее представителю («кто бы он ни был»), но постепенно они начинают употребляться и по отношению к самому

Христу («Христос страдал не образно, а действительно, и что тело его»). Большие буквы в местоимениях, относящихся ко Христу, вновь появляются в речи Ипполита в тот момент, когда он начинает говорить о невозможности поверить в воскресение («если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики Его, Его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за Ним и стоявшие у креста, все веровавшие в Него и обожавшие Его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?»). Самим наличием больших букв констатируется божественная природа Христа и, соответственно, утверждается как совершённое\* то, во что невозможно поверить, если исходить из очевидного: характерно, что антиномия здесь вторгается в пределы одной фразы: когда Ипполит говорит о том, что дано как очевидное, он переходит к маленьким буквам: «этот мученик».

Характерно, что и *самое первое* появление картины в романе сопровождается утверждением должного совершиться воскресения: о картине сказано, что «она изображала *Спасителя*, только что снятого со креста» (8, 181) (не *Христа*, не — что еще бы больше подошло, если бы речь шла о Христе в аспекте только человеческой природы — *Иисуса*, но — *Спасителя*).

Достоевский словно дублирует подпись под картиной Гольбейна (видеть которую он не мог): *Христу-Спасителю*.

О чем здесь идет речь? Расположенный над надгробной плитой образ страшно истерзанного, израненного, растлевшегося тела, которое едва заметно, в первом движении — но *воскресает*, говорит предстоящему (это как-то замечательно сформулировала Анастасия Гачева в наших бдениях перед картиной Гольбейна, я предлагаю «неполный слабый перевод» ее мысли): «Там, под плитой, черви едят тела умерших, они гниют и разлагаются, но и это тело гнило. Оно было таким же, как их тела — и значит, и для них нет ничего невозможного. Он был таким же — и Он воскрес». Христос вошел не только в муку смерти, но и в муку тления, разложения — то есть *безнадежной* смерти — и из ее глубины Он восстал.

Метания Рогожина и Мышкина в их невозможности преодолеть очевидное и сиюминутное, чтобы из-за него воссияла вечная истина, свидетельствуют: образ Божий неслыханно помутнен в челове-

---

\* То, что Ипполит говорит в своем пассаже именно о Христе воскресшем, о Спасителе, подчеркнул и Борис Тихомиров в своем докладе на XII симпозиуме Международного общества Достоевского в Женеве (1–6 сентября 2004 г.). См. его статью «Дискуссионные вопросы интерпретации христианского мировоззрения Достоевского в свете работ В.В. Зеньковского» в труде «Достоевский и XX век» (т. 1).

ке. *Сегодняшний образ\** человека застлал перед всеми взорами образ Божий. Образ Божий в человеке ныне — как Мертвый Христос Гольбеина. Но Он может восстать в последнем усилии («Парфен, не верю!»).

Но главное — как бы «мертв» этот образ ни был на любой взгляд, как бы ни растлелся — мы знаем, что так же был мертв и Он. И воскрес.

Ипполит указывает на другое. Он ни минуты не сомневается, что воскресение было. Он только говорит о том, что для тех, кто видел (и Кто пережил) *такую смерть*, оно могло уже — как бы это сказать — не иметь, что ли, решающего значения. Его вопль (не имея, правда, столь же неоспоримых, как он, оснований на этот вопль) подхватит потом Иван Карамзев: все страдания заживут и сгладятся, воцарится гармония, но то же *было!* И там было *такое*, что не отменяется воскресением! Во всяком случае, с точки зрения земного евклидоваго ума... Ипполит хорошо знает, о чем говорит. Он весь — воплощение ужаса смертной муки, смертного одиночества. И даже если он воскреснет — кто поручится, что там, на этих путях, не произошло ничего окончательного и невозможного? И даже если он воскреснет — ведь он же умер\*\*! Но дело не только в этом.

«И если б этот самый Учитель мог увидеть *Свой образ* накануне казни, то так ли бы Сам Он взшел на крест, и так ли бы умер как теперь?» В чем неотразимый, холодящий ужас этой фразы? Почему увидев *Свой образ* накануне казни мог бы поколебаться Христос? В человеке неистребим образ Божий. *Но отныне — с момента смерти Христовой — этот образ может быть и таким, как на Гольбеиновом полотне.* Ибо однажды Он таким был.

Да, образ Божий воскреснет вновь в человеке и человечестве, рано или поздно. Но это же *было!* И что, если при жизни *иных* воскресения не произойдет? То есть, оно состоится, но, например, — в сле-

---

\* Еще раз напомним, как это у Достоевского: «Или в самом деле было что-то такое в Рогожине, то есть в целом **сегодняшнем** образе этого человека, во всей совокупности его слов, движений, поступков, взглядов, что могло оправдывать ужасные предчувствия князя и возмущающие нашептывания его демона» (8, 193).

\*\* Это свойство описано как свойство западноевропейской картины Освальдом Шпенглером: «Отныне и впредь понятие **темпа** принадлежит к живописному исполнению, и оно напоминает о том, что это — искусство души, которая, в противоположность античной, ничего не забывает и *не потерпит забвения того, что некогда существовало*». *Шпенглер Освальд. Закат Европы. Том первый. Образ и действительность.* Пер. И.И. Маханькова. М., 2003. С. 302. Проблема возможности (или, вернее, невозможности) сделать бывшее небывшим — центральная для творчества Серена Киркегора.

дующем поколении? Этот вопрос, пожалуй, язвительнее, чем все вопросы Ивана Карамазова. Потому что Ипполит, не отвергая воскресения, указывает на неотразимое наличие иной закономерности, на очевидность существования человечества в железных рамках иных законов, подчиняющих мироздание «темной, наглой и бессмысленно-вечной силе», на, что ли, возможность «остановки» (т.е. бессмысленного круговращения) бытия в пределах этой закономерности. На то, что прямое, как луч, как стрела, восходящее движение воскресения, не отменяет — во всяком случае, так сказать, *автоматически и насовсем, безусловно* — этого круговращения. *Человек может создать вокруг себя мир, где не было воскресения Христа\**. Для этого достаточно, чтобы *в нем* не воскрес образ Христов. И вот, допустим, воскресения образа Божия, убитого позитивизмом, похороненного в узких рамках *очевидного* существования, не произошло на протяжении жизни целого поколения. Кому оно унавозило будущую гармонию? Здесь вопрос не в том, кто виноват. А в том — что делать. Достоевский не отвечает на этот вопрос. Он *делает*.

Сара Янг заметила, что картина появляется в романе накануне чудовищных событий: покушения на убийство или самоубийство<sup>177</sup>. Но можно заметить и другое: ни убийства, ни самоубийства не происходит. И, возможно, это, во всяком случае, не менее связано с присутствием картины, чем отмеченное Сарой Янг «возмущение» романного мира. Да, образ Божий растлелся в человеке. Но он всегда — накануне воскресения. И мы всегда можем, присмотревшись, заметить начавшееся движение. Более того, мы можем это движение породить.

Здесь речь идет уже не о привычной нам поэтике, описывающей структуру целого, сосредоточенной на внутренних связях произведения искусства. Здесь речь идет о том, что я назвала *оперативной поэтикой*: попыткой описать некоторые конструкции, заложенные в текст, но нацеленные не на порождение смысла внутри «артефакта», а на преобразование действительности, с этим «артефактом» соприкасающейся.

Интересна и характерна фраза Ипполита в описании картины, висящей в доме Рогожина: «Правда, это лицо человека только что снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом)». Это настаива-

---

\* Вячеслав Иванов, говоря о вещах, открывшихся нам благодаря Достоевскому, свидетельствует: «Мы не знали, <...> что вера и неверие не два различных объяснения мира или два различных руководства в жизни, но *два разноприродных бытия*». *Иванов Вячеслав. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вячеслав. Родное и вселенское. М., 1994. С. 283.*

ние на том, что перед нами тело, только что снятое со креста, сопровождает картину в романе при каждом ее появлении. И однако, это заведомое искажение того, что изображено у Гольбейна. Можно, конечно, отнести видимую на картине *пробуждающуюся* жизнь, живое и теплое, на счет того, что смерть еще не успела окончательно восторжествовать, но Гольбейн-то совершенно недвусмысленно изображает время (последний момент) *субботного* одиночества Христова, то есть момент Его пребывания во гробе, после снятия со креста и погребения. Однако Достоевскому — очевидно для того, чтобы дать пространство «ренановской» проблематике\*, слишком актуальной для того момента, когда создается роман «Идиот» — необходимо акцентировать момент наступающей смерти, а не наступающей жизни. Но этот акцент, видимо, нужен и для того, чтобы выстроить *ритм* произведения, где центральные (и я бы сказала — «Гольбеиновские»), то есть видевшие картину в доме Рогожина; кроме тех трех, о которых идет речь, это еще и Настасья Филипповна) персонажи существуют в ситуации *наступающей смерти*.

Характерно, что это существенно разные смерти, словно описывающие тот диапазон, в котором вообще умирает на земле человек: Рогожин — получивший пятнадцать лет каторги, попавший в «мертвый дом», где человек живет, как хорошо знал и описал Достоевский, в некоем промежуточном пространстве, буквально, не метафорически «выключенный из жизни», и откуда он неизбежно выходит к совсем другой жизни, нежели до каторги; Мышкин — смерть сознания при жизни тела, единственная смерть, которой, по слову митрополита Сурожского Антония, свойственно длиться; Ипполит — смерть преждевременная в разных аспектах (сюда необходимо включить и его несостоявшуюся попытку самоубийства); Настасья Филипповна — смерть насильственная и жертвенная; сюда же можно включить и смерть генерала Иволгина — наступившую в результате того, что сердце не выдержало одновременно своего вранья и чужого недоверия. Существенно, что все смерти оказываются результатом, так сказать, *соединенных усилий* самого человека и окружающих его людей. На примере несостоявшегося самоубийства Ипполита это видно особенно отчетливо: к смерти его могут привести

---

\* А «ренановская» проблематика, в свою очередь, теснейшим образом связана с картиной Гольбейна. Книга Ренана — это, можно сказать, итог развития протестантизма на момент написания романа «Идиот». Это итог того процесса, который начался выбрасыванием гольбейновских картин из базельского собора. «Мертвый Христос», созданный в 1521 году, при начале Реформации, заменившей реальные таинства с их полнотой богообщения таинствами *символическими*, как бы закладывая в эту культуру, сокрушающую в себе, на глазах художника, *религию* как непрестанно реализующуюся связь, — импульс возрождения, *воскресения*. Воскресения даже из безнадежного и последнего растления.

его собственный бунт и невнимание окружающих — всех, даже тех, кто сначала, после прочтения исповеди, держал его за руки. Спасает только *случай* (забытый капсюль) — по словам А.С. Пушкина — «мгновенное и мощное орудие Провидения». Сильное ощущение остается у читателя, что окончательная смерть Ипполита от чахотки происходит не без (может быть — решающего) воздействия фразы князя: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье». Эта фраза князя, заботившегося о несчастном юноше, пока его собственное «счастье» не заслонило от него всех и вся, очень походит на руки, вцепившиеся в Ипполита сразу по прочтении «Моего необходимого объяснения», но не прoderжавшие его и нескольких минут. На руки, по душевному бессилию и расслабленности отпускающие человека в смерть.

Человек, приговоренный к смерти (характерно и здесь соединение усилий самого человека и окружающих в его движении к смерти: преступление и осуждение), — центральная фигура рассуждений князя в первой части романа. И конечно, в сознании читателя не может не возникнуть представления о всяком человеке *как о приговоренном*, чему особенно способствуют введение фигуры больного чахоткой Ипполита и предсказание князем смерти Настасьи Филипповны на первых страницах романа (это предсказание вообще позволяет описать весь роман как историю приговоренной от момента вынесения приговора до его исполнения: как ту самую минуточку, что выпрашивала у палача графиня Дюбарри). Герои и читатели объединяются как люди, существующие в ситуации *наступающей смерти*.

Здесь уместно вспомнить и первую из трех картин, висевших при прежней развеске под «Мертвым Христом». «Адам и Ева» Гольбейна (Государственная художественная коллекция, Базель) — картина о моменте произнесения смертного приговора над человеком — причем это тот случай, когда приговор заключен в самом преступлении. Картина представляет собой погрудное изображение Евы, держащей в руке надкушенное яблоко, и Адама, одной рукой обнимающего Еву. Яблоко, выдвинутое на передний план, характерной формой и тенью снизу (словно тенью от лампы, делящей глобус на «дневное» и «ночное» полушария) напоминает планету, землю, зажатую в руке прародительницы рода человеческого, землю ущербную, уязвленную поступком перволюдей, из центра, из сердцевины которой, обозначая внутреннюю поврежденность и нутряную пораженность смертью, выползает червь. Рука Евы странно грязная, испачканная в земле, с черной каемкой под ногтями — на фоне чистых тел прародителей — усиливает впечатление связи с землей, которую мы знаем с момента грехопадения, с землей поврежденной, с прахом. Тело Адама солнечно загорелое и словно лучится внутренним теплом, но на бледном те-

ле Евы, если присмотреться, уже заметны тени — словно она уже тронута, едва-едва, наступающим тлением, словно уже начали сказываться последствия вкушения запретного плода, от которого, как было сказано Богом, «смертию умрешь» (Быт 2:17). Рот Адама закрыт и глаза его устремлены вверх, рот Евы полуоткрыт, переключаясь с каверной, червоточины яблока-земли, зубы, видные из-под верхней губы, в сочетании с двойным подбородком, создают ощущение хищности и плотяности, взгляд направлен вперед и вниз. Ритм взглядов поддержан ритмом тела Адама: одна его рука обнимает Еву, плечо поднято вверх, вызывая впечатление почти крыла, другое плечо резко опущено вниз, создавая как бы наклонную линию — линию падения, но и — чему способствует круглый плод-земля в центре — круговую линию, словно замыкающую прародителей в некий самостоятельный универсум, в отдельное от Бога существование.

Помещение этой картины в развеске под «Мертвым Христом» создает мощное дополнительное поле смыслов. Глядя на такое сочетание, понимаешь, что приговор, произнесенный Богом над человеком в момент грехопадения\*, — это в такой же степени приговор, произнесенный человеком над Богом. Начавшееся тление Евы мощным аккордом прозвучит в трупных пятнах тела Христова. Падение плеча Адамова отразится в немислимом усилии плеча Христова — подняться. Сочетание картин наглядно задает движение: от наступающей в грехопадении прародителей смерти к наступающей в воскресении Христа жизни. Однако движение, наглядное в сочетании картин, имплицитно присутствует в самом «Мертвом Христе».

Совпадение ритма жизненных ситуаций персонажей «Идиота», читателей — всего рода человеческого, существующего со времени грехопадения в ситуации наступающей смерти, — с ритмом описываемой в романе картины предполагает не просто их соотносительность, но унисон — т.е. вовлеченность в то движение, которое присутствует самой картине Гольбейна, ее ритму: *от наступающей смерти к наступающей жизни*.

Повторю, внутри самого романа Достоевский делает акцент на наступающей смерти. Но в наступающей смерти каждого из трех главных героев маячит еле-еле заметный, выходящий — так или иначе — за границы романа проблеск воскресения. Наиболее очевиден

---

\* «Жене сказал: множая умножу скорбь твою в беременности твоей; в болезни будешь рожать детей; и к мужу твоему влечение твое, и он будет господствовать над тобою. Адаму же сказал: за то, что ты послушал голоса жены твоей и ел от дерева, о котором Я заповедал тебе, сказав: не ешь от него, проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от нее во все дни жизни твоей; терния и волчцы произрастят она тебе; и будешь питаться полевой травою; в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» (Быт. 3:17–19).



он в судьбе Рогожина, отказавшегося от всяких попыток избежать наказания — то есть заключения в «мертвом доме», решившегося на эту гражданскую смерть (Достоевский подчеркивает мотив лишения прав сословия и состояния), чувствующего, а может, и понимающего, что только через действительную смерть прошлого себя он сможет начать новую, другую жизнь. Воскресение уже состоялось — но осталось за пределами внимания читателей и героев романа — в случае Настасьи Филипповны, с которой связаны Богородичные мотивы романа (наиболее отчетливо выговоренные при чтении Аглаей «Рыцаря бедного»): во всяком случае, когда в доме Рогожина, в комнате, где ночевали он и князь после убийства, «отворилась дверь и вошли люди» (8, 507), то они нашли там «убийцу в полном беспамятстве и горячке», князя, ничего не понимавшего и не узнававшего окружавших его людей, но — ничего не сказано о теле убитой Настасьи Филипповны. За этой историей отчетливо встает история успения Богоматери, тела Которой опоздавший на погребение Фома уже не нашел во гробе<sup>178</sup>. В случае Мышкина, живого телом, но мертвого духом, зависшего в швейцарских горах, «идиота», по окончательному определению его собственного лечащего врача — мы имеем точное воспроизведение образа «Мертвого Христа», ибо именно таков образ Божий в его теле, существующем как растение. В эпилоге Достоевский строит вокруг этого образа икону «Положение во гроб» (напомню, «Мертвый Христос» всегда упоминается в романе как «только что снятый с креста») — как обетование воскресения<sup>179</sup>. Но и сам «Мертвый Христос», как мы видели, есть не просто обетование, но уже начавшееся движение воскресения.

Таким образом, Достоевский простирает движение воскресения за пределы романного мира. В действительность. Он не растрчивает энергию, созданную ритмом образов, в пределах произведения, *изображая* воскресение, — он заставляет произведение эту энергию *излучать*. Это излучение *света* за границы произведения осознается читателями и интерпретаторами. Например, в постановке (в трех спектаклях) романа «Идиот» Сергея Женовача (Театр на Малой Бронной), последний из трех спектаклей называется «Русский Свет», и свет заливают сценическую площадку под пасхальный перезвон колоколов в последней сцене, структурно соответствующей эпилогу, освещая воскресшую Настасью Филипповну, подающую руки Мышкину и Рогожину.

Я в 1995 году, совсем еще не задумываясь об оперативной поэтике, в своей работе об «иконе» в эпилоге «Идиота», определив соотношение в этом романе персонажа и его портрета (а там портрет становится первообразом персонажа!), писала далее: «Сказанное чрезвычайно важно для понимания положения и влияния “романной иконы”. Она, как и все “портреты” в романе, не бросает свет на-

зад, не поясняет (и не проясняет) ретроспективно события романа. Нет, как и все “портреты” там, — она — пророчество и предсказание, ее свет впереди, за границами романного бытия, в котором действительно царит “Мертвый Христос”. Но зато она ярко и далеко освещает — *путь*. С ней дело обстоит так же, как с важными (и многие, кто писал о романе, чувствовали, насколько они важны), но непроявленными персонажами, такими как Вера Лебедева, столь долго не замечаемая князем. Вера с младенцем Любовью на руках (родившиеся от “светлых” — Лукиана и Елены) — они уже пришли в этот мир. Но мир еще долго не поймет, кто в него пришел, хотя всякий чувствует внезапную радость и симпатию, видя их»<sup>180</sup>.

Представляется, что возможность *выхода* организующего и преобразующего реальность ритма за пределы текста связана с первоначальным *введением* этого ритма из-за пределов текста, иными словами, — с *цитатой*, в данном случае — живописной\*. Слово «цитата» здесь выступает в своем истинном значении, как образованное от *первого* значения латинского глагола *cito* — *привожу в движение, потрясаю*. Соответственно, «цитата» может означать не только «приведенное в действие» в смысле «вновь произнесенное», но и «приводящее в действие», «потрясающее». То есть цитата начинает и организует ритмический ход произведения, произведение выступает как резонатор, усиливающий и/или преобразующий ритм и вновь выводящий его во вне — в действительность, из которой ритм был введен в произведение путем подсоединения к более раннему произведению, являющемуся (в том случае, если оно принадлежит к созданиям *истинного реализма*) модификацией (от лат. *modificatio* — установление меры, определение размера, деление на ритмические части) реальности.

## Образы произведений Достоевского в поэме А.А. Блока «Двенадцать»<sup>181</sup>

Оперативная поэтика — то, что отличало, по представлениям символистов, их творчество от творчества «наивных реалистов»\*\*,

---

\* Надо заметить, что роман «Идиот» основан на двух цитатах, как на двух столпах, на которых держится все построение автора: это живописная цитата «Мертвый Христос» и поэтическая цитата «Рыцарь бедный...» Чрезвычайно характерно, что и в том и в другом случае художественное произведение «цитируется» *полностью*.

\*\* См., например, это определение у А. Блока в статье «О современном состоянии русского символизма» // *Блок А. Собр. соч.*: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 5. С. 432–433.

полагавших что реальность есть то, чем она кажется. *Истинными реалистами* они называли себя или тех, кто дальше них прошел по пути оперативной поэтики. Вот наблюдение, сделанное А. Эткиндом: «когда Блок говорит о “движении русского символизма к реализму”, то главными примерами оказываются Добролюбов и Семенов, то есть фактически — движение русского символизма к сектантству<sup>182</sup>. В мистической эстетике Блока подлинный “реализм” оказывается сектантской поэзией»<sup>183</sup>. Но сектантская поэзия являла собой *очевидную* организацию жизненных ритмов, где стержневым был ритм радения, открывающего выход за пределы существования в узких границах наличной действительности.

В своих манифестах символисты не скрывают, что ставят своей задачей не просто *изображение реальности* на разных ее планах, далеко выходящих за плоское серое повседневное бывание, но и — *преображение реальности*. Высказывания Брюсова в 1900-е годы почти уравнивают оперативную поэтику с оперативной магией: «Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства — это приотворенные двери в Вечность. <...> Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, — искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того — оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами. Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его “голубой тюрьмы” к вечной свободе»<sup>184</sup>. Согласно Андрею Белому, символизм — переходный этап, первоначальный проект будущего действия. Символизм несовершенен, ибо должен преобразиться в теургию: «Соединение вершин символизма как искусства с мистикой Владимир Соловьев определял особым термином. Термин этот — теургия. “Вселюсь в них и буду ходить в них, и буду их Богом”, — говорит Господь. Теургия — вот что воздвигает пророков, вкладывает в уста их *слово, дробящее скалы*. <...> Если в символизме мы имеем первую попытку показать во временном вечное, в теургии — начало конца символизма. Здесь уже речь идет о воплощении Вечности путем преобразования воскресшей личности. Личность — храм Божий, в который вселяется Господь: “Вселюсь в них и буду ходить в них” (Левит 26:12)»<sup>185</sup>. Теургия — нерв размышлений об искусстве Вячеслава Иванова. И т.д.

Однако особым *практической отчетливостью* отличался в среде символистов А.А. Блок. И здесь особенно для нас интересно его обращение еще в студенческую пору к исследованию *заговоров* и *заклинаний*. В известной статье (1906 года)<sup>186</sup> Блок, обращаясь к ис-

следованию заговоров, по сути, изучает (как заинтересованное лицо, как профессионал, как мастер (или, пока еще, подмастерье) в том же деле) способы воздействия слова на мир, способы построения произведения таким образом, чтобы это воздействие осуществлялось. И когда он говорит о колдуне, неизбежно возникает ощущение, что он говорит одновременно о поэте-символисте\*: «Обряды, песни, хороводы, заговоры сближают людей с природой, заставляют понимать ее ночной язык, подражают ее движению. Тесная связь с природой становится новой религией, где нет границ вере в силу слова, в могущество песни, в очарование пляски. Эти силы повелевают природой, подчиняют ее себе, нарушают ее законы, своею волей сковывают ее волю. Опьяненный такою верой сам делается на миг колдуном и тем самым становится вне условий обихода. Это страшно для спокойствия домашнего очага, для здоровой правовой нормы, для обычая, который обтрепался и потерял смысл, протянувшись сквозь столетия, для церковного догмата, который требует слепой веры и запрещает испытывать тайну. Колдун — самодовлеющий законодатель своего мира; он создал этот мир и очаровал его, смешав и сопоставив те обыденные предметы, которыми вот сейчас пользовался другой — здоровый государственный или церковный законник, создающий разумно, среди бела дня, нормы вещного, государственного, церковного права. И предметы, такие очевидные и мертвые при свете дневного разума, стали иными, засияли и затуманились. **От новых сочетаний их и новых граней, которыми они никогда прежде не были повернуты, протянулись как бы светящиеся отравленные иглы;** — они грозят отравить и разрушить тот — старый, благополучный, умный быт — своими необычными и странными острями. Вот почему во все века так боятся магии — этой игры с огнем, испытующей жуткие тайны»<sup>187</sup>. «Заклинатель всю силу свою сосредоточивает на желании, становится как бы воплощением воли. Эта воля превращается в отдельную стихию, которая борется или вступает в дружественный договор с природой — другою стихией. Это — демоническое слияние двух самостоятельных волений; две хаотические силы встречаются и смешиваются в злом объятии. Самое отношение к миру теряется, **человек действует заодно и как одно с миром**, сознание завлакивается туманом; час заклęcia становится часом оргии; на нашем маловыразительном языке мы могли бы назвать этот час — **гениальным прозрением**, в котором стерлись грани между песней, музыкой, словом и движени-

---

\* Ср. со статьей «О лирике» (1907). Кстати, говоря о пользе, которую можно получить от лирика (если, как и в случае соприкосновения с магией, ищущий пользы сумеет не погибнуть в этом взаимодействии), Блок называет «высокий лад, древний *ритм*, под который медленно качается колыбель времен и народов». *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 132.

ем, жизнью, религией и поэзией. В этот миг, созданный сплетением стихий, в глухую ночь, не озаренную еще солнцем сознания, раскрывается, как ночной цветок, обреченный к утру на гибель, то странное явление, которого мы уже не можем представить себе: **слово и дело становятся неразличимы и тождественны**, субъект и объект, кудесник и природа испытывают сладость полного единства. Мировая кровь и мировая плоть празднуют брачную ночь, пока еще не снизошел на них злой и светлый дух, чтобы раздробить и разбеднить их. <...> Очевидно, при известной обстановке, в день легкий или черный, слово становится делом, **обе стихии равноценны, могут заменять друг друга**; за магическим действием и за магическим словом — одинаково лежит стихия темной воли, а где-то еще глубже, в глухом мраке, теплится душа кудесника, обнявшаяся с душой природы. <...> **Для того чтобы вызвать силу, заставить природу действовать и двигаться, это действие и движение изображают символически**<sup>188</sup>. «Чаровать можно чем угодно — взглядом, шопотом, зельями, подвесками, талисманами, амулетами, ладанками и просто заговором»<sup>189</sup>. «В первобытной душе — польза и красота занимают одинаково почетные места. Они находятся в единстве и согласии между собою; союз их определим словами: прекрасное — полезно, полезное — прекрасно»\*. «Раз красота совпадает с пользой в первобытном сознании, — ясно, что это не наша красота и не наша польза. Наша красота робка и уединенна, наша польза жестка и груба. Наша индивидуальная поэзия — *только слово*, и, не спрашиваясь его советов, мы рядом, но не заодно с нею, делаем пресловутые полезные дела. **Первобытная гармония согласует эти слова и дела; слова становятся действием. Сила, устрояющая их согласие, — творческая сила ритма. Она поднимет слово на хребте музыкальной волны, и ритмическое слово заостряется, как стрела, летящая прямо в цель и певучая**; стрела, опущенная в колдовское зелье, приобретает магическую силу и безмерное могущество. **Искусство действенных заклинаний — всем нужное, всенародное искусство**; это полезное первобытное искусство дает человеку средства для борьбы за существование. Оно входит в жизнь и способствует ее расцвету. Для того, чтобы вылечить болезнь, хорошо работать, быть счастливым в домашней и хозяйственной жизни, на охоте, в борьбе с недругом, в любви — нужен *ритм*, который составляет сущность заклинания. Заклинатель так

---

\* Там же. С. 51. Не могу не отметить, что здесь — блоковская интерпретация фразы «мир спасет красота». Красота — *действительна по преимуществу*, она — то, что гармонизирует действительность, вправляет ее вывихнутые суставы, — *ритм*. Соответственно, красота непременно и прежде всего — *полезна*, то есть — *целительна* — как для отдельного человека, так и для мироздания в целом; то есть — спасительна.

бесстрашен, он не боится никакого бога, потому что он сам — бог; “стану не благословясь, стану не перекрестясь”, — говорит он в минуту высшего напряжения воли. Заклинатель свободен в своей темной, двойственной стихии, его душа цветет, слово звучит и будит спящие силы. Ритмическое заклинание гипнотизирует, внушает, принуждает. “В *ритме*, — говорит Е.В. Аничков, — коренится та побеждающая и зиждущая сила человека, которая делает его самым мощным и властным из всех животных... Мы можем спросить вместе с Ницше: «Да и было ли для древнего суеверного людского племени что-либо более полезное, чем ритм?»<sup>190</sup> С его помощью все можно было сделать: магически помочь работе, принудить бога явиться, приблизиться и выслушать, *можно было исправить будущее по своей воле, освободить свою душу от какой-нибудь ненормальности, и не только собственную душу, но и душу злейшего из демонов*; без стиха человек был ничто, а со стихом он становился почти богом”<sup>191</sup><sup>192</sup>.

Не удивительно, что эта статья *так* перекликается с программной статьей «О современном состоянии русского символизма» (1910 года), в которой Блок, описывая кризис русского символизма, острейшие проблемы помещает в ситуацию перехода символистов от *предложенного им действия в мире* к оказавшейся для них более желанной *игре в свои миры*: движение от теургии к поэзии, и ставит задачей возвращение к реальности — то есть, к теургии.

В свете всего сказанного выше мне кажется очевидным, что когда Блок, творящий «Двенадцать», записывает знаменитое: «Сегодня я гений», — он менее всего имеет в виду себя-поэта, создавшего художественное произведение, совершенное, самодовлеющее и замкнутое в себе, остающееся в пределах *только-слова*. В его устах понятие гениальности может быть применимо лишь к произведению, обладающему структурами, описываемыми *оперативной поэтикой*.

Скажи я, что практически вся поэма «Двенадцать» написана на обращениях к образам Достоевского и на продолжениях его *ритмических линий*, это может с ходу вызвать и недоумение. Но если «рубеж веков» вообще непрерывно цитировал (в том числе и — скрыто цитировал) Достоевского, то Блок в особенности не только «обращался к Достоевскому» (а обращался он много), но «*говорил Достоевским*», освоенным до степени не цитирования уже, а некоей естественной языковой субстанции. Причем это освоение проходило на уровне понимания Достоевского, едва достигнутого и самой новейшей достоевистикой.

Всего несколько примеров (а их можно приводить без счета).

В статье «О реалистах» (1907), характеризуя опасность положения современных ему писателей «чеховской литературы» (Арцыба-

шева, Сергеева-Ценского и др.), Блок пишет: «Есть угрожающие признаки их нетвердого, зыбкого положения. Это — особенно и по преимуществу — их отношение к плоти, к *полу*, к огню, который может стать единственным маяком, но может и погубить — сжечь дотла, истребить без остатка, так что на том месте, где был человек, вырастет лопух»<sup>193</sup>. Перед нами в одной фразе данный очень глубокий и сложный образ, сопрягающий Свидригайлова с Базаровым, и вне этих коннотаций не существующий. Маяком, выводящим за границы «наивного реализма», вытягивающим из «канавы гниющего позитивизма»<sup>194</sup>, пол мог стать для Базарова — такого же наивного реалиста и еще свеженького позитивиста на русской почве, как и те, о ком идет речь в статье. Базаров в первый раз в своей жизни почувствовал в *поле* силу, от него не зависящую и его преодолевающую, разметывающую в щепы его в себе самом сосредоточенность, рушащую самостные границы; устремился к *другому*, прикоснулся к стихии, вышел за собственные пределы — и хоть сгорел огневицей, и про лопух — тоже он говорил, но в создаваемом Блоком образе эти слова уже относятся не к нему.

Они — о Свидригайлове, что подтверждает и следующий абзац блоковского текста: «Глухая тоска безверия выплевывает из себя жалость. Но ночь по-прежнему слепа. Сознание мутно. Жалость вырождается в слезливость. И вот вырастает среди ночи чудовище бесстыдное и бездушное, которому нет иного названия, чем похоть, разрушительное сладострастие. Она является тогда, когда небо — темно, бездонно, пустынно и далеко, когда борющийся дух гаснет, а кругом, в той же ночи, роятся плотные призраки тел»<sup>195</sup>.

Свидригайлов — символ разрушительного сладострастия, тот, кого пол окончательно замкнул в себе самом, выжиг дотла и остался внутри плясать последним, стелющимся, голубым огоньком по растлевшейся плоти, или теплиться угольком, который «и долго еще, и с летами, может быть, не так скоро зальешь» (6, 359). Именно Свидригайлов умирает, истребив себя без остатка, стерев себя самоубийством, так, чтобы лишь лопух мог вырасти — испугавшись того, что увидел в себе в последнюю ночь.

В этой же статье другой образ: «Сергеев-Ценский постоянно говорит о “тяжелой земле”. Постоянно описывает человеческое горе и тоску. Герой его повести “Сад” “хочет схватить толстый кол и бить до изнеможения” дряблую клячу — “воплощение всего рабского, убогого, нищего”, “живое сборище всех **маленьких «можно» и бесконечного «нельзя»»**»<sup>196</sup>. Полагаю, что и Сергеев-Ценский, но — во всяком случае — Блок, строит образ, извлекая из знаменитого сна Раскольников избиаемую клячу — символ плоти и материи, над которой у Достоевского ругался самовольный дух героя. У современных Блоку реалистов дух попал в плен той же клячи, «не

идушей вскачь» (то есть заключающей в себе «бесконечное нельзя»), и вновь поднимается на нее с дреколем на том странном основании, что она «сердце ему надрывает» (так будет объяснять свои действия Миколка из сна Раскольникова).

Или вот в лекции «О театре» Блок характеризует «критиков журнальных и газетных»: «Более слабые пищат жалобно, как мухи, повпавшие в паутину, более сильные клеймят презрением современников и указывают на лучшее будущее, более отчаянные каются публично, как бы становясь на колени среди площади, каются в том, что они сами заражены противоречиями, которым нет исхода, что они не знают, чему сказать “да”, а чему “нет”, что это и вообще невозможно при современной неразберихе, что они **потеряли критерии добра и зла**»<sup>197</sup>. Опять блестящая контаминация сцен «Преступления и наказания»: покаяния Раскольникова на площади и последнего сна героя о трихинах, заразивших людей неколебимой уверенностью в собственной правоте (у Блока раскол, в образе Достоевского раздробивший *человечество* на атомы, проникает уже внутрь личности), и тем лишивших *человечество критериев добра и зла*.

Повторю, Блок пользуется образами Достоевского как словами *естественного языка*, Достоевский как бы всегда присутствует в подкладке его мышления, из образов Достоевского Блок создает свои — но неизменно сохраняющие всю глубину заложенного в них Достоевским смысла. Блок не цитирует — он *продолжает говорить\**, он сдвигает смыслы Достоевского, но сам этот сдвиг предполагает непрерывное фоновое присутствие «достоевских» смыслов.

Я не случайно выбрала из множества примеров те, что строятся на образах «Преступления и наказания». Достоевский освоен Блоком очень полно, но этот роман, и — особенно — Свидригайлов и сопутствующие ему образы-символы, занимают, если можно так сказать, довлеющее над другими произведениями и образами положение. Не в том смысле, что они яснее в сознании Блока (в сознании ясен — повторю — *весь Достоевский*), но в том смысле, что

---

\* Этот общий принцип поэтики «рубежа веков» прямыми словами выговорил Федор Сологуб устами Триродова, персонажа «Творимой легенды»: «Зачем я стану писать целые томы, пересказывая истории о том, как они полюбили, как они разлюбили, и все это? Я пишу только то, что могу сказать сам от себя, что еще не было сказано. А сказано уже многое. Лучше прибавить одно свое слово, чем писать томы ненужностей. <...> Мы никогда не начинаем <...>. Мы являемся в мир с готовым наследием. Мы — вечные продолжатели. Потому мы не свободны. Мы видим мир чужими глазами, глазами мертвых. Но живу я, только пока делаю все моим». *Сологуб Федор*. Творимая легенда. М., 1991. С. 115–116. О «рубеже веков» как о создавшем новую «мифологию», новый слой «опорных образов» искусства из русской классической литературы XIX века см. статью А.Н. Долженко в «Достоевский и XX век» (Т. 1. С. 290–296).



они как бы более агрессивны, *одолевают* все другое в современной Блоку реальности. Следующая цитата из статьи «Безвременье» (1906) поможет понять, что я имею в виду. Заметим кстати, что Блок *начинает* свой текст, описывая современное состояние мира и генезис этого состояния *борьбой образов Достоевского*. Тем самым, как и в случае Розанова и Вяч. Иванова, обозначается *рождение* современного мира *из Достоевского*, хотя здесь, у Блока, *сам* Достоевский к *творению* не причастен: не его воля, но игра его образов, живущих помимо него и для него самого порою кошмарных, создает этот мир.

«Был на свете самый чистый и светлый праздник. Он был воспоминанием о золотом веке, высшей точкой того чувства, которое теперь уже на исходе, — чувства домашнего очага.

Праздник Рождества был светел в русских семьях, как елочные свечки, и чист, как смола. На первом плане было большое зеленое дерево и веселые дети; даже взрослые, не умудренные весельем, меньше скучали, ютясь около стен. И все плясало — и дети и догорающие огоньки свечек. [*Заметим, что уже здесь, до прямого обращения к Достоевскому, Блок воссоздает его образ — перед нами ведь «Елка в клубе художников» (III главка I главы январского номера «Дневника писателя» за 1876 год); образ этот предшествует в этом выпуске «Дневника писателя» далее упоминаемым «Мальчику у Христа на елке» (II главка II главы) и «Золотому веку в кармане» (IV главка I главы).*]

Именно так чувствуя этот праздник, эту непоколебимость домашнего очага, законность нравов добрых и светлых, — Достоевский писал (в “Дневнике писателя”, 1876 г.) рассказ “Мальчик у Христа на елке”. Когда замерзающий мальчик увидел с улицы, сквозь большое стекло, елку и хорошенькую девочку и услышал музыку, — это было для него каким-то райским видением; как будто в смертном сне ему привиделась новая и светлая жизнь. Что светлее этой сияющей залы, тонких девических рук и музыки сквозь стекло? [*Обратим внимание, насколько **радикально** Блок изменяет здесь образ, созданный Достоевским, изымая его из вертикальной перспективы и помещая целиком в горизонталь, с этой целью он уже в первом абзаце поставил на первый план «большое зеленое дерево», заслонив им лик Младенца-Христа; но иначе ему не светила намеченных им образов в задуманной им битве, которая вся — в горизонтали. Блок, элиминируя встречу со Христом, делает акцент на романтике половой любви, и дети ему нужны, чтобы сразу исключить низменное пола. Еще раз подчеркну — он пишет о своем, но о своем он пишет **словами Достоевского.***]

Так. Но и Достоевский уже предчувствовал иное: затыкая уши, торопясь закрыться руками в ужасе от того, что можно услышать и

увидеть, он все-таки слышал быструю крадущуюся поступь и видел липкое и отвратительное серое животное. Отсюда — его вечная торопливость, его надрывы, его “Золотой век в кармане”. Нам уже не хочется этого Золотого века, — слишком он смахивает на сильную лекарственную дозу, которой доктор хочет предупредить страшный исход болезни. Но и лекарственная трава Золотого века не помогла; большое серое животное уже вползало в дверь, нюхало, осматривалось, и не успел доктор оглянуться, как оно уже стало заигрывать со всеми членами семьи, дружить с ними и заражать их. Скоро оно разлеглось у очага, как дома, заполнило интеллигентные квартиры, дома, улицы, города. Все окуталось смрадной паутиной; и тогда стало ясно, как из добрых и чистых нравов русской семьи выросла необъятная серая паучиха скуки.

Стало как-то до торжественности тихо, потому что и голоса человеческие как будто запутались в паутине. Орала до потери голоса только писатели, но действия уже не оказали. Их перестали слушать; они не унимались; тогда придумали новое средство: стали звать их “декадентами”, что в те времена было почти нецензурно и равнялось сумасшествию.

Паучиха, разрастаясь, принимала небывалые размеры: уютные *intérieur*, бывшие когда-то предметом любви художников и домашних забот, цветником добрых нравов, — стали как “вечность” Достоевского, как “деревенская баня с пауками по углам”. В будуарах, кабинетах, в тишине детских спаленок теплилось заразительное сладострастие. Пока ветер пел свои тонкие песенки в печной трубе, жирная паучиха теплила сладострастные лампадки у мирного очага простых и добрых людей»<sup>198</sup>.

Казалось бы, полная победа паучихи уже констатирована — но далее Блок покажет, как *мир становится паучихой, человеческая жизнь становится паучихой, поглотившей человека*, благодаря торжествующему позитивизму, и как яд сладострастия проникает в последний оплот — на Рождественскую елку и — *в самую ту хорошенькую девочку*, что была в начале блоковской картины высшим символом и последним пристанищем света. И этот ключевой момент овладения паучихи землей и жизнью дан Блоком в наиважнейшем, в, если можно так сказать, *окончательном* свидригайловском символе: малолетней блудницы, опять-таки видоизмененном Блоком чрезвычайно характерно.

Вот последовательность снов и видений Свидригайлова в романе «Преступление и наказание».

Первый сон-видение: «Полы были усыпаны свежеею накошенной душистою травой, окна были отворены, свежий, легкий, прохладный воздух проникал в комнату, птички чирикали под окнами, а посреди залы, на покрытых белыми атласными пеленами столах,

стоял гроб. Этот гроб был обит белым граденаплем и обшит белым густым рюшем. Гирлянды цветов обвивали его со всех сторон. Вся в цветах лежала в нем *девочка, в белом тюлевом платье, со сложенными и прижатыми на груди, точно выточенными из мрамора, руками. Но распущенные волосы ее, волосы светлой блондинки, были мокры; венок из роз обвивал ее голову.* Строгий и уже окостенелый профиль ее лица был тоже как бы выточен из мрамора, но улыбка на бледных губах ее была полна какой-то недетской, беспредельной скорби и великой жалобы. Свидригайлов знал эту девочку; ни образа, ни зажженных свечей не было у этого гроба и не слышно было молитв. Эта девочка была самоубийца — утопленница. Ей было только четырнадцать лет, но это было уже разбитое сердце, и оно погубило себя, оскорбленное обидой, ужаснувшюю и удивившюю это молодое, детское сознание, залившюю незаслуженным стыдом ее ангельски чистую душу и вырвавшюю последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер...» (6, 391).

Из первого сна герой просыпается *во сне*, чтобы найти маленькую девочку-оборотня и приютить ее на своей постели: «“Вот еще вздумал связаться! — решил он вдруг с тяжелым и злобным ощущением. — Какой вздор!” В досаде взял он свечу, чтоб идти и отыскать во что бы то ни стало оборванца и поскорее уйти отсюда. “Эх, девчонка!” — подумал он с проклятием, уже растворяя дверь, но вернулся еще раз посмотреть на девочку, спит ли она и как она спит? Он осторожно приподнял одеяло. Девочка спала крепким и блаженным сном. Она согрелась под одеялом, и краска уже разлилась по ее бледным щечкам. Но странно: эта краска обозначалась как бы ярче и сильнее, чем мог быть обыкновенный детский румянец. “Это лихорадочный румянец”, — подумал Свидригайлов, это — точно румянец от вина, точно как будто ей дали выпить целый стакан. Алые губки точно горят, пышут; но что это? Ему вдруг показалось, что длинные черные ресницы ее как будто вздрагивают и мигают, как бы приподнимаются, и из-под них выглядывает лукавый, острый, какой-то *недетски-подмигивающий* глазок, *точно девочка не спит и притворяется. Да, так и есть: ее губки раздвигаются в улыбку; кончики губок вздрагивают, как бы еще сдерживаясь. Но вот уже она совсем перестала сдерживаться; это уже смех, явный смех; что-то нахальное, вызывающее светится в этом совсем не детском лице;* это разврат, это лицо камелии, нахальное лицо продажной камелии из французенок. Вот, уже совсем не таюсь, открываются оба глаза: они обводят его огненным и бесстыдным взглядом, они зовут его, смеются... Что-то бесконечно безобразное и оскорбительное было в этом смехе, в этих глазах, во всей этой мерзости в лице ребенка. “Как! пятилетняя!.. — прошеп-

тал в настоящем ужасе Свидригайлов, — это... что ж это такое?” Но вот она уже совсем поворачивается к нему всем пылающим личиком, простирает руки... “А, проклятая!” — вскричал в ужасе Свидригайлов, заноса над ней руку...» (6, 393).

Первый из упомянутых здесь снов-видений Свидригайлова — сон об оскорбленной и поруганной девочке-самоубийце — о его душе, оскорбленной и поруганной, уничтоженной бесчинством его плоти (самоубийца — утопленница, жертва того потопа, который будет наступать на Свидригайлова в следующем видении; светлая блондинка, как и Свидригайлов; она умерла накануне Троицына дня — так и не дождавшись сошествия на нее Святого Духа).

Во втором сне найденная Свидригайловым девочка мокрая — словно вынырнувшая из вод потопа, скрывшего однажды растлившееся в грехах человечество: главными из этих грехов были гордыня и сладострастие. Она лепечет о разбитой чашке. Чаша — древний символ целостности, цельности мироздания. Разбитая чаша — мироздание, рухнувшее грехом ангельским, рухнувшее грехом человеческим, утраченная цельность, утраченное целомудрие. Древнюю демоницу отыскивает и согревает на своей постели Свидригайлов, опустошивший дом души своей. И когда он видит, кого вынырнул, то в ужасе порывается уничтожить ее: «“А, проклятая!” — вскричал в ужасе Свидригайлов, заноса над ней руку... Но в ту же минуту проснулся». Он проснулся для того, чтобы уничтожить демоницу наяву — уничтожив себя. Первое, что он делает проснувшись — это надевает *еще сырую* одежду (такую же недосохшую, как у пятилетней развратницы), проверяет револьвер и пишет предсмертную записку. Человеку, борющемуся с вызванным им демоном *один на один* («стану не благословясь, стану не перекрестясь»), иного способа может не представиться. Ибо он отказывается впустить в себя Бога, побеждающего жизнью, а не смертью и уничтожением.

Но вот как трансформирует образ Блок, опираясь на строчку в рассказе Леонида Андреева «Ангелочек»: «Он рассказывает, что когда хозяйские дети, в ожидании елки, стреляли пробкой в носы друг друга, **девочки смеялись, прижимая обе руки к груди и перегибаясь**. Это такая обычная, такая мелкая черта, что, казалось бы, не стоило замечать ее. Но в одной этой фразе я слышу трепет, объяснимый только образом.

Передо мною картина: на ней изображена только девочка-подросток, стоящая в позе, описанной Андреевым. Она перегнулась, и, значит, лицо ее рисуется в форме треугольника, вершиной обращенного вниз; она смеется; значит, под щелчками смеющихся глаз ее легли морщинки, чуждые лицу, точно старческие морщинки около молодых глаз; и руки ее прижаты к груди, точно она придерживает ими тонкую кисею, под которой очнулось мутное, уже не девичье-

ское тело. Это напоминает свидригайловский сон о девочке в цветах, безумные врубелевские портреты женщин в белом с треугольными головами. Но это — одна и та же жирная паучиха тклет паутину сладострастия»<sup>199</sup>.

Этот образ Блок воспроизведет и в «Двенадцати», где Катька «запрокинулась лицом, зубки блещут жемчугом...»

Блок соединяет два сна Свидригайлова, помещая *душу* малолетней развратницы в *тело* поруганной невинности. Сквозь один лик сквозит другой. Через свидригайловский символ Блок выражает свою тему — *изменения облика* («Но страшно мне: изменишь облик Ты»), вторжения Астарты в образ Софии — в конце концов — вторжения Астарты в тело России. Именно в образе свидригайловского сна предстанет перед нами *антитеза символизма* в программной статье Блока «О современном состоянии русского символизма»: «Если бы я писал картину, я бы изобразил переживания этого момента так: в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз»<sup>200</sup>.

Похоть власти и похоть плоти приводят символиста к тому, что он предпочитает не дающемуся ему Лицу «красавицу-куклу», «земное чудо», «синий призрак», предпочитая *свой* мир — реальному, рассчитывая на то, что он — полновластный хозяин *своего* мира. Но он ошибается — как и Свидригайлов, полагавший себя творящим «свою волю» и вдруг обнаруживший в себе на месте души малолетнюю развратницу — древнюю демоницу.

Таким образом, Блок описывает *изменение облика* как вину — символистов, а значит, прежде всего, свою собственную, и следствием изменения облика почитает — русскую революцию (1905–1907), которая для Блока впервые, в таком сопоставлении, «оценивается по существу»: «<...> она перестает восприниматься как **полуреальность**, и все ее исторические, экономические и т.п. частичные причины получают свою высшую санкцию; в противовес суждению вульгарной критики о том, будто “нас захватила революция”, мы противопоставляем обратное суждение: революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не Некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой»<sup>201</sup>.

Степень ужаса Свидригайлова при открытии в себе младенца-развратницы — равно как и мысль Достоевского — становятся вполне

понятны в свете следующих слов Блока в той же статье: «Мы пережили безумие иных миров, преждевременно потребовав чуда; то же произошло ведь и с народной душой: она прежде срока потребовала чуда и ее испепелили лиловые миры революции. Но есть неистребимое в душе — там, где она младенец. В одном месте панихиды о младенцах дьякон перестает просить, но говорит просто: “Ты дал **неложное обетование**, что **блаженные младенцы** будут в Царствии Твоем”».

В первой юности нам было дано неложное обетование. О народной душе и о нашей, вместе с нею испепеленной, надо сказать простым и мужественным голосом: “Да воскреснет”. Может быть, мы сами и погибнем, но останется заря той **первой любви**<sup>202</sup>.

Душа — младенец там, где она образ Младенца, Христа, именно поэтому о ней можно сказать словами псалма и молитвы: «Да воскреснет Бог, и расточатся врази Его». Вот Кто, в конце концов, вытеснен из души Свидригайлова младенцем-развратницей. Свидригайлов оказывается, таким образом, не просто «гробом повапленным», полным тления, — как мы видели, из тления есть исход человеку, потому что был исход Христу. Свидригайлов оказывается плотью, добровольно принявшей в себя беса, «желавшего войти». «И бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло» (Лк 8:33). Выстрел в висок Свидригайлова можно рассматривать как истребление себя взбесившейся плотью. Но можно подумать об этом и как о последнем подвиге *человека*, увидевшего воочию, *чему* он дает в себе жить. Иногда для того, чтобы осталась (или вновь воссияла) «заря той **первой любви**», *приходится* погибнуть.

Кажется, теперь уже понятно, насколько образы свидригайловского круга оказались важны для «Двенадцати».

О необходимости анализировать творчество большого поэта в целом — причем, именно применительно к Блоку — настойчиво писал Андрей Белый: «Понять Гете — понять связь “Фауста” со световой теорией; понять Блока — понять связь стихов о “Прекрасной даме” с “Двенадцатью”»; вне этого понимания — Блок партийно раскромсан и разве что отражается в односторонней политике, которую он сам называет “маркизовой лужей”. Не отдать Блока “луже” — пройти в его мир, где один за другим из ствола поэтической жизни, как ветви, росли его мифы; и тут упираемся мы в первообраз его: тут “Прекрасная дама” встает»<sup>203</sup>.

Сам же Белый в «Воспоминаниях о Блоке» и предпринял такой анализ, рассказав об изменении и нисхождении подмененного образа в тело России; рассказав о том, как то, что представлялось на высотах Софией, оказалось Незнакомкой, лиловым призраком, «Астартой» (по определению Блока), и явилось, в конце концов, — продолжаю уже от себя — распутной толстоморденькой Катькой: телом

России с душой демоницы-младенца (*толстоморденькая Катька* — рифма *толстозадой России*, так и сочетающая их в едином облике; душа глядит из тела ликом (Ликом); здесь из грузного тела вылезает *запрокинутая* «морденька» Катьки; истинный же Лик задолго до написания «Двенадцати» определен Блоком — в положении Мертвого Христа, он обращается к Родине: «Да. Ты — родная Галилея / Мне — невоскресшему Христу» (1907)).

Сказал и Белый о соотношении ликов: Блок, по его словам, «был далек того гнозиса, который приводит к сознанию Лица Христова; *тот Лик был для Блока еще заслонен* ликом Музы: Софии»<sup>204</sup>.

Имя Катьки Белый связывает со «Страшной мезью» Гоголя<sup>205</sup>. Однако есть и еще один совершенно очевидный источник имени: «Хозяйка» Достоевского (в свою очередь, конечно, связанная со «Страшной мезью»). Белый свидетельствует, как в первые годы их знакомства отклонял Блок «тему “надрыва”», и как в этой теме *сочеталось для него неразрывно* уже тогда — *русское и достоевское*: «Расспрашивал я А.А., любит ли он русские песни.

— Нет; там — надрыв...

Так все русское он в это время считал за надрывное; “**русское**” было ему неприятно: стиль\* песни, платочка, частушки, допустишь “**платочек**” — дойдешь до “хозяйки”, произведения Достоевского, а “**достоевщину**” ненавидел: глухие разгулы и хаосы слышались здесь — власть наследственных сил, о которых тогда он сказал: они — **давят**»<sup>206</sup>.

Катерина Гоголя, очарованная, выпустила колдуна на волю.

Катерина Достоевского оказалась в его власти, стала уже не случайной — вольной его сообщницей, не дочерью — любовницей.

«Какому хочешь чародею отдай разбойную красу...» — как только сторонившийся прежде *русского* Блок подходит к теме Родины, аллюзии на «Хозяйку» возникают сами собой.

Катерина, своею волей душу свою связавшая и отдавшая Мурину (такова фамилия старика-сожителя Катерины у Достоевского, одновременно — это традиционное наименование бесов («черных»; мурин и значит — «черный»), истязующих душу на мытарствах, пытаюсь ею овладеть), — образ, зеркально отраженный в Свидригайлове с демоницей вместо души.

Однако аллюзии на образы Достоевского на этом не заканчиваются.

«У тебя на шее, Катя, шрам не зажил от ножа, у тебя *под грудью*, Катя, та царапина свежа».

---

\* Здесь я, в соответствии с представлениями Блока, сказала бы не *стиль*, а *ритм* — «чарующий» (в буквальном смысле) ритм «песни, платочка, частушки», оказывается, *вел*, с точки зрения Блока, к «достоевщине».

Шрам на шее, полагаю, гоголевского происхождения, и соответствует невинной и невольной жертве. «Царапина» же под грудью — очевидная отсылка к вольной жертве грешницы, желающей спастись от себя-демоницы, себя-Клеопатры, — Настасьи Филипповны.

Рогожин говорит князю во время их бодрствования над телом убитой: «...и вот что еще мне чудно: совсем нож как бы на полтора... али даже на два вершка прошел... под самую левую грудь... а крови всего этак с пол-ложки столовой на рубашку вытекло; больше не было...» (8, 505)

Невинность Настасьи Филипповны после убийства удостоверяется так же, как она удостоверяется в брачной постели (Рогожин и привозит ее в брачной одежде; брачная и жертвенная одежды — во многих культурных традициях понятие совпадающее); и если брак, удостоверяя невинность, одновременно *не нарушает* целомудрия, то жертва, удостоверяя невинность, целомудрие *восстанавливает*.

Если Свидригайлов умирает без воскресения (как самоубийца), то Настасья Филипповна умирает, чтобы воскреснуть в невинности.

Уже победившая толпу демоническим обаянием, сразившая ее глазами, «сверкавшими как раскаленные угли», превратившая насмешливые и угрожающие вопли в приветственные крики, она бросается к Рогожину с криком «спаси меня, увези меня, куда хочешь, сейчас!», услышав желание «какого-то канцеляриста» «продать за нее душу» и как бы вкладываемые ей в уста слова Клеопатры: «Ценою жизни ночь мою!...» (8, 492). Бежит под нож Рогожина от участи «самки паука», от участи «гиены, лизнувшей крови» (так будет говорить о Клеопатре Достоевский в статье «Ответ “Русскому вестнику”» (19, 136), чтобы стать Агнцем Воскресшим (напомню, что ее имя Анастасия Барашкова)<sup>207</sup>.

Приближаясь же внешне к образу Клеопатры, вот что пишет о себе Настасья Филипповна: «Я слышала, что ваша сестра, Аделаида, сказала тогда про меня, что с такую красотой можно мир перевернуть. **Но я отказалась от мира**; вам смешно это слышать от меня, встречая меня в кружевах и бриллиантах, с пьяницами и негодяями? Не смотрите на это, **я уже почти не существую и знаю это; Бог знает, что вместо меня живет во мне**» (8, 380)

Настасья Филипповна говорит здесь о *вытеснении ее из ее облика*.

Характерно, что Белый, описывая смену в *Прекрасной Даме* истинной души подмененной, тоже (вслед за Блоком, конечно) обращается к образу Клеопатры: «Да: подмена Хранителя ликом Губителя подготовляется медленно: умирает Хранитель (“покойсь в белом гробу”): Золотистые пряди на лбу, / Золотой образок на груди.

Смерть — свершившийся факт: да, она лишь — “**картонной невестой была**”, или трупом, еще продолжающим после смерти ужасную упыриную жизнь; труп по смерти своей наливаясь кровью



плотнеет, встает (точно панночка в “Вие”); он и есть восковая и страшная кукла, живущая за счет нашей жизни (оттуда — сюда) сладострастьем; “Клеопатра” — дальнейшее изменение подмененного Ангела; то — Незнакомка (покоисься в белом гробу):

Она лежит в гробу стеклянном,  
**И не мертва, и не жива,**  
А люди шепчут неустанно  
О ней бесстыдные слова.

И она говорит:

— Кадите мне. Цветы рассыпьте.  
Я в незапамятных веках  
Была царицею в Египте.  
Теперь — я воск. Я тлен. Я прах.

И вычерчивается: образ великой блудницы; поэт же к блуднице склоняется с жалостью; он понимает: теперь сквозь нее проступает лик Ведьмы, умершей, кощунственно овладевающей своим собственным трупом»<sup>208</sup>.

«Помнишь, Катя, *офицера*, не ушел он от ножа».

Это рогожинская реплика: Рогожина, уже тогда ясно видевшего в «падшем ангеле» (так назовет Настасью Филипповну с насмешкой и осуждением Аглая) возможность «великой блудницы». Но эта фраза, опять-таки, указывает на двоение облика Настасьи Филипповны, на присутствие словно двух душ в одном теле. Фраза, как это свойственно Блоку, сконтаминирована из двух рогожинских высказываний: одного — мрачного и отчаянного, и другого — насмешливого.

Отчаянное — по существу: «— Разве она с *офицером*, с Земтюжниковым, в Москве меня не срамила? Наверно знаю, что срамила, и уж после того, как венцу сама назначила срок.

— Быть не может! — вскричал князь.

— Верно знаю, — с убеждением подтвердил Рогожин. — Что, не такая, что ли? Это, брат, нечего и говорить, что не такая. Один это только вздор. С тобой она будет не такая, и сама, пожалуй, этакому делу ужаснется, а со мной вот именно такая. Ведь уж так. Как на последнюю самую шваль на меня смотрит. С Келлером, вот с *этим офицером*, что боксом дрался, так наверно знаю, для одного смеху надо мной сочинила...» (8, 174)

Насмешливое — уже после смерти Настасьи Филипповны обращенное к князю, дает форму: «*Офицера-то, офицера-то... помнишь*, как она офицера того, на музыке, хлестнула, помнишь, ха-ха-ха!» (8, 506). Здесь наказание зарвавшегося офицера произведено самой Настасьей Филипповной, но Рогожин вспоминает его с *лич-*

ным торжеством. В словах, обращенных к Катьке, нож в офицера тоже, в сущности, направлен ею.

Словом, все образы Достоевского, стоящие за Катькой, сводятся в одну точку, и эта точка есть — *смерть для уничтожения овладевшего душой демона*.

В случае Настасьи Филипповны эта смерть ведет к возрождению истинного лика в «измененном облике» (князь Мышкин при первой встрече скажет ей, что она «не такая», и это «не такая» потом будет многократно повторено разными персонажами).

Богородичные мотивы «упения»<sup>209</sup> Настасьи Филипповны подчеркивают: она возвращается к тому истинному образу, что был «помечен» Достоевским за ее портретом уже на первых страницах романа, начинающегося в день празднования иконы «Знамение» (27 ноября старого стиля, причем дата будет намеренно акцентирована в повествовании в связи с портретом), иконы, изображающей Богоматерь с «вписанным» в Ее фигуру Младенцем-Христом.

Для «Катьки» это уже бывшая, использованная возможность, оставившая «царапину под грудью».

Теперь она — дважды восставшая из смерти, «овладевающая своим трупом»; состояние *этой* души России — «синего призрака» революции — таково, что она должна быть уничтожена окончательно — как свидригайловская демонница. Поэтому, как и Свидригайлов, она получает пулю в *голову* («А Катька где? — Мертва, мертва! / Простреленная голова!»), становится «падалью». Но в России освобожденной от демонницы, должен вновь засиять образ Христов. Без этого образа так же нет России, как нет без него иконы «Знамение».

В «Двенадцати» чрезвычайно значимо, что *после* заявления «пальнем-ка пулей в *Святую Русь*», «двенадцать», до того ведшие достаточно беспорядочную стрельбу, стреляют уже только по двум «объектам»: по Катьке и по Христу.

Это как бы две души, два образа Руси.

Причем, по Катьке стреляют почти бессознательно, из жестокой ревности, от пылкой любви, но убивают ее вовсе не случайно: к этой смерти вели все включенные автором в текст аллюзии. Можно сказать, что «синий призрак» намеренно убивает сам Блок, вызвавший некогда из небытия «красавицу-куклу». Как это делает и Свидригайлов, выстрелом себе в висок уничтожая демонницу\*. И в том,

---

\* Ср., как пишет Стефан Цвейг о Генрихе фон Клейсте: «Нет ветра, который не носил бы его, мятежного, нет города, в котором бы он, вечный странник, не побывал... Почти всегда он в пути. Из Берлина в грохочущей почтовой карете мчится он в Дрезден... внезапно его тянет в Вюрцбург... потом попадает в Париж. Он решает остаться там на год, но спустя несколько недель уже бежит в Швейцарию... Прошел день — и его гонит дальше. Он хочет убежать от себя, обогнав самого себя, он меняет города, как больной в жару полотенца... но нет

и в другом случае посягают на самое близкое (на свою жизнь, на свою любовь), жертвуют всем — чтобы остановить демона.

По Христу «двенадцать» стреляют, не ведая, по Кому стреляют, и не могут Его задеть. Однако «выстрел в Христа» — это у Блока, совершенно очевидно, тоже мотив Достоевского.

Необходимо отметить, что Христос никогда не появляется в повествовании Достоевского иначе как в «дополнительном обрамлении»<sup>210</sup> — внутри «текста в тексте», художественного произведения, вставленного в художественное повествование. Таков образ «Мертвого Христа» в картине Гольбейна, таков образ Христа в «Великом инквизиторе» — поэме Ивана Карамазова. Таков даже Христос в «Преступлении и наказании» — внутри цитируемого евангельского отрывка. И т.д.

Но есть одно исключение. И это исключение связано с *мотивом выстрела в Христа*. В сущности, стрельбой в Христа Блоком включается в поэму проблематика знаменитого «Власа» Достоевского (V глава «Дневника писателя» за 1873 год).

Напомню сюжетное зерно очерка, рассказ некоего старца, «монаха-советодателя», двадцать лет выслушивавшего самые потаенные грехи, самые глубокие и сложные «болезни души человеческой», но от этого рассказа все же пришедшего «в содрогание и негодование»:

«Вижу, вползает ко мне раз мужик на коленях. Я еще из окна видел, как он полз по земле. Первым словом ко мне:

— Нет мне спасения; проклят! И что бы ты не сказал — всё одно проклят!

Я его кое-как успокоил; вижу, за страданием приполз человек; издалека.

— Собрались мы в деревне несколько парней, — начал он говорить, — и стали промежду себя спорить: “Кто кого дерзостнее делает?” Я по гордости вызвался перед всеми. Другой парень отвел меня и говорит мне с глаза на глаз:

— Это никак невозможно тебе, чтобы ты сделал, как говоришь. Хвастаешь.

Я ему стал клятву давать.

— Нет, стой, поклянись, говорит, своим спасением на том свете, что всё сделаешь, как я тебе укажу.

Поклялся.

— Теперь скоро пост, говорит, стань говеть. Когда пойдешь к

---

очага для гонимого демоном, нет для него приюта. Так бродит по разным странам Рембо, так Ницше меняет города... Все они гонимы неведомой силой и навек обречены пребывать в ее власти... *Они должны позвигнуть сами, чтобы погубить своего врага, своего властелина и демона*». Цвейг Стефан. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1963. С. 211.

причастью — причастье прими, но не проглоти. Отойдешь — вынь рукой и сохрани. А там я тебе укажу.

Так я и сделал. Прямо из церкви повел меня в огород. Взял жердь, воткнул в землю и говорит: положи! Я положил на жердь.

— Теперь, говорит, принеси ружье.

Я принес.

— Заряди.

Зарядил.

— Подыми и выстрели.

Я поднял руку и наметился. И вот только бы выстрелить, вдруг передо мною как есть Крест, а на нем Распятый. Тут я и упал с ружьем в бесчувствии» (21, 34).

Надо сказать, что стрельба в Христа в этом очерке Достоевского для русской культуры XIX века действительно ощущалась как *прецедентная*. Причем, дело было, очевидно, не в самом мотиве выстрела в Христа\* — чрезвычайно распространенном магическом действии воинов и охотников средневековой Европы, прежде всего — Германии; этому способу ворожбы посвящена отдельная глава знаменитого «Молота ведьм» Шпренгера и Инститориса<sup>211</sup>. Дело было в том, как этот выстрел у Достоевского толковался.

Абзац, непосредственно предшествующий в «Дневнике писателя» главе «Влас», переходный абзац, своеобразный эпиграф к этой главе, звучит так: «И если бы даже от упадка народного (сами же они, оглядываясь иногда на себя, говорят теперь по местам: “Ослабели, ослабели!”), — если бы даже, говорю я, произошло какое-нибудь уже настоящее, несомненное несчастье народное, какое-нибудь огромное падение, большая беда — то и тут народ спасет себя сам, себя и нас, как уже неоднократно бывало с ним, о чем свидетельствует вся его история. Вот моя мысль» (21, 31). То есть выстрел в Христа у Достоевского, который вот сейчас будет описан, очевидно и несомненно связан с *надеждой*, причем с надеждой именно на того, кто на наших глазах сокрушается и падает.

Здесь нужно сказать несколько слов о том, что для Достоевского есть *надежда*. В «Дневнике писателя за 1880» (Гл. 3, главка 3) он напишет: «Да, конечно, господа насмешники, настоящих христиан

---

\* Впрочем, и сам мотив поразил. Андрей Белый писал: «Достоевский подробно описывает ужасный случай, когда деревенский парень собирается стрелять в **причастие**», и далее, про возмущающий его и кощунственный, с его точки зрения, рассказ «Бобок»: «“Бобок” для Достоевского есть своего рода расстреливание причастия <...>. Если возможна кара за то, что автор выпускает в свет, то “Бобок”, один “Бобок” можно противопоставить каторге Достоевского: да, Достоевский каторжник, потому что он написал “Бобок”». *Белый Андрей. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1990. С. 150, 154.*

еще ужасно мало (хотя они и есть). Но почему вы знаете, сколько именно надо их, чтоб не умирал идеал Христианства в народе, а с ним и великая надежда его?» (26, 164).

О чем нам здесь говорится? О довольно неожиданной вещи. Чтобы не умирала надежда — нужно, чтобы то, на что надеются, уже присутствовало. Чтобы не умирал идеал — нужно, чтобы он уже был воплощен. Нельзя надеяться на то, чего нет. То, чего нет, не может быть идеалом, это мечта, туман, греза, бесплотное и бесплодное создание воображения.

Надежда для Достоевского — не мечта и не фантазия. Надежда — форма присутствия, так же, как и память. Память — это форма присутствия прошлого в настоящем. Надежда — это форма присутствия будущего в настоящем. Память и надежда — способы, какими время становится для нас областью нашей свободы, становится доступно нам за пределами предельно краткого мгновения настоящего.

Из высказывания Достоевского следует, что есть какая-то критическая масса воплощенности, некий минимум уже присутствия ожидаемого, позволяющий «не умирать» надежде. Думаю, что почти невидимый Христос Блока — и гарантирует этот минимум грядущей российской истории.

Прямо от мысли о спасении народом «себя и нас» Достоевский переходит к описанию двух Власов — сначала некрасовского, а потом того, который стрелял в причастие. Эта последовательность как бы утверждает: восстание души народной, неостановимое, могучее, происходит *вслед за ее падением*, вслед за нисхождением в самые глубины «дерзости», так что даже чем глубже пал, тем серьезнее начнется работа по восстановлению, словно нужно — парадоксальным образом — достигнуть дна этой «бездны», чтобы, оттолкнувшись от него, получить действительно могучий импульс движения вверх.

И недаром здесь Христос у Достоевского появляется — единственный раз — так сказать, в «реальности текста» (хоть и тоже в рассказе, и даже дважды в рассказе — но тут удвоение рамки не отстраняет текст от действительности, а как бы наоборот, приближает, возвращает «рассказ» в «событие»: второй рассказчик (старец) становится свидетелем истинным; но и — кроме того, Христос появляется в рассказе об истинно и *недавно* бывшем событии, а не в «художественном произведении»).

Наша жизнь так заросла грязью и корой греха и самости, плотностью, обыденностью, мы так окончательно отвернулись от Господа, «греша бесстыдно и беспробудно», что для встречи с Христом лицом к лицу нужно отчаянное действие, нужен полет «вверх пятаями». Доводя мысль до ее «геркулесовых столбов» можно сказать:

чтобы в этом, изувеченном нами мире, воочию увидеть Христа — *нужно в Него прицелиться.*

Во всяком случае, так почувствовал (с внутренним смятением и почти отторжением) мысль Достоевского Андрей Белый в статье «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» (1911 год): «<...> когда публицист Достоевский начинает нам говорить, что летание “**вверх пятами**” есть *условие* религиозности, мы скорее согласимся с Нордау, чем с Достоевским <...>». Это «мы» вообще-то у Белого объединяет то в человечестве, что противостоит гениальности, но и сам он вовсе не пришел в восторг от почувствованной мысли, выразив свои эмоции образом, заимствованным, помнится, у О.М. Соловьевой, применявшей его ко всему творчеству Достоевского (и это еще одно свидетельство того, *как* относились к Достоевскому «отцы»): «точно мы подходим к сияющей золотом ризе, а из складок ее ползут на нас клопы»<sup>212</sup>.

Напомнив о пророчестве, данном в «Бесах» некоей старицей — о том, что если землю напоить слезами своими на пол-аршина в глубину, то тотчас возрадуешься и никакой уже горести более не увидишь, Белый продолжает: «Странное пророчество: оно откликается в поучении светильника России — старца Зосимы; Зосима учит любить землю; оно откликается и в Евангелии: “Ныне вы не увидите Меня, и потом вскоре увидите Меня, и радости вашей никто **не отнимет от вас...**” И герои Достоевского, как и сам Достоевский, будто не видят Его; но и они, и Достоевский, сквозь терпение, безумие и бред земной юдоли помнят, что снова увидят Его, что радости их никто не отнимет от них; в терзании, бреде, пороке и преступлении таится радость; сумасшествие, бред, эпилепсия, убийство — все это для Достоевского коренится в душе русского **богоносца** — народа: все это — расстреливание причастия, весь этот призыв броситься в бездну “вверх пятами” — есть тайная надежда Достоевского, что в минуту последних кощунств над мытарями, блудницами и разбойниками поднимется образ Того, Кто сказал: “Радости вашей никто не отнимет от вас”. В последнюю минуту встанет над бездной образ Того, Кто ходил по водам, руку протянет — и мы, если не усомнимся, — и мы вместе с Ним пойдем по водам бездны»<sup>213</sup>.

Я бы назвала этот текст «Двенадцатью» до «Двенадцати».

Но Белый продолжает — и чем дальше, тем больше возникает ощущение, что он говорит о поэме Блока — за семь лет до ее создания.

«Но какой ценой достигается для Достоевского приближение к Дальнему? Согласимся ли мы, любящие Достоевского психолога-реалиста и вместе с тем более всего любящие покой и благочиние, чтобы последняя суть нашей жизни и жизни народа была достигнута теми средствами, которые оправдывает Достоевский: средства эти — **бесчиние**, бунт надежды против всех устоев нашего строя,

морали, честности; захотим ли мы смирения, достигнутого путем преступления, святости — путем греха, будущности России — путем превращения ее в многомиллионный хаос эпилептиков, идиотов, пророчествующих монахов и сладострастников. А ведь несомненно: для Достоевского дорога к последней святости лежит через землю **последнего дерзновения**. И потому-то “дорога большая, прямая, светлая, хрустальная”, о которой думает Алеша, засыпая под монотонное чтение Паисия над гробом старца — дорога России — для Достоевского есть дорога над бездной; сколько же нужно избытка жизни, надежды, веры, чтобы видеть *солнце*, сверкающее посреди ее, то есть — посреди безумия, пророчества, эпилепсии, блуда видеть где-то скрытое *солнце*; или наоборот: каково же должно быть отчаяние, бессилие, какова должна быть разбитость, преступность и извращенность, чтобы ждать *солнца* именно здесь [надо напомнить, что *Солнце* — традиционное именование Христа в христианстве, и Белый далее в тексте повысит первую букву этого слова; он, безусловно, говорит здесь о Христе Достоевского — насколько более это может быть отнесено к Христу Блока! — Т.К.]. Достоевский поднимает современную русскую действительность на дыбы перед провалом, как поднимает, по выражению Пушкина, Петр на дыбы Россию во внешних реформах. И дыбы Достоевского ужасней, преступней, безумней Петровых дыб»<sup>214</sup>.

Блоку, вообще тщательно следившему за писаниями Белого, этот текст был хорошо знаком\*.

Нужно, однако, понять, почему для самого Достоевского (не в интерпретации Белого) надежда оказывается тесно связана с выстрелом в Христа. Анализируя происшествие и состояние стрелявшего, Достоевский напишет: «...в самый последний момент — вся ложь, вся низость поступка, всё малодушие, принимаемое за силу, весь срам падения — всё это вырвалось вдруг в одно мгновение из его сердца и стало перед ним в грозном обличении. Неимоверное видение предстало ему... всё кончилось».

Суд прогремел из его сердца конечно. Почему прогремел не сознательно, не внезапным прояснением ума и совести, почему проявился в образе, как бы совершенно внешним, независимым от его духа фактом? В этом огромная психологическая задача и дело Господа. Для него, для преступника, без сомнения было делом Господним» (21, 40).

Для нас очень важны следующие слова Достоевского, вопрошающего, но не отвечающего, не договаривающего — чтобы дать возможность нам самим ответить: «Суд прогремел *из его сердца* ко-

---

\* Блок присутствовал на докладе Белого о Достоевском в Москве в ноябре 1910 (см.: *Пайман Аврил*. Ангел и камень. Жизнь Александра Блока: В 2 кн. М.: Научка, 2005. Кн. 2. С. 86).

нечно. Почему прогремел не сознательно, не внезапным прояснением ума и совести, почему проявился в *образе*, как бы совершенно *внешним, независимым* от его духа фактом?» (21, 40)

Нам нужно понять, почему прогремевший *из сердца* суд появился в виде *внешнего и независимого образа*? О чем это говорит? Как это сочетается? С кем, собственно, встречается преступник в тот момент, когда глядит в прицел и в кого он целится?

Герой будет целиться в причастие, *принятое, но не проглоченное*. Причастие — то, что обновляет в нас, *внутри нас* образ Христов, «поползшийся страстями» (как говорится в молитвах ко Святому причащению). Он будет целиться в то, что должно быть в этот момент внутри него, но находится вовне. Станным образом *вовне* здесь оказалось самое *внутреннее*, что есть в каждом человеке. Целясь в это внешнее, герой собирается выстрелить в *самое внутреннее в себе*. И самое внутреннее дает образ внешнему. Вместо принятого причастия на шесте перед героем оказывается Христос, распинаемый в этот момент его действием *внутри него самого*.

В самой глубокой бездне своих страстей, проваливаясь в себя «вверх ногами», герой может встретиться только с тем, что есть там, внутри, на последней глубине, — с образом Божиим. Именно потому в позоре последнего падения запеваает свой гимн Митя Карамазов. Плавая по поверхности повседневной жижи бытового существования, можно не видеть Господа в мире и в себе. Но решившись нырнуть в бездну — внешнюю или внутреннюю — ни с чем иным не сможет столкнуться человек, как только с Тем, что есть основание мира, с Тем, на Ком зиждется здание. Погружаясь в последнюю бездну, человек выводит на поверхность самое внутреннее, становящееся внешним, становящееся присутствием Господним в мироздании. И происходит встреча. «Камо пойду от Тебе — Господа моего? И от лица Твоего камо бежу? — Аще взыду на небо; Ты тамо еси; аще сниду во ад, тамо еси <...> и виждь, аще путь беззакония во мне, и настави мя на путь вечен» (Пс. 138, 7–8, 24). Господь встречает человека на пути беззакония — чтобы наставить на вечный путь.

«Что за книга это Священное Писание, какое чудо и какая сила, данные с нею человеку! Точно *изваяние мира и человека* и характеров человеческих, и названо *все и указано на веки веков*» — скажет старец Зосима (15, 265; курсив мой. — Т.К.). Каменное основание мира положено, каменное основание человека — положено. То, на что мы надеемся, уже присутствует в мире, потому что Господь сделал Свой шаг и не отойдет, не возьмет его назад. «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною» и далее: «Побеждающему дам сесть на престоле Моем, как и Я победил и сел с Отцем



Моим на престоле Его» (Откр. 3, 20–21). Здесь основание уверенности Зосимы — каждый может понести ношу Христову. Здесь основание постоянному желанию Достоевского: «если все Христы...» Здесь оправдание восклицанию Мити в последнем падении: «...я Карамазов. <...> если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх пятаями, и даже доволен, что именно в унижительном таком положении падаю и считаю это для себя красотой. И вот в самом-то этом позоре я вдруг начинаю гимн. Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть и я целую край той ризы, в которую облакается Бог мой; пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки и Твой сын, Господи, и люблю Тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть» (14, 99).

Чтобы надежда превратилась в событие — в со-бытиé Бога и человека, достаточно шага человека. И то, что было надеждой, мгновенно обернется присутствием в славе. Вот почему Зосима так настойчиво твердит, что жизнь ЕСТЬ рай, да мы не примечаем того. Жизнь не становится раем именно до тех пор, пока мы этого не примечаем. Пока отвращаем взгляд. Пока не делаем своего шага навстречу тому, что единственное организует нас внутри нас, и тому, что лежит в основании всего мироздания.

Ситуация Блока, в отличие от ситуации, в которой описывает Белый Достоевского, такова, что Россия в момент создания поэмы уже стоит, поднятая на дыбы над бездной, и у поэта нет даже уверенности, что он сможет ее над этой бездной удержать. Ему остается писать гимн «полету вверх пятаями», но вовсе не потому, что он «принял революцию». Он констатировал ситуацию такой, какова она была (Россию захватил «синий призрак», вытеснил из нее ее саму), и попытался, опираясь на Достоевского, сделать из этой ситуации возможно лучше: убить демоницу\*, свою Музу, блудную душу России, которую сам в нее низвел, открывшись навстречу «Вечной женственности», страшно изменившей облик при приближении, и восстановить истинную душу России — Христа, Который, опять-таки, в соответствии с Достоевским, мог быть увиден уже только глазом, глядящим в прицел.

Чрезвычайно характерно здесь, что до смерти Владимира Соловьева мотив «Прекрасной Дамы» совершенно отсутствует в стихах Блока. «В период времени написания стихов “Ante Lucem” устремления

---

\* О том, как демоница, одержавшая Россию, является в самой что ни на есть повседневности в женском облике, Белый пишет: «Да: есть “Незнакомка” и есть “незнакомки”; последние — русские женщины, вполне одержимые Незнакомкою, чудовищно обуреваемой послесмертной истомою сладострастия. Та, страшная, действует “суккубом” из незнакомок; образом “страшной Музы”...» *Белый Андрей*. Воспоминания о Блоке. С. 403.

художников и мыслителей пересекались в *темном, в до-светном*; господствовал — пессимизм, небытие — разливалось; <...> никакой еще Ее (с большой буквы) на горизонте сознания А.А. не подымается вовсе; все женственное, что мы встречаем в строках, сосредоточено вокруг темы Офелии, земной девушки. <...> Мы уже знаем, что образ Офелии связан для Блока с его ранней юностью, когда он, гимназист, играл Гамлета; роль Офелии исполняла Л.Д., будущая невеста А.А.

*Лишь 29 июля 1900 года, сейчас же после кончины Владимира Соловьева, подымается первая тема Софии у Блока. Офелия исчезает в строках:*

То Вечно-Юная прошла  
В неозаренные туманы»<sup>215</sup>.

Здесь речь, по существу, идет о *наследовании инспирации*: или до смерти Соловьева Блок был не нужен «Прекрасной Даме», желающей войти в тело России (ср. Соловьевское: «Знайте же, Вечная Женственность ныне / в теле нетленном на землю идет») и обратившейся к нему, только утратив своего инспиранта, на которого прежде делала ставку; или Она нашла в Блоке того, кто более мог соответствовать Ее планам, и Соловьев умер, потому что был уже *не нужен*.

В связи с этим интересен и еще один пассаж Белого: «<...> сам А.А., отошедший впоследствии от **тем** юности, сделал признание лицу, не желающему до срока открыться; сказал, что он сам до конца не узнал, как пришли стихотворения о Прекрасной Даме; они — даны свыше; они — непонятны до дна; в них есть тайна; признание сделал А.А. в 1920 году, уже после “Двенадцати”; это бросает весьма интересное освещение на А.А. перед смертью: А.А. от Нее отступил, когда веяние свыше о Ней прекратилось»<sup>216</sup>.

В другом месте Белый пересказывает письмо (от 18 июня 1903 года), написанное ему Блоком в ответ на вызов его признать «свое отношение к Софии». Для нас существенно, что здесь Она воспринимается как «душа мира», «существо всей России», муза поэтов, и, главное: «А.А. подчеркивает основные догматы христианства: троичность и непорочие зачатия — необходимо с Ней связаны; так женственное начало стоит перед нами то в символе мудрой Софии, то в символе Богоматери. Стало быть: в свете Ее дуновения догматы христианства теряют свой прежний, свой замкнутый догматический смысл; это — фазы Ее протечения в сознании нашем. Отсюда растет и потребность: раскрыть отношения Ее к символизациям: София, Мария; и во-вторых: вскрыть естественную соотносительность символов.

*Наконец, А.А. Блок признает важность разницы в восприятии Ее и Христа. Христос — Добрый; и Он для всех. Она — ни добра, ни зла: “окончательно”: в окончательности — Неподвижна. Она для А.А. — значительнее Христа; и Она — ему ближе»<sup>217</sup>.*

Очевидно, убить демоницу вне осуществляющейся Революции (в которой демоница-блудница и воплощалась) было уже невозможно.

Кстати, история иконы «Знамение» (стоящей за образом Настасьи Филипповны, одной из предшествующих воплощений «Катяки», согласно Блоковской поэме) тоже связана с выстрелом: во время осады Новгорода суздальцами икона была поднята на стены отчаявшимися новгородцами и стрела, пущенная осаждающими, ударила в Образ. Слезы Богоматери брызнули на фелонь епископа, несшего икону, предвещая и даруя победу осажденным. Полагаю, этот образ не случайно скрыт Достоевским за портретом Настасьи Филипповны с точки зрения *оперативной поэтики*. Попадая во «внешний» Образ иконы, острые стрелы вызывает к действию силы Христа-Вседержителя — «внутреннего» ее Образа. Пронзив ножом Настасью Филипповну, Рогожин восстанавливает Христов образ в ней во всей славе. Поражая внешний облик «Святой Руси», облик нынешний, грешный, сиюминутный, Блок восстанавливает истинный ее Лик — еще долго неразличимый за мятущейся вьюгой, но *неотменимо* за ней присутствующий.

Явление блоковского Христа так же устремляется, выходит за пределы текста поэмы, как воскресение главных героев романа «Идиот» выходит за пределы романа; оно так же еле видно (а героям так вовсе не видно) и непонятно читателям, как еле видно предстоящим перед картиной Гольбейна начавшееся движение восстания и восстановления.

Но Блок, опираясь на образы Достоевского (как Достоевский, в свою очередь, на образ Гольбейна), *задает ритм*, и ему удастся ввести этот ритм в унисон стихийному ритму (что, вероятно, и означено в его знаменитых записях как: «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг... Сегодня я гений»<sup>218</sup>; запись сделана 29 января — *после окончания поэмы*, о которой Блок говорил, что написал ее за два дня, имея в виду 27 и 28 января), вплести нитью, вначале незаметной, но способной со временем трансформировать стихию.

Ведь ритмом *«можно было исправить будущее по своей воле, освободить свою душу от какой-нибудь ненормальности, и не только собственную душу, но и душу злейшего из демонов»*.

Напряжение и истощение от этого обьятия со стихией, возможно, отозвалось в «странной и мучительной “глухоте” последних лет жизни Блока. “Все звуки прекратились. Разве вы не слышите, что никаких звуков нет?” “Однажды, — вспоминает Чуковский, он написал мне письмо об этом беззвучии”»<sup>219</sup>. Но, возможно и то, что он уже слышал — далеко-далеко, сквозь рев бушующей стихии — долженствующую наступить тишину.

Блок всегда писал только о том, *что видел*, и это, к сожалению, далеко не всегда учитывается исследователями.

Один ничтожный пример: в замечательной книге «История русского символизма» Аврил Пайман пишет: «В другой раз Блок выступил со стихами и своим чтением дал присутствующим предметный урок символистской неопределенности. Когда он окончил стихотворение “В голубой далекой спальне / Твой ребенок опочил”, молодые актрисы недоумевали: “Умер ребенок или он просто спит?” На это поэт отвечал: “Я не знаю”»\*.

То, что заявлено здесь исследователем как своего рода «поэтический троп», как некая методология определенного направления в искусстве, как свойство «вторичной реальности» («предметный урок символистской неопределенности»), для Блока таковым вовсе не является. Он действительно *не знает* — то есть — он *не видит* отсюда, не может разглядеть, разобрать — и так и говорит; то есть — говорит *только* то, что видит.

Символисты свидетельствуют о себе как о визионерах, исследователи и критики, сбитые с толку их теориями поэтического творчества (в том числе, и тщательной разработкой технических его аспектов, чему Аврил Пайман уделяет немало места), зачастую обращаются с ними, как с «ремесленниками». А у них были не недоработки — а только «недосмотры», «недослышания».

В случае поэмы «Двенадцать» *недосмотра* не было никакого. Все известные записи, и сделанные им самим, и другими с его слов, свидетельствуют: Блок видел Христа, даже если, в какие-то моменты, и хотел бы увидеть кого-то «Другого»<sup>220</sup>. Кроме него Христа не видел, кажется, никто. И Блоку приходилось как бы извиняться и оправдываться. Но все же не думаю, чтобы он был растерян настолько, насколько это представляется из сталкивания друг с другом разновременных записей и высказываний.

---

\* *Пайман Аврил*. История русского символизма. Авторизованный перевод. Перевод с английского Исакович В.В. М., 2002. С. 273. В биографии Блока, написанной Аврил Пайман, относящиеся к этому эпизоду воспоминания Н.Н. Волоховой процитированы пространнее и смысл сказанного Блоком очевиден: «И он прочел нам в этот вечер “В голубой, далекой спальне...”». Читал Александр Александрович хорошо, музыкально, глуховатым голосом, несколько торжественно и даже важно. Эта важность была вообще свойственна ему при чтении своих стихов, именно важность, а не напыщенность: как бы уважение к тому, что он несет в себе. Это чувство прошло через всю его жизнь; стихи — не писание, а некая миссия, которой он был обречен. Поэтому часто он не мог, как он сам говорил, изменить то или иное в своих стихах, что порой казалось непонятным: он должен был **так** написать, **так** сказать. На наш вопрос: умер ребенок или уснул (“В голубой далекой спальне...”)— он отвечал совершенно искренне и несколько растерянно:

— Не знаю, право, не знаю» (*Пайман Аврил*. Ангел и камень. Жизнь Александра Блока: В 2 кн. М.: «Наука», 2005. Кн. 1. С. 210).

Вот еще одна запись — Марины Цветаевой, рассуждающей как раз о соотношении в творчестве художника и стихии: «По совершении же может оказаться, что художник сделал большее, чем задумал (смог больше, чем думал!), иное, чем задумал. Или другие скажут, — как говорили Блоку. И Блок всегда изумлялся и всегда соглашался, со всеми, чуть ли не с первым встречным соглашался, до того все это (*то есть наличность какой бы то ни было цели*) было ему ново.

“Двенадцать” Блока возникли под чарой. Демон данного часа Революции (он же блоковская “музыка Революции”) вселился в Блока и заставил его.

А наивная моралистка З.Г. потом долго прикидывала, дать или нет Блоку руку, пока Блок терпеливо ждал.

Блок “Двенадцать” написал в одну ночь и встал в полном изнеможении, как человек, на котором катались.

Блок “Двенадцати” не знал, не читал с эстрады никогда. (Я не знаю “Двенадцати”, я не помню “Двенадцати”. Действительно: *не знал.*)

И понятен его страх, когда он на Воздвиженке в 20 году, схватив за руку спутницу:

— Глядите!

И только пять шагов спустя:

— Катька!»<sup>221</sup>

А что, если не *наличность какой-либо цели* была так уж неожиданна для Блока, но просто цели, которые ему приписывались (типа *гимна Революции* или *восхваления Иисуса Христа*), настолько лежали в иной плоскости, нежели цели, которые себе ставил Блок, что ему только и оставалось — молчать и соглашаться с «первым встречным»? И, между прочим, читать «Двенадцать» с эстрады в этом случае было бы безответственным экспериментом: вроде профанирования заклинания. Достоевский ведь тоже никогда не вступал в рассуждения и споры по поводу «Идиота» и только с робкой надеждой выслушивал все «понравилось» о романе. А кстати, порция ругани, вылитая на него по поводу этого романа, равно как и характер обвинений (в непонятности, неестественности, извращенности действительности) вполне соотносимы с соответствующими, полученными Блоком по поводу «Двенадцати».

Явление же «Катьки», уже убитой, конечно должно было повергнуть Блока в содрогание: может быть, он лишь в этот момент осознал сколько времени пройдет на самом деле от выстрела «Петрухи» до ее действительной смерти. Кстати, имя Петра «услышано» здесь Блоком, очевидно, не только, а может, даже и не столько по причине его апостольской первозванности или первоверховности. Петр — единственный апостол, оружием (мечом!) поборающий за Христа

в момент Его ареста в Гефсимании. «Симон же Петр, имея меч, извлек его, и ударил первосвященнического раба, и отсек ему правое ухо. Имя рабу было Малх» (Ин. 18:10). Кроме того, это тот, кто *трижды отсекся* от Христа, прежде чем принять свою первоверховность.

«Демон данного часа Революции вселился в Блока и заставил его», — пишет Марина Цветаева.

Но с демонами Блок общался привычно и на совсем иных основаниях.

Демоны как раз соблазнили его самоволием и самовластием, что привело к исчезновению, угасанию «лучезарного меча», простиравшегося из «иных миров» к сердцу теурга\*, лучезарного меча, пронзавшего сердце и открывавшего в нем — Младенца: «Миры, которые были пронзаны его золотым светом, теряют *пурпуровый* оттенок; как сквозь прорванную плотину, врывается сине-лиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов — у Врубеля) при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням. Если бы я писал картину, я бы изобразил переживания этого момента так: в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминаящим то, которое сквозило *среди небесных роз*.

Для этого момента характерна необыкновенная острота, яркость и разнообразие переживаний. В лиловом сумраке нахлынувших ми-

---

\* Удивительно, до чего описание Блока и задачи, которые ставили себе символисты (прежде всего — Блок, Иванов, Белый), созвучно словам монаха нашего времени о задачах монашествующего: «Монах добровольно подставляет грудь мечу Слова Божиего и Тот проникает до разделения души и духа, обнажает и будит помышления сердечные. Это все совершается духовно так же реально и болезненно и мучительно, как и телесно.

Почему существует истина, а люди не могут поверить ей, не могут приобщиться ее силе?

Людям затруднено проникновение в смысл слова, затруднено приобщение к силе слова и тем самым затруднено познание истины — только действием **греха**. Это следствие падения, преступления заповеди Божией. Адам не послушал Слова, т.е. отвергся сам от понимания смысла, как бы разделился с ним, и мгновенно образовавшийся промежуток заполнил грех. Впрочем, сам этот промежуток, сама эта пустота и есть грех, искажение. Как бы некая измена закрывает нам теперь истину и смысл слов.

Вот почему трудно различать слова в их полной силе и в их истинном смысле. Так же трудно различать предметы в сумерках.

Путь восстановления возможности слушания Слова и Его постижения и приобщения к Нему — вот суть наших трудов». О. Василий, новомученик Оптинский. Цит. по: *Лавлова Нина*. Красная Пасха. О трех Оптинских новомучениках убиенных на Пасху 1993 года. Храм Рождества Пресвятой Богородицы с. Лялово. 2002. С. 329.

ров уже все полно соответствий, хотя их законы совершенно иные, чем прежде, потому что нет уже золотого меча. Теперь на фоне оглушительного вопля всего оркестра громче всего раздается восторженное рыдание: “Мир прекрасен, мир волшебен, ты свободен”.

Переживающий все это — уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых “двойниками”), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого. Благодаря этой сети обманов — тем более ловких, чем волшебнее окружающий лиловый сумрак, — он умеет сделать орудием каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников; все они рыщут в лиловых мирах и, покорные его воле, добывают ему лучшие драгоценности — все, чего он ни пожелает: один — принесет тучку, другой — вздох моря, третий — аметист, четвертый — священного скарабея, крылатый глаз. Все это бросает господин их в горнило своего **художественного творчества** и наконец, при помощи заклинаний, добывает искомое — себе самому на диво и на потеху; искомое — красавица кукла»<sup>222</sup>.

Демоны вселились в Блока давно, чтобы привести в мир великую демоницу Революции, смятения и хаоса, возмущающую бесчисленные миры.

Но, прозревая Христа «в столбах мятели **на этом пути**»<sup>223</sup>, Блок не мог не узнать «*этот женственный призрак*». Заметим — Блок не случайно подчеркивает «**на этом пути**». Он слишком хорошо знает, что является *обычно* в столбах мятели — об этом вспомнит и расскажет своим читателям последователь Блока и Достоевского на пути *оперативной поэтики* Пастернак — в столбах мятели кружится демоница-обольстительница, чью кровь проливают ворожеи *на присуху*: «Я тебе кого хошь присушу. Хошь, твоего над вами начальника, Лесного вашего, хошь, Колчака, хошь, Ивана-царевича. <...> Придет зима, пойдет метелица в поле вихри толпить, кружить столбунки. И я тебе в тот столб снеговой, в тот снеговорот нож залукну, вгоню нож в снег по самый черенок и весь красный в крови из снега выну. Что, видала? <...> А откеда, скажи, из завирухи буранной кровь? Ветер ведь это, воздух, снеговая пыль. А то-то и есть, кума, не ветер это буран, а разведенка-оборотенка детеньшаведьменочка своего потеряла, ищет в поле, плачет, не может найти. И в нее мой нож угодит. Оттого кровь. И я тебе тем ножом чей хошь след выну вырежу и шелком к подолу пришью. И пойдет хошь Колчак, хошь Стрельников, хошь новый царь какой-нибудь по пятам за тобой, куда ты, туда и он»<sup>224</sup>.

И Христос появляется в «столбах мятели» только после убийства той, что первоначально присутствовала в столбах мятели в поэме, —

Катьки. Вот в какой последовательности появляются эти столбы мятели: сначала (1 гл.) мы просто их видим как «главное действующее лицо» на мировом просторе, где человек «на ногах не стоит», но снежок завивается и поднимается; кто в нем явится, мы еще не знаем:

Черный вечер.  
Белый снег.  
Ветер, ветер!  
На ногах не стоит человек.  
Ветер, ветер —  
На всем Божьем свете!  
Завивает ветер  
Белый снежок.

Второй раз *крутящийся* снег появляется в 4 главе (до этого, во второй главе, при появлении *двенадцати*, снег «порхает»), при первом появлении Катьки, и этот крутящийся снег опять связан с *неустойчивостью* человека, отразившейся в традиционном крике лихача:

Снег крутит, лихач кричит,  
Ванька с Катькою летит —  
Электрический фонарик  
На оглобелях...  
Ах, ах, пади!...

Третий раз — в момент убийства Катьки, обозначая это убийство (6 гл.):

Трах-тарарах-тах-тах-тах-тах!  
Вскрутился к небу снежный прах!...

И лишь после этого, в четвертый раз (гл. 10), в крутящемся снеге появляется Христос:

Снег воронкой завился,  
Снег столбушкой поднялся...  
— Ох, пурга какая, Спасе!

Это последнее явление Христа в крутящемся снеге было отмечено Л. и Вс. Вильчеками, правда, в соответствии с их интерпретацией, они говорят об «оборотническом» явлении Христа — поскольку «перевернуты» инициалы: «Если внимательно взглянуть в “воронки” и “столбушки”, то в них невольно видится буква Х, нижняя часть которой скрыта от глаз, замечена снегом, и буква I; пурга как бы вычерчивает инициалы святого имени. Но в “оборотническом”, зеркально перевернутом виде»<sup>225</sup>.

И однако странно воображать рядоположенные «воронки» и «столбушки», *следующие* друг за другом. Мы видим в мятели завернувшуюся воронку, *из которой* встает снежный столб, то есть буква I



*вписана* в букву Х. И это вовсе не искаженное, не превращенное, а самое что ни на есть истинное начертание Христова имени.

Блок не мог не узнать этот *женственный призрак*, даже если иногда *сам его ненавидел* (и эти сложные чувства понятны у человека, долгое время — по собственному признанию — одержимого; хотя и считающего себя господином своих демонов, но глубоко понимающего всю бездну скрывающегося за этим самообмана). На отношение Блока к изображенному им Христу, очевидно, способен пролить свет следующий пассаж из «Искусства и революции» (12 марта 1918 года), перед которым Блок говорит о «спасительном яде творческих противоречий», делающих художника не «усваиваемым» до конца мещанской цивилизацией, которая уже научилась, однако, успешно «потреблять» его и со многими «противоречиями» в качестве пикантной приправы: «Есть, однако, одно противоречие, которого не раскусить. У Вагнера оно выражено в “Искусстве и революции”»; оно относится к Иисусу Христу.

Называя Христа в одном месте с ненавистью “несчастливым сыном галилейского плотника”, Вагнер в другом месте предлагает воздвигнуть ему жертвенник.

С Христом еще можно как-нибудь сладить: в конце концов он уже и теперь как бы “вынесен за скобки” цивилизованным миром; люди ведь “культурны”, значит и “веротерпимы”.

Но странен и непонятен образ отношения к Христу. Как можно ненавидеть и ставить жертвенник в одно и то же время? Как вообще можно одновременно ненавидеть и любить? Если это простирается на “отвлеченное”, вроде Христа, то, пожалуй, можно; но если такой способ отношения станет общим, если так же станут относиться ко всему на свете? К “родине”, к “родителям”, к “женам” и прочее? Это будет нетерпимо, потому что беспокойно.

Вот этот яд ненавистнической любви, непереносимой для мещанина даже “семи культурных пядей во лбу”, и спас Вагнера от гибели и поругания. Этот яд, разлитый во всех его творениях, и есть то “новое”, которому суждено будущее.

Новое время тревожно и беспокойно. Тот, кто поймет, что смысл человеческой жизни заключается в беспокойстве и тревоге, уже перестанет быть обывателем<sup>226</sup>. Как мы видим, Блок здесь настаивает на том, что искусство оправдано только и исключительно тем своим качеством, которым оно однозначно осуждено для Рамдора: способностью вовлекать человека в «патологическое» волнение. Надо отметить и то, что отношение к Христу, явившемуся в поэме Блока, было у современников каким угодно — но уж точно не «отвлеченным».

«С кровавым флагом», «в белом венчике из роз» явился Блоку тот же Лик, что некогда — *на пурпуровом фоне* пронзенных золо-

тым мечом миров, *среди небесных роз* — был своевольно принят им за женский, в результате чего и состоялась подмена.

Эта подмена мистического пола, кстати, отразилась и на «адептах»: «Все мы как бы возведены были на высокую гору, откуда предстали нам царства мира в небывалом сиянии лилового заката; мы отдавались закату, *красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари, и бежали от подвига*. Оттого так легко было броситься вслед за нами непосвященным; оттого заподозрен символизм.

Мы растворили в мире “жемчужину любви”. Но Клеопатра была Βασίλις Βασιλέων лишь до того часа, когда страсть заставила ее положить на грудь змею. Или гибель в покорности, или подвиг мужественности. Золотой меч был дан для того, чтобы разить.

Подвиг *мужественности* должен начинаться с **послушания**»<sup>227</sup>.

Так что если Блок написал, наконец, что-то *несвоевольно*, то, по всей видимости, вовсе не под воздействием демонов, но под воздействием *послушания*. Он взял золотой меч — чтобы разить.

Но мистические рыцари, в отличие от красивых цариц, не объясняют своих действий любопытным литературным критикам.

«В искусстве существуют произведения, таящие в себе пророческий смысл, становящийся, как и смысл любого пророчества, ясным только тогда, когда все или почти все уже в прошлом. А до этого текст произведения — словно тест, и каждое поколение толкователей проходит, в сущности, испытание, рассказывая нам не столько о произведении, сколько о себе и своей эпохе.

Одно из таких пророческих творений появилось семьдесят три года назад как порождение великого исторического катаклизма и наиболее полное воплощение эстетики века — с присущим ей тяготением к документальности, факту и — одновременно — сверхобобщениям. Если бы векам, точно книгам, можно было бы предпосылать эпитафии, то XX веку с его трагизмом и диссонансами лучше всего подошло бы именно это. Во всяком случае — нашему, русскому XX веку. Речь идет о поэме Александра Блока “Двенадцать”»<sup>228</sup>.

Статья, откуда приведена эта цитата, так и называется: «Эпитафия столетия».

Но ведь эпитафия — это (в идеале) и есть то, что организует прежде всего не «идейный», но действенный, *ритмический* ряд произведения! То, что вводит в него ритм из-за его границ. То, что является не *соответствием*, но *заданием* тексту, которому предшествует: как знаменитый пушкинский эпитафия «Береги честь смолоду». Ниточка ритма, долженствующая не намекнуть на последующее, но впервые создать как единство, *организовать* его.

«Стиль есть ритм», — скажет Блок<sup>229</sup>.

Во множестве определений стиля самые вдумчивые исследователи и писатели, размышлявшие над этой категорией, совпадали в одном: стиль — это нечто глубоко внутреннее, определяющее все — в том числе, и все самое внешнее, становящееся *явлением* стиля. «Стиль — единство, стиль — личность», — говорили они, указывая на *внешнее* — на *явление* стиля\*.

Блок определяет, что есть то *глубоко внутреннее*, которое, собственно, и организует единство произведения, личности, культуры во всех их проявлениях.

Это ритм.

Культура (вся, объемлющая все стороны жизни человека культура, а не «культурные ценности») строится и создается ритмом.

«Культуру убить нельзя, — скажет Блок в другом месте, — она есть лишь **мыслимая** линия, лишь **звучащая** — не осязаемая. Она — есть ритм»<sup>230</sup>.

Культура строится музыкой, культура жива, пока в сердцевине ее звучит музыка, — будет повторять Блок непрестанно в 1918–1919 годах. «Ибо, повторяю слова Гоголя, — скажет он в юбилейном приветствии М. Горькому, — если и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром? Только музыка способна остановить кровопролитие, которое становится тоскливой пошлостью, когда перестает быть священным безумием» (30 марта 1919)<sup>231</sup>.

Только музыка способна переформировать культуру, ибо она есть ритм по преимуществу.

И художнику может оказаться под силу (хотя и — на самом пределе сил) *задать ритм*, определить музыку будущей культуры. Точнее говоря, он (как инструмент) может дать одному из имеющихся в глубине бытия ритмов прозвучать, тем определив грядущее. Эта способность, по Гоголю, дана каждому человеку в пределах собственного существования (повернуть очи в сторону зла или добра, дав тем самым тому или другому существовать, **впустив** то или другое в мир); поэту она дана в пределах существования культуры в целом, поэт — слух, голос и очи личности народной.

О назначении поэта Блок говорил: «Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых — освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих — внести эту гармонию во внешний мир.

Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело. “Слова поэта суть

---

\* См. о стиле подробнее: *Касаткина Татьяна*. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 70–93.

уже его дела”. Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в грудях человеческого шлама; может быть, они собирают какие-то части старой породы, носящей название “человек”; части, годные для создания новых пород; ибо старая, по-видимому, быстро идет на убыль, возрождается и умирает.

Нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом; борьба с ней превышает и личные и соединенные человеческие силы»<sup>232</sup>.

В бушующем хаосе Революции все видели лишь распад и последнее падение одержимого демоном народа. Один Блок смог разглядеть — и назвать — *на этом пути* Христа.

И как знать, не благодаря ли этой способности видеть сквозь очевидность он оказался спасенным?

Н. Павлович сообщает о словах старца Оптинского Нектария о Блоке: «Он теперь в раю. Скажи его матери, чтобы была благонадежна»<sup>233</sup>.

Чрезвычайно характерна в свете центральной темы этой работы: соотношения очевидности и истины — приводимая митрополитом Вениамином в работе «Александр Александрович Блок» (1957) обычная реакция Блока на чужой грех: «Что же? Это — только факт!»<sup>234</sup>

*Только факт* — то есть нечто не необходимо являющее ритм; не стиль — то есть не имеющее отношения к существу личности, не выражающее и не поражающее этого существа. Может быть — только сбой в ритме, диссонанс, *претыкание*.

И еще слова Блока, которыми, пожалуй, можно и заключить: «А этому духу музыки нет решительно никакого дела ни до художника, ни до народа, ни до пролетариата, он не для них. **Но кто его** сумеет сбересть, тот недаром пройдет по пустынной пока и бедной истории нашей планеты, ему очевидно суждено в будущем какое-то иное бытие, менее убогое, чем это»<sup>235</sup>.

## «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»: ОПЫТ МИКРОАНАЛИЗА ТЕКСТА

### «Ошибка героя» как особый прием в произведениях Ф.М. Достоевского

Анатолий Найман в своих воспоминаниях приводит следующий эпизод<sup>236</sup>: Анна Андреевна Ахматова хвалилась тем, что поймала Достоевского на ошибке: герой романа «Подросток» Аркадий Долгорукий, желая представить Ламберту пример истории, когда бы удовлетворение любовной страсти немедленно влекло за собой отвлечение к объекту желаяния, восклицает: «Знаешь ты историю Аvisaги?». Достоевский, говорила Ахматова, перепутал историю Аvisaги с историей Фамари (2 Цар. 13). Сам Найман, однако, делает примечание, где оговаривает, что, возможно, ошибается вовсе не автор, а его герой. Очевидно, Найман совершенно прав, и все же «ошибка Ахматовой» тоже неслучайна, и вскрывает нечто в произведении Достоевского, что никоим образом не характерно для других литературных текстов, ибо Анна Ахматова была все же профессиональным литератором, мастером высочайшего класса, и секреты мастерства знала (и чувствовала) недурно.

Это нечто, не характерное для известной Ахматовой литературной техники (а техника всегда служит отражением и выражением — может быть, самым глубоким и адекватным — мировоззрения и мироощущения работающего в ней автора) и появляющееся — очевидно впервые (?) — у Достоевского, — есть *допущение «нефиксируемой» ошибки героя*, то есть ошибки, задуманной автором, как именно ошибка, но при этом не только не исправляемой, но даже не отмечаемой в качестве таковой никаким способом, привычным читателю. В сущности, можно сказать, что перед нами частный и *наиболее формализованный* случай того, о чем пишет в следующем пассаже Малькольм Джоунс: «Достоевского можно, конечно, трактовать как романиста “отклонений” и “ложных толкований” *par excellence*. Однако отклонения и ложные толкования не подразумевают диалектического движения, в котором бы они “поправлялись” на более высоком уровне»<sup>237</sup>. Но данный случай, именно в силу своей максимальной формализованности, показывает: в произведении Достоевского всегда есть уровень — текстового, подтекстового или затекстового пространства, по отношению к которому «отклонения» и «ложные толкования», не «поправляясь», определяются, однако, как именно искажения и ошибки. Здесь я попробую показать, как Достоевским в каждом отдельном случае создается такой уро-

вень — и как этот уровень формируется всей целостностью произведения, как бы и несоизмеримой с кратко высказанным суждением героя, заключающим в себе ошибку — впрочем, почти всегда имеющую фундаментальный мировоззренческий характер.

Анна Ахматова хвалилась не зря — в комментарии академического Собрания сочинений в 30 т. (17, 391) ошибка героя никак не отмечена, и при имени «Ависага» дано примечание, отсылающее именно к эпизоду 3 Книги Царств, где речь об Ависаге и идет (3 Цар. 1, 1–4). Но, однако, когда мне пришлось комментировать роман «Подросток»<sup>238</sup>, я сразу же отметила в примечании ошибку, ничего не зная тогда о соответствующем наблюдении Ахматовой<sup>239</sup>. Говорю не для похвалы, а лишь для констатации того, что эта ошибка отмечается читателем, и полагаю, что на нас с Ахматовой этот читательский ряд далеко не заканчивается.

В истории комментирования произведений Ф.М. Достоевского есть как минимум один фрагмент, широко известный в качестве «ошибки героя». Это место в «Братьях Карамазовых», где Иван цитирует текст 117 псалма (широко употребляющийся в богослужении), нещадно — и в соответствии со своими идеологическими установками — перевирая его. «И вот столько веков молило человечество с верой и пламенем: “Бо Господи явися нам”, столько веков взывало к Нему, что Он, в неизмеримом сострадании своем, возжелал снизойти к молящим» (14, 226).

Иван представляет здесь как призыв и просьбу богооставленного человечества известнейший стих, поющийся на утрени и представляющий собой *торжество* о явлении и *вечном сопричастии* человеку Господа: «Бог Господь, и явися нам» (Пс. 117, 27). Этому торжеству, кстати, посвящен весь 117 псалом, читающийся как своего рода антипоэма о великом инквизиторе, ибо в нем восхваляется вечная благодать и милость Господа, утверждается Его незамедлительная действенная помощь в ответ на призыв из тесноты и тьмы, говорится о тщете упования на людей, на князей. Именно этот псалом содержит важнейшие пророчества о пришествии Христа: «Камень, егоже небрегоша жидущии, сей бысть во главу угла. От Господа бысть сей, и есть дивен в очесех наших» (Пс. 117, 22–23); «Благословен грядый во имя Господне» (Пс. 117, 26). И все пророчества даны в настоящем или прошедшем времени, ибо, как говорит Ориген: «Пришествие Его не означает перемены места, но явление Того, Который прежде был невидим. Ибо будучи невидимо, потому что было образом невидимого Бога, Слово, приняв вид раба и сделавшись плотью, явилось, дабы таким образом явившись руководствовать нас к видению славы Его, славы как Единородного от Отца»<sup>240</sup>.

Об искажениях Евангелия от незнания или непонимания Достоевский запишет в черновиках к роману: «ВАЖНЕЙШЕЕ. Помещик

цитует из Евангелия и грубо ошибается. **Миусов** поправляет его и ошибается еще грубее. Даже Ученый ошибается. Никто Евангелия не знает. “Блаженно чрево, носившее тя”, — сказал Христос. Это не Христос сказал и т.д. **Старец** говорит: “Был ученый профессор (Вагнер)”. Из Евангелия: “Похвалил господин ловкого гребателя управляющего”. “Как же это? Я не понимаю”» (15, 206)\*. Полагаю, что именно эта черновая запись стала причиной уверенной констатации в комментариях к 30-томному академическому собранию сочинений «ошибки героя». То есть комментаторы все же основывались на авторском свидетельстве о должной присутствовать ошибке (хотя и заимствованном из черновики). Более, насколько мне известно, нигде, отмечая неточности или искажения в цитируемых текстах (наиболее очевидное присутствие ошибки в тексте), комментаторы не отмечают наличие «ошибки героя». И напротив, зачастую исследователи упорно продолжают настаивать на том, что позицию героев Достоевского трудно отделить от авторской позиции даже в тех случаях, когда писатель за пределами художественных произведений ясно выражал свое несогласие с тем или иным воззрением в прямых высказываниях от первого лица<sup>241</sup>.

Между тем, в условиях так называемой «полифонии», то есть присутствия в тексте полноценных *голосов* героев, *не редуцированных прямыми авторскими оценками* (что соблюдается Достоевским даже в том случае, когда сам герой прямо и недвусмысленно оценен согласным хором персонажей, как, например, Ракитин, или Лужин), вне «завершающего» авторского слова, вне вообще присутствия *голоса* всеведущего автора по крайней мере в четырех из пяти великих романов и при наличии повествователя — фигуры, неоднократно *заявленной* у Достоевского как *менее компетентная*, чем действующие лица (характерно, что именно этой фигуре и передаются все *оценки*, тогда как *изображение* ряда сцен дается, как это неоднократно отмечалось, в *видении* всеведущего автора\*\*), так вот, в

---

\* Обратим внимание на то, что Достоевский здесь записывает *только* правильные варианты — и не дает варианта правильного. Это наблюдение важно для тех случаев, где в черновиках обнаруживается запись только неисправленной ошибки — как и в окончательном тексте романа. У нас нет, тем не менее, при этом никакого основания адресовать ошибку Достоевскому, а не его герою.

\*\* То есть, всеведущий автор знает обо всем происходящем, видит все происходящее и это происходящее *показывает*, но не *рассказывает* о нем (с этим связана и неоднократно отмечавшаяся кинематографичность текстов Достоевского), и соответственно, не оценивает героя и не полемизирует с ним. Именно поэтому в области *голоса* и не было обнаружено авторской позиции Достоевского, выражаемой иными способами (в том числе, и при помощи «ошибки героя» — но более всего — при помощи *визуального* ряда, к каковому, впрочем, в некотором смысле следует отнести и прием «ошибки героя» — ибо это искажение *видное на фоне* истинного текста).

означенных условиях «ошибка героя» становится чрезвычайно значимым приемом, позволяющим автору не только показать неправду героя, но и продемонстрировать *способ искажения истины* в присутствии ему миропонимании. Как я уже говорила и как постаралась показать в своей книге<sup>242</sup>, герой Достоевского всегда говорит «на фоне» — в общем случае, на фоне однозначного слова — и конечно, наиболее очевидны вносимые им искажения должны быть на фоне цитаты, предполагаемой известной читателю.

Достоевский начинает отрабатывать прием «ошибки героя» при работе над «Бесами», но, кажется, в этом романе все задуманные «ошибки героя» остаются в черновиках (особенно в этом смысле необходимо обратить внимание на знаменитые «Фантастические страницы»). Этот роман, впрочем, в плане существования в нем указанного приема, требует отдельного изучения. Однако кое в чем он нам может помочь уже сейчас.

Комментируя единственную до сих пор отмеченную «ошибку героя», В.Е. Ветловская пишет: «Возможно, ошибка Ивана служит *средством характеристики этого героя*, указывая на нетвердое знание того, что Иван в своей речи опровергает» (Выделено мной. — Т.К.; 15, 557). Роман «Бесы», на мой взгляд, предельно наглядно показывает: *Достоевский не вводит в свой текст никаких существенных приемов с целью характеристики какого-либо персонажа*. Это прерогатива того реализма, который, по Достоевскому, «мелко плавает». В произведениях Достоевского, напротив, так сказать, *характеристика персонажа* (его социальный статус, образовательный ценз и т.д.) служит *оправданием* для введения того или иного приема, с совершенно иной, *иного плана*, целью. Наиболее наглядный и очевидный пример — французская речь как составляющая образа Степана Трофимовича Верховенского. Повторю уже сказанное ранее в другом контексте: Степан Трофимович говорит по-французски в тех случаях (или, по крайней мере, ради этих-то случаев и существует его навязчивый французский язык), когда русский текст, русские слова, не выражают в точности скрытой за обиходным диалогом мысли, которую нужно выразить автору.

Вот, на мой взгляд, неотразимый пример. В главе «Последнее странствование Степана Трофимовича» к нему пристает с назойливыми вопросами встретившийся Анисим: «— Уж не к нам ли в Спасов-с? — Да, я в Спасов. Il me semble que tout le monde va à Spasov...» (10, 487). Предложенный перевод: «Мне кажется, что все направляются в Спасов...» Однако буквальный значение французской фразы: «Весь мир идет в Спасов», что не только гораздо нагляднее представляет идею, развиваемую героем (и автором) на заключительных страницах романа: весь мир движется к спасению и в объятия своего Спасителя, но и как прямая цитата соотносится с чрезвы-



чайно важным для этой главы местом Евангелия от Иоанна: «весь мир идет за Ним» (Ин. 12, 19).

Чтобы не показалось, что пример единичный — вот фраза из французского текста с предыдущей страницы, буквально предвещающая констатацию шествия мира к спасению. Софья Матвеевна обращается к Степану Трофимовичу: «Не пожелаете ли приобрести?», поднося ему книги с вытесненным на переплете крестом. Видя крест на переплете, Степан Трофимович отвечает: «Eh... mais je crois que c'est l'Évangile; с величайшим удовольствием...» (10, 486). Предложенный (совершенно справедливо, как, впрочем, и в предыдущем случае) перевод: «Э... да это, кажется, Евангелие». Однако буквальное значение фразы: «... но я верую, что это Евангелие (еще буквальнее: но я верую, что это благая весть)». Смысл эпизода, таким образом, заключается в исповедании героем Креста как благой вести. В русском языке не могло быть создано фразы, которая, будучи совершенно бытовой («это, кажется, Евангелие»), одновременно заключала бы в себе подспудно вероисповедный смысл («я верую, что...»).

Итак, **введение любого приема Достоевским всегда имеет более существенную цель, нежели характеристика персонажа.** Причем, как мне на данный момент представляется, в двух романах, где прием «ошибка героя» представлен достаточно широко: в «Подростке» и в «Братьях Карамазовых» — это не одна и та же цель.

В «Подростке» этот прием употребляется для демонстрации весьма непростой мысли: герой неизменно совершает ошибку там, где только что упрекал других в промахе\*. Так историю Ависаги с историей Фамари Аркадий путает сразу же после того, как упрекнул Ламберта в невежестве. В романе есть особенно показательный случай (где, кстати, читателю дана прямая подсказка, прием, так сказать, продемонстрирован наглядно, ибо ошибка исправлена *до ее совершения* самим героем). Аркадий указывает Лизе, что она говорит «их» вместо «его» применительно к одному лицу: «Это ты про Васина говоришь **их**, Лиза? Надо сказать **его**, а не **их**. Извини, сестра, что я поправляю, но мне горько, что воспитанием твоим, кажется, совсем пренебрегли» (13, 84) — и вскоре, при следующем же своем появлении в доме матери, сам ошибается, войдя вместе с Олей, разыскивающей Версилова: «Я тут не при чем, — поспешил я отмахнуться и стал в сторонке, — я встретил эту особу лишь у во-

---

\* В черновых записях к «Подростку» Достоевский сделает запись, кажется, имеющую прямое отношение к этому авторскому приему: «Идея. Т.е. Подросток презирал всех за виновность и сделался **сам виновен**» (16, 127). Идея эта прорабатывается автором на всех уровнях, в том числе — на самом поверхностном, когда речевая ошибка или оговорка, вмененная другому, тут же появляется в речи самого персонажа.

рот; она вас разыскивала, и никто не мог ей указать. Я же по собственному делу, которое буду иметь удовольствие объяснить после них...» (13, 131).

То есть, в «Подростке» целью приема является продемонстрировать нечто, имеющее самое непосредственное отношение к идее двойника и двойничества — одной из существеннейших идей в романе: человек вообще замечает и критикует в других именно *собственные*, наиболее ему свойственные — и одновременно им у себя решительно отрицаемые, *промахи* (огрехи, грехи; грех по-гречески — ‘αμαρτία — от ‘αμαρτάνω — *ошибаться, промахиваться*, не попадать)\*.

Цель введения приема в «Братьях Карамазовых», как мне представляется на этой стадии исследования, — зафиксировать искажение истины в речи героя и указать *направление* этого искажения. То есть, соответственно, определить *истинную цель* речи героя.

Самая существенная операция, которую Иван производит с разбираемой фразой («Бог — Господь, и явися нам»), — это изменение ее модальности. Действие переходит из разряда реального в разряд условного, желательного\*\*. И это изменение модальности, зафиксированное, предъявленное читателю «ошибкой героя», указывает на операции, последовательно производимые Иваном в его речи по отношению к фактам присутствия Бога в мире. «Пятнадцать веков уже минуло тому, как *Он дал обетование прийти во царствии Своем*, пятнадцать веков, как пророк Его написал: “Се гряду скоро”. “О дне же сем и часе не знает даже и Сын, токмо лишь Отец Мой Небесный”, как изрек Он и сам еще на земле. Но человечество *ждет* Его с прежнею верою и с прежним умилением. О, с *большею даже верой, ибо пятнадцать веков уже минуло с тех пор, как прекратились залогом с небес человеку:*

---

\* «Двойник — это тот, на чьи поступки, желания, мечты ты смотришь с обоснованным отвращением, чьи жизненные принципы вызывают в тебе раздражение и сопротивление, тот, на кого ты смотришь высокомерно и свысока — пока, наконец, не замечаешь, что он — это ты». *Касаткина Т.* О творческой природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». С. 428.

\*\* Полагаю, именно это имел в виду архиепископ Сан-Францисский Иоанн (Шаховской), когда говорил, что один из главных способов действия духовного зла в мире вообще, и в мире «Великого инквизитора» в частности, есть «подлог, утверждение, что истина Христова “нежизненна”, “нереальна”, что на нее будто бы можно только, в лучшем случае, любоваться, но жить ею нельзя». *Архиепископ Сан-Францисский Иоанн (Шаховской)*. Великий инквизитор Достоевского // *Архиепископ Сан-Францисский Иоанн (Шаховской)*. К истории русской интеллигенции. М., 2003. С. 440.

Иван далее выскажется прямо, назвав Христа «великим идеалистом, мечтающим о своей гармонии» (14, 238).

*Верь тому, что сердце скажет,  
Нет залогов от небес.*

И только *одна лишь вера* в сказанное сердцем! **Правда**, было и тогда много чудес. Были святые, производившие чудесные исцеления; к иным праведникам, по жизнеописаниям их, сходила сама Царица Небесная. Но дьявол не дремлет, *и в человечестве началось уже сомнение в правдивости этих чудес*. Как раз явилась тогда на севере, в Германии, новая страшная ересь. Огромная звезда, “подобная светильнику” (то есть Церкви) “пала на источнику вод, и стали они горьки”. Эти ереси стали богохульно отрицать чудеса. Но тем пламеннее *верят* оставшиеся верными. Слезы человечества восходят к Нему по-прежнему, *ждут* Его, любят Его, надеются на Него, *жаждут* пострадать и умереть за Него, как и прежде... И вот столько веков молило человечество с верой и пламенем: “Бо Господи явися нам”, столько веков взывало к Нему, что Он, в неизмеримом сострадании своем, *возжелал* снизойти к молящим. Снисходил, посещал Он и до этого иных праведников, мучеников и святых отшельников еще на земле, как и записано в их “житиях”. У нас Тютчев, *глубоко веровавший* в правду слов своих, возвестил, что

Удрученный ношей крестной  
Всю тебя, земля родная,  
В рабском виде Царь Небесный  
Исходил благословляя.

**Что непременно и было так, это я тебе скажу.** И вот Он *возжелал* появиться хоть на мгновение к народу, — к мучающемуся, страдающему, смрадно-грешному, но младенчески любящему Его народу» (Все выделено мной. — *Т.К.*; 14, 225–226).

Вследствие таковых изменений, вследствие постоянного, почти незаметного для читателя, введения ирреальной модальности, присутствие Бога в мире становится постепенно в речи Ивана не просто проблематичным, но уже не более чем фантастическим допущением — и это при том, что герой как бы настаивает как раз на истинности всего им упоминаемого. Но всякий раз после утверждения истинности (**Правда, Что непременно так и было**), он сразу переходит не просто к констатации сомнения (мало ли кто в чем сомневается), но к *ожиданию* и *вере* верных и к *желанию* Господа прийти, что при умелом педалировании начинает восприниматься как *только* ожидание (без присутствия), *только* вера (без уверенности) и даже — только *желание* (без действия). (Я сейчас не разбираю иных искажений Ивана, присутствующих в этом тексте.)

В конце концов, сами действия Господа в изображении Ивана оказываются нереальными. В этом смысле характерно еще одно искажение Евангельского текста, присутствующее в Ивановой поэме: инквизитором приписываются Христу слова: «Хочу сделать вас сво-

бодными» (14, 229). Как это отмечено и комментарием к 30-томному академическому собранию сочинений (15, 559), здесь имеются в виду прежде всего следующие слова Христа: «если пребудете в слове Моем, то вы истинно Мои ученики, и познаете истину, и истина сделает вас свободными. Ему отвечали: мы семя Авраамово и не были рабами никому никогда: как же Ты говоришь: сделаетесь свободными? Иисус отвечал им: истинно, истинно говорю вам: всякий, делающий грех, есть раб греха. Но раб не пребывает в доме вечно; сын пребывает вечно. Итак, если Сын освободит вас, то истинно свободны будете» (Ин. 8, 31–36). Несмотря на формальное присутствие условной модальности в евангельском тексте, он весь пребывает в области реальной модальности, так как Христос указывает условие, при наличии которого действие произойдет *непрерывно*. То есть, Христос *уже сделал* людей свободными (со Своей стороны, совершил необходимое действие для их освобождения) — теперь дело лишь за их необходимым (именно постольку необходимым, поскольку они свободны) встречным действием.

Именно на основании этого, уже совершенного Христом действия, старец Зосима (вслед за своим братом Маркелом) будет утверждать ежеминутную возможность, более того, присутствие уже рая на земле (рай — царство *свободы* прежде всего, избавление от гнета природной необходимости, в том числе — от необходимости смерти и разложения, управляющей землею до тех пор, пока человек не производит ответного действия на действие и призыв Христов; именно поэтому Зосима говорит: «Человек, не возносись над животными: они безгрешны, а ты со своим величием *гноишь* землю своим появлением на ней и *след свой гнойный оставляешь* после себя — увы, почти всяк из нас» (14, 289)).

Рай не осуществляется лишь потому, что человек его *не замечает*. Маркел так просит прощения у птичек: «Птички Божии, птички радостные, простите и вы меня, потому что и перед вами я согрешил... была такая Божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса, один я жил в позоре, один все обесчестил, а красы и славы *не заметил вовсе*» (14, 263). Это *незамечание* — также активное действие человека, проявление его свободы, гарантированной Христом. Это как бы другая сторона, изнанка этой свободы. Рай уже есть, и человек свободен вступить в него, но рай будет неосуществлен, неприметен до тех пор, пока человек не *пожелает* его заметить. Именно обереганием человеческой свободы объясняет А.С. Хомяков вознесение Христа и нисхождение Духа Святого в день Пятидесятницы: «Тайна Христа, спасающего тварь, есть тайна единства и свободы человеческой в воплощенном слове. Познание этой тайны было вверено единству верных и их свободе, ибо закон Христов есть свобода... Христос *зримый* — это была бы истина навязанная,

неотразимая, а Богу угодно было, чтобы истина усвоилась *свободно*. Христос зримый — это была бы истина внешняя; а Богу угодно было, чтобы она стала для нас внутренней, по благодати Сына, в ниспослании Духа Божия. Таков смысл Пятидесятницы. Отселе истина должна быть для нас самих во глубине нашей совести. Никакой видимый признак не ограничит нашей свободы, не даст нам меры для нашего самоосуждения против нашей воли»<sup>243</sup>.

Христос отступает, чтобы не стоять навязчивым фактом, чтобы не посягать внешним образом на свободу — и открывается всякому готовому. **Но то, что Он не стоит навязчивым фактом, отнюдь не делает Его присутствия ирреальным.**

В романе «Братья Карамазовы» этому действию Христову адекватны чудеса у гроба Зосимы. Люди ожидают видимых всем чудес, ставших бы перед ними неотразимым фактом, обеспечивших бы их слабую веру внешним свидетельством, авторитетом удостоверенного события. Но таких чудес не происходит, мало того, Зосима смиренно отступает в область действия законов природы падшего мира, законов тления («провонял»), чтобы не посягать на свободу *не желающих примечать* рая.

Но этого мало: можно сказать, что старец Зосима отступает в область действия законов падшего мира, *чтобы вернуть свободу Алеше*, которому он заслони́л весь мир: «Правда, это существо столь долго стояло пред ним как идеал бесспорный, что все юные силы его и всё стремление их и не могли уже не направиться к этому идеалу исключительно, а минутами так даже до забвения “всех и вся”» (14, 306).

Достоевский, кстати, точно цитирует здесь место литургии, когда уже после возгласа иерея: «Твоя от Твоих Тебе приносяще о всех и за вся» и после «Достойно есть...» иерей возглашает: «В первых помани, Господи, Великого Господина и Отца нашего (*имя рек*), Святейшего Патриарха Московского и всея Руси, и господина нашего Высокопреосвященнейшего (*имя епархиального архиерея*), ихже даруй святым Твоим Церквам в мире, целых, честных, здравых, долгоденствующих, право правящих слово Твоея истины», а хор ему отвечает: «И всех и вся». То есть Алеша не уклоняется на неправую стезю, но, исполняя первую часть (непрестанную молитву о чтимом наставнике в «слове Твоея истины»), забывает о второй («И всех и вся»); ее он именно и вспомнит в «Кане Галилейской», но произнесет ее уже не в хоре, не послушником, не «слабым юношей», но иереем, воином Господним, «твердым на всю жизнь бойцом» — не «всех и вся», но «о всех и за вся»: «Простить хотелось ему всех и за все и просить прощения, о! не себе, а за *всех*, за всё *и за вся*»\* (14, 328). Достоевский

---

\* Здесь Достоевский воспроизводит иерейский возглас: «Твоя от Твоих Тебе приносяще о всех и за вся», который уже был подробно обыгран им в

скрывает иерейский возглас в речи Алеши, но одновременно очень ясно его прописывает, указывая на движение своего юноши из «хора» в «предстоящего», «начинающего дело свое». Кстати, полностью это предложение в тексте «Братьев Карамазовых» выглядит так: «Простить хотелось ему всех и за все и просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и за вся, а “за меня и другие просят”, прозвенело опять в душе его» (14, 328). Это «а за меня и другие просят» довольно очевидно, учитывая выстроенный Достоевским контекст, отсылает к взаимному молению и благословиению иерея и хора, когда иерей произносит: «И да будут милости Великого Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа со всеми вами», — на что хор ему отвечает: «И со духом твоим».

Но Зосима, занявший в какой-то миг место Господне в уме Алеши (Алеша говорит Лисе: «<...> мой друг уходит, *первый в мире человек*, землю покидает. Если бы вы знали, Лисе, как я связан, как я спаян душевно с этим человеком! И вот я останусь один...») (14, 201): первый в мире человек — Христос, «новый Адам»; «спаян» человек с Господом, нося Его образ в себе), так вот, Зосима низвергается именно как тот, кто посягнул на место Господне, как сатана! (Таким образом и последующий «*бунт*» Алеши получает сильное освещение!)

Алеша так будет мыслить о произошедшем: «И вот тот, который должен бы был, по упованиям его, быть вознесен превыше всех в целом мире, — тот самый вместо славы, ему подобавшей, вдруг *низвержен и опозорен!*» (14, 307). Здесь очевидны две микроцитаты на фоне реминисценции: падения денницы (кстати, включается еще и мотив тления, в падении денницы присутствующего, правда, не запахом, но поедающим червем). «В преисподнюю *низвержена* гордыня твоя со всем шумом твоим; под тобою подстилается червь, и черви — покров твой. Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: “взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горé в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему”. Но ты *низвержен* в ад, в глубины преисподней»

---

«Бесах», в сцене посещения Николаем Ставрогиным капитана Лебядкина и Марьи Тимофеевны (см. выше, в разделе «Глубина образа»). Интересно, что к публикации текста Литургии дается следующее примечание, расшифровывающее церковнославянский текст «о всех и за вся»: «За всех (мужчин — “о всех”, женщин — “за вся”); такое значение имели соответствующие слова греческой Литургии; на славянской почве родилось так же понимание как “за всех и за всё” — то есть за все благодеяния)». Венощное бдение и Литургия. Издательский Совет Русской Православной Церкви. М., 2004. С. 138. У Достоевского, как мы видим, дополнительное «за всё» тоже присутствует — но явно имеет значение не благодарности за благодеяния — а моления за мир, за всю землю и всех тварей, населяющих ее.

(Ис. 14:11–15). «<...> ты печать совершенства, полнота мудрости и венец красоты. Ты находился в Едеме, в саду Божиим; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями; рубин, топаз и алмаз, хризолит, оникс, яспис, сапфир, карбункул и изумруд и золото, все, искусно усаженное у тебя в гнездышках и нанизанное на тебе, приготовлено было в день сотворения твоего. Ты был помазанным херувимом, чтобы осенять, и Я поставил тебя на то; ты был на святой горе Божией, ходил среди огнистых камней. Ты совершен был в путях твоих со дня сотворения твоего, доколе не нашлось в тебе беззакония. От обширности торговли твоей внутреннее твое исполнилось неправды, и ты согрешил; и Я *низвергну* тебя, как нечистого, с горы Божией, изгнал тебя, херувим осеняющий, из среды огнистых камней. От красоты твоей возгордилось сердце твое, от тщеславия твоего ты погубил мудрость твою; за то Я повергну тебя на землю, перед царями отдам тебя на *позор*» (Иез. 28:12–17; последняя строка заставляет вспомнить и Алешино сетование: «предан на такое насмешливое и злобное глумление столь легкомысленной и столь ниже его стоящей толпе» (14, 307)). Кстати, если Дмитрий будет говорить об Алеше как об «ангеле», то Грушенька назовет его именно «херувимом» (14, 323). Черт Ивана с ужимкой напомнит о том, что «принято за аксиому», что он «падший ангел» (15, 73), но, рассказывая о торжественном восшествии в небо «умершего на кресте Слова», везде выдержит торжественный тон, исключая лишь один неожиданный срыв: «радостные взвизги херувимов» (15, 82). Причем Достоевский будет очень просить Любимова сохранить фразу в таком виде. Не к бывшим ли единочиновным он испытывает особую неприязнь?

Всеми этими соответствиями Достоевский не только завязывает первого в своем романном мире с последним в нем (последний здесь все же — черт, а не Смердяков; Ольга Меерсон<sup>244</sup> говорит о том, что Смердякова и герои, и читатели объективируют, лишают субъектности; ну так черта они (и герои, и читатели) даже и объектности лишают, считая его галлюцинацией или психическим заболеванием), Достоевский не только указывает, что «подал луковку» в словах Зосимы в «Кане Галилейской» — не метафора: всех нас приходится тащить из ада! Он еще и показывает, что как за всяким земным срединным местом стоит и ад, и рай, как его постоянная возможность, так и за всяким человеком стоит как Бог, так и сатана, и что если мы влечемся не к образу Божью в человеке, но человек начинает застилать от наших глаз Бога, то мы сами, самим нашим влечением, творим из него «противника» (букв. знач. слова «сатана»).

Уже, кажется, отмечалось сходство кончины преп. Амвросия Оптинского (1891) с кончиной старца Зосимы: от преп. Амвросия тоже изшел тлетворный дух, и он предупреждал о том, что так будет, задолго до того, как преставился. «<...> преподобный Амвро-

сий задолго до своей кончины поучал монахиню Евфросинию, будущую настоятельницу Шамординской обители: “Похвала не на пользу. Ужасно трудна похвала. За прославление, за то, что здесь все кланяются, тело по смерти испортится — прыщи пойдут. У Аввы Варсонофия написано: Серид какой был старец! — а и то по смерти тело испортилось”. Кроме того, в начале своей предсмертной болезни преподобный Амвросий велел одной монахине читать книгу Иова. В ней, между прочим, сказано, что от смрада ран сего праведника бежала даже его жена. Этим примером, думается, старец предугазывал на то, что и с ним подобное случится после его кончины. Действительно, от тела покойного вскорости стал ощущаться тяжелый мертвенный запах. Впрочем, об этом обстоятельстве давно еще он прямо говорил своему келейнику о. Иосифу. На вопрос же последнего, почему так, смиренный старец сказал: “Это мне за то, что в жизни я принял слишком много незаслуженной чести”. Но вот дивно, что чем долее стояло в церкви тело почившего, тем менее стал ощущаться мертвенный запах. От множества народа, в продолжение нескольких суток почти не отходившего от гроба, в церкви была нестерпимая жара, которая должна бы была способствовать быстрому и сильному разложению тела, а вышло наоборот. В последний день отпевания преподобного, по замечанию архимандрита Григория, составителя его жизнеописания, от тела его уже стал ощущаться приятный запах, как бы от свежего меда»<sup>245</sup>.

Совершенно очевидно, что преп. Амвросий выдвигает ту же причину тлетворного духа, которую указывает и Достоевский: слишком большое превознесение старца духовными чадами. «От обширности торговли твоей...» — как сказано у Иезекиля. Слишком многие приткают, слишком многие бессознательно начинают смотреть на старца как на последнюю инстанцию, как на конец пути, а не как на проводника к Богу. И вот этот грех духовных чад искупается старцем.

Так что, как убийство Федора Павловича произошло по совокупной вине всех его сыновей по плоти, так и тлетворный дух вышел по совокупной вине всех сыновей по духу. Алеша, надо заметить, был очевидно виновен и в том, и в другом случае.

И все же чудеса у гроба старца Зосимы происходят, обращенные, однако, не ко *всем*, а к *каждому*, кто настоятельно и жизненно в них нуждается, и при этом может и желает видеть. Прежде всего, это, конечно, чудо главы «Кана Галилейская», открывающее Алеше видение вечного пира Христова и содействующее его самого неколебимым воином Христовым, но это и чудо «светлого духа», явившегося, чтобы не дать Митеньке совершить отцеубийство. «По-моему, господа, по-моему, вот как было», — говорит Митя следователю и прокурору, — «слезы ли чьи, мать ли моя умолила Бога, дух ли



светлый облобызал меня в то мгновение — не знаю, но черт был побежден» (14, 425–426).

Это и чудо нетленного тела умершего Илюшечки, свидетельство его спасения, столь важное для всех его окружающих. «В голубом, убранном белым рюшем гробе лежал, сложив ручки и закрыв глазки, Илюша. Черты исхудалого лица его совсем почти не изменились, и, странно, от трупа почти не было запаха. Выражение лица было серьезное и как бы задумчивое. Особенно хороши были руки, сложенные накрест, точно вырезанные из мрамора. В руки ему вложили цветов, да и весь гроб был уже убран снаружи инутри цветами, присланными чем свет от Лизы Хохлаковой. Но прибыли и еще цветы от Катерины Ивановны, и когда Алеша отворил дверь, штабс-капитан с пучком цветов в дрожащих руках своих обсыпал ими снова своего дорогого мальчика» (15, 190). Преизобильно осыпанный цветами гроб должен вызывать у читателя, бывавшего в храме хотя бы на Страстной неделе (а это было самое частое время говения для не слишком прилежных прихожан), воспоминание о Плащанице Христовой. Но подчеркнутое в тексте сложение рук одновременно вызывает и ассоциацию со сложением рук у причастников. Все в целом целенаправленно указывает на грядущее воскресение — тем более, что одно воскресение в романе уже состоялось прямо на глазах читателя.

Это еще одно из чудес старца Зосимы — чудо воскресения Жучки у постели больного Илюшечки. Оно, безусловно, заслуживает подробного рассмотрения.

В своей работе «Теодицея от Ивана Карамазова»<sup>246</sup> я писала: «Илюша Снегирев только наполовину умирает потому, что его убили. На другую половину он умирает потому, что убил сам. Недаром все усилия мальчиков и Алеши направлены на то, чтобы найти Жучку — это одно могло бы его спасти. Именно потому такое символическое значение в романе приобретает кровать больного Илюшечки — это место, где вновь соединятся два глобальных разрыва. Илюша в окружении мальчиков и Алеши, обнимающий вскочившую на его постель Жучку, — зримый облик выздоравливающего мира, лицо которого еще изборождено шрамами, но нет на нем уже зияющих язв».

В этом смысле неоправданно суждение О.А. Дехановой в ее прекрасной статье о еще одном участнике объятия на Илюшиной постельке — меделянском щенке<sup>247</sup> — о «возможной “неслучайности” именно медиоланского происхождения собаки, как противопоставление католицизма православию». На самом деле, если уж говорить о таких вещах, то нужно было бы сказать как раз о **непротивопоставлении** католицизма православию в таком явлении медиоланской собаки: название города Милана — Медиолан — отно-

сится ко временам *до великой схизмы* Запада и Востока. Медиоланская собака на постели Илюши в этом смысле оказывается аналогией католическим изображениям и кресту в келье старца Зосимы.

Жучка и меделянский щенок на постели мальчика — это восставление *главного* глобального разрыва романа на мистическом уровне. Не принимающий мира Божия Иван рассказывает Алеше историю о генерале, затравившем мальчика собаками, и это производит даже на Алешу сокрушительное впечатление, вырывая у него знаменитое «Расстрелять!», хотя он немедленно и спохватывается, говоря, что «сказал нелепость». Возмущенному читателю, как правило, непонятно и не по душе его второе высказывание, в то время как с «Расстрелять!» он вполне солидарен. Но в истории Жучки нам дан перевертыш Ивановой истории о мальчике, затравленном собаками, — история о собаке, обманутой, замученной и убитой мальчиком. *Жучка была убита и воскресла* — на самом деле, именно на это указывают все несоответствия между Жучкой и Перезвоном в романе, которые отмечает О.А. Деханова в указанной статье.

Перед тем, как вбежать, наконец, к Илюше, собака опять, на наших глазах, *умирает*. «О, ведь я на мгновение, — отвечает Коля на предложение Алеши зайти к хозяевам, чтобы оставить у них пальто, — я войду и просижу в пальто. Перезвон останется здесь в сенях и *умрет*: “Иси, Перезвон, куш и *умри!*” — видите, он и *умер*. А я сначала войду, высмотрю обстановку и потом, когда надо будет, свистну: “Иси, Перезвон!” — и вы увидите, он тотчас же влетит как угорелый. Только надо, чтобы Смуров не забыл отворить в то мгновение дверь. Уж я распоряжусь, и вы увидите фортель...» (14, 484) Далее на протяжении всей сцены («У Илюшиной постельки») подчеркиваются *смерть и воскресение* собаки — в противоположность сюжетному реалистическому объяснению того, что Жучка осталась жива. Причем воскресить ее властен оказывается только Коля. «Отчаянно спеша» показать все дары Перезвона у постели Илюши, он опять командует собаке: «“Умри!” И тот вдруг завертелся, лег на спину и замер неподвижно всеми четырьмя своими лапками вверх. Мальчики смеялись, Илюша смотрел с прежнею страдальческою своею улыбкой, но всех больше понравилось, что умер Перезвон, “маменьке”. Она расхохоталась на собаку и принялась щелкать пальцами и звать:

— Перезвон, Перезвон!

— Ни за что не подымется, ни за что, — победоносно и справедливо гордясь, прокричал Коля, — *хоть весь свет кричи*, а вот я крикну, и в один миг вскочит! Иси, Перезвон!

Собака вскочила и принялась прыгать, визжа от радости» (14, 492).

Сразу вслед за этим сообщается, что «штабс-капитан вбежал с

кусом вареной говядины». Умершему от булавки в хлебе\* псу теперь предлагается честное и достойное угощение.

Смена имени (как и смена пола: Жучка\*\* — Перезвон) тоже всегда ассоциировалась со смертью, с концом одной жизни и началом следующей (таков, например, смысл перемены имени постригающихся в монашество; кстати, при пострижении монахине зачастую дается мужское имя (Алексия, Арсения и т.п.)). Новое же имя собаки словно само возвещает о совершившемся чуде: *перезвон* — церковный звон, которым звонят перед молебнами, водосвятиями, на крестных ходах — то есть перед и во время церковных молений о чуде, о вторжении Божественной воли в механический ход природы, о «побеждении естества чина», о преображении материи. Но у нового имени есть и еще один важный аспект, который напрямую связывает Жучку с меделянским щенком.

Меделянки, гордость всякой охотничьей псарни (недаром Ноздрев в «Мертвых душах» так возится со щенком, «настоящим мордашом» (другое название меделянской породы), которого он давно желал заполучить), в одиночку валившие медведя, при царе Иване IV, указывает Деханова, *употреблялись для травли пленных и опальных монахов*. Именно они вели собачьи своры при охоте как на крупного хищного зверя, *так и на человека*.

Таким образом, Достоевский укладывает в постель Илюше одно из тех страшных созданий, что растерзали «ребенка в глазах матери» в Ивановом рассказе. Да и новая кличка Жучки — Перезвон — традиционная кличка гончих. На Илюшиной постельке собираются воскресшие, умирающие и вновь рожденные, собираются убивавшие друг друга — для того, чтобы друг друга любить. Ребенок, ласкающий новорожденного меделянского пса, Перезвон, обнимающий Илюшу — это *уже состоявшееся* объятие (объятие матери, ребенка и «сумасшедшего генерала»), которого и в вечности не допускает Иван. Именно поэтому образ счастья (причем в его полноте, *восполненности*, которая ведь достигается только в вечности, в полноте времен) дан в Илюшиных мечтах следующим образом: «если бы Жучка и щеночек вместе, тогда бы было *полное счастье!*» (14, 487).

---

\* Характерно, что Смердяков, вешавший в детстве кошек, чтобы похоронить их, пародируя церковный чин, подговаривает мальчика убить собаку, воткнув булавку в хлеб — в то вещество, которое в таинстве Евхаристии становится Телом Христовым. Он старается сделать источником смерти то, что дает верующему жизнь вечную.

\*\* Хотя «Жучка» могло использоваться и в качестве клички для кобеля, как у Достоевского в «Записках из Мертвого Дома» (имелось в виду «Жучок»), но здесь связь женских и мужских местоимений с соответствующими кличками слишком определена.

Чудо, в отличие от *закона* природы, — это и есть область свободы: свободы Бога, человека и мироздания. Иван же, вопреки реальности романного мира и мира Божия, в своей поэме вновь переводит само действие Христа в область ирреальной модальности: «**Хочу** сделать вас свободными».

Итак, в «Братьях Карамазовых», «ошибка героя» определяет вектор отклонения позиции героя от истины и, в принципе, в данном случае позволяет читателю задолго до того, как это будет сформулировано в восклицании Алеши, догадаться, что все дело здесь в том, что Иван, как и великий инквизитор «в Бога не верует», или, во всяком случае, не признает Его *реального постоянного присутствия в мире* — на чем основано все христианство. Искаженное цитирование 117 псалма указывает: Иван, как и герой его поэмы, — из тех жидущих, что отвергли камень, легший во главу угла: а это, наверное, самая известная строка 117 псалма, повторенная Иисусом во всех синоптических Евангелиях (Мф. 21, 42; Мк. 12, 10; Лк. 20, 17). И значит, вся их постройка фантастична и безосновательна.

Камень, надо заметить, — вообще центральный образ романа «Братья Карамазовы», и именно «отверженный» камень, камень-сирота (14, 188), одинокий Илюшин камень в поле — где Илюша хотел быть похоронен. Представляется, что, странным образом, его похороны в церковной ограде не противоречат его желанию. Два места как бы совмещаются, объединенные Илюшиной могилой (не случайно именно у камня произносит речь об Илюше и о воскресении Алеша). Камень этот *есть* основание Церкви, но, призванный быть основанием мира, — Он все еще отверженный, все еще ожидающий того, чтобы Его признали краеугольным. На Нем строится и Им (как замковым краеугольным камнем, сводящим воедино свод) завершается мир, воссоединяясь с Богом, но человечество все время бунтует против этой очевидности.

Однако прием «ошибка героя», по-видимому, обязан своим существованием в произведениях Достоевского не только последовательно проведенному полифоническому принципу, или, вернее — вот именно *вполне и до конца последовательно* проведенному полифоническому принципу, не ограничивающемуся рамками произведения, но включающему в себя и его читателей. Наши западные коллеги (прежде всего, Робин Миллер<sup>248</sup>) давно уже сформулировали еще один принцип «литературной техники» Достоевского, названный ими «вовлечение читателя». Он состоит в том, что читатель не получает никакого — прежде всего, нравственного — премущества перед ошибающимися или слишком опрометчиво судящими героями.

Прием «ошибка героя» показывает, что читатель Достоевского не получает также никакого — не только *интеллектуального*, но и

*информационного* — преимущества перед ошибающимся героем — то есть, не получает его *даром*, как навязчивую подсказку, как «помочи» от автора — но оказывается в интеллектуальном диалоге с героем на равных и один на один. Читатель Достоевского получает возможность (в том случае, если *по незнанию* или по иной (например, идеологической) причине ошибается вместе с героем) — и *свободу* — не приметит ошибки, пережить заблуждение как истину, переболеть заблуждением в рамках романа; и это — сродни прививке от страшной болезни — небезопасное, но в высшей степени эффективное профилактическое средство. Автор в романе Достоевского поступает как Христос в Вознесении и Пятидесятнице — он не позволяет никакому навязчиво очевидному признаку ограничивать нашу свободу. Он не навязывает и не дает нам мерил не только для бездумного и без труда совершенного осуждения героя, но и «для нашего самоосуждения против нашей воли».

## Пушкинские цитаты как введение в проблематику «Великого инквизитора»

В свое время в аспирантской группе Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, в основном занимавшейся, в разных аспектах, изучением присутствия библейских текстов в произведениях Ф.М. Достоевского, возникла проблема: каким должно быть количество слов в цитате, чтобы мы могли определить ее в таковом качестве. Казалось бы, ответ очевиден — не меньше двух. Однако характерно, что Виктор Ляху, опиравшийся на западные работы<sup>249</sup> и теоретически соглашавшийся с необходимостью наличия хотя бы двух слов прецедентного текста в анализируемом тексте для констатации «вербальной параллели», изменяет заявленным теоретическим установкам, как только переходит непосредственно к анализу текстов Достоевского, причем его указания на «вербальные параллели», основывающиеся на одном слове, вполне очевидны<sup>250</sup>. Такие «однословные» параллели легко опознаются, поскольку обычно в сильной степени поддержаны контекстом: то есть в прецедентном тексте и в тексте анализируемом речь идет, в сущности, об одном и том же\*.

---

\* См. анализируемые В. Ляху примеры: «Текст “Братьев Карамазовых”»: “Характерная тоже, и даже очень, черта его (Алеша. — В.Л.) была в том, что он никогда **не заботился**, на чьи средства живет” (XIV; 20). Прецедентный текст (Библия): “**Не заботьтесь** ни о чем, но всегда в молитве и прощении с благодарением открывайте свои желания пред Богом” (Флп. 4, 6). [Я бы добавила в качестве

Совпадающие слова в «вербальных параллелях» — своего рода скрытые цитаты, то есть цитаты, не выделенные как таковые автором анализируемого текста. Их можно бы назвать «булавками», прищипливающими аллюзию к прецедентному тексту, несомненно доказывающими ее *осознанное автором* присутствие. Однако у Достоевского встречаются и отдельные слова, выделенные как цитаты, и не разглядеть их в таком качестве (причем — в качестве именно *точных* цитат, привлекающих для участия в тексте Достоевского вполне определенные тексты) оказывается не безвредным для адекватного восприятия произведения.

Речь пойдет о пушкинских цитатах, служащих своего рода введением в диалог Христа и инквизитора в «Поэме о великом инквизиторе». По видимости они даны для характеристики места действия: «Проходит день, настает темная, горячая и “бездыханная” севильская ночь. Воздух “лавром и лимоном пахнет”. Среди глубокого мрака вдруг отворяется железная дверь тюрьмы, и сам старик великий инквизитор со светильником в руке медленно входит в тюрьму» (14, 227–228). В комментариях к академическому собранию сочинений эти взятые в кавычки слова названы одной «измененной цитатой» из трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость»:

Приди — открой балкон. Как небо тихо;  
Недвижим теплый воздух — ночь лимоном  
И лавром пахнет... (15, 559)

И однако «бездыханная» — слишком характерное слово, чтобы счесть его «изменением» строки «недвижим теплый воздух». Когда мне пришлось в очень ограниченные сроки готовить комментарии к Собранию сочинений Ф.М. Достоевского в 9 томах<sup>251</sup>, я готова была впасть в отчаяние: передо мною здесь очевидно вторая пушкинская цитата, но понятно, что я ни за что не успею ее найти. Выручил Валентин Семенович Непомнящий. Цитата была атрибутирована мгновенно: «Отрывки из путешествия Онегина», конец последней строфы\*:

---

прецедентного текста: «<...> **не заботьтесь** для души вашей, что вам есть, ни для тела, во что одеться <...>. Наипаче ищите Царствия Божия, и все сие приложится вам» (Лк. 12, 22–31). — *Т.К.*]

Текст “Братьев Карамазовых”: “Алеша избрал лишь противоположную всем дорогу, но с тою же жадной скорого подвига. Едва только он, задумавшись серьезно, поразился убеждением, что бессмертие и Бог существуют, то сейчас же естественно сказал себе: “Хочу жить для **бессмертия**, а половинного компромисса не принимаю” (14; 25). Прецедентный текст (Библия): “...Тем, которые постоянством в добром деле ищут славы, чести и **бессмертия**, — (обещает Бог — *В.Л.*) жизнь вечную” (Рим. 2, 7)».

\* Или предпоследней, если считать следующую, представленную одной строкой: «Итак, я жил тогда в Одессе...»

И бездыханна и тепла  
Немая ночь<sup>252</sup>.

Тут стало понятно, что все только начинается...

Мне уже случалось писать о способе цитирования, характерном для Достоевского: «Для Достоевского цитата — всегда возможность создать дополнительное измерение в творимой им “вторичной реальности”, двумя-тремя словами соединить мир своего романа с иным миром, который тем самым начинает в его романе подспудно присутствовать и оказывать на него — иногда очень мощное — воздействие. Цитата для Достоевского — род заклинания, которым он *вызывает*, словно духов, *приводит* в свой текст чужие образы. Это возможность (мгновенно, минимальными средствами) огромного расширения смысла, ибо *все богатство* значений и ассоциаций процитированного произведения вбирается Достоевским в текст посредством цитаты»<sup>253</sup>. Здесь говорится о двух-трех словах, но, очевидно, что «однословная» цитата (особенно, если она выделена кавычками самим автором, как в настоящем случае) может выполнять ту же функцию. Для интерпретатора при этом всегда возникает проблема (практически неразрешимая) соревнования с несравненно более могучим интерпретатором — Достоевским; необходимость дотянуться до его глубины понимания процитированного произведения, чтобы понять смысл цитирования. Между тем, здесь ситуация была иной: опознанная цитата отсылала к пушкинскому тексту, который ранее фигурировал в публицистике Достоевского. В первом номере «Дневника писателя» за 1876 год, в III главке I главы он пишет о том, что в названии главки обозначено как «Дети мыслящие и дети облегчаемые. “Обжорливая младость”»: «Жаль еще тоже, что детям теперь так все облегчают — не только всякое изучение, всякое приобретение знаний, но даже игру и игрушки. Чуть только ребенок станет лепетать первые слова, и уже тотчас же начинают его облегчать. Вся педагогика ушла теперь в заботу об облегчении. Иногда облегчение вовсе не есть развитие, а, даже напротив, есть оупление. Две-три мысли, два-три впечатления поглубже выжитые в детстве, собственным усилием (а если хотите, так и страданием), проведут ребенка гораздо глубже в жизнь, чем самая облегченная школа, из которой сплошь да рядом выходит ни то ни се, ни доброе ни злое, даже и в разврате не развратное, и в добродетели не добродетельное.

Что устрицы, пришли? О радость!

Летит обжорливая младость

Глотать...

Вот эта-то “обжорливая младость” (единственный дрянной стих у Пушкина потому, что высказан совсем без иронии, а почти с по-

хвалой) — вот эта-то обжорливая младость из чего-нибудь да делается же? Скверная младость и нежелательная, и я уверен, что слишком облегченное воспитание чрезвычайно способствует ее выделке; а у нас уж как этого добра много!» (22, 9–10).

«Единственный дрянной стих у Пушкина» принадлежит той же «одесской» части «Отрывков из путешествия Онегина».

Совершенно очевидно, что текст Достоевского в «Дневнике писателя», маркированный цитатой из «Отрывков из путешествия Онегина», включает в себе проблематику «Великого инквизитора», но, так сказать, с противоположным знаком. Иван Карамазов только что (перед появлением соответствующей цитаты в «Братьях Карамазовых») утверждал непереносимость страданий детей. Великий инквизитор сейчас будет утверждать непереносимость вообще человеческих страданий (все человечество за исключением немногих сильных приравнивая к «маленьким детям, взбунтовавшимся в классе» (14, 233), из которых он стремится понаделать «счастливых младенцев, не знавших греха» (14, 236–237)) и упрекать Христа как раз за отказ от «облегчения» человеку понимания его роли и места на земле, а далее — за отказ от «облегчения» самой роли. Великий инквизитор будет ставить себе всяческое «облегчение» в заслугу.

Достоевский — за отсутствие «облегчения», за «собственное усилие», даже за страдание. Страдание, во всяком случае, предпочитается «облегчению». Лучше страдание, чем «обжорливая младость». Страдание, даже до смерти, становится в романе залогом глубины Илюши и созданного вокруг него братства мальчиков. Залогом их созидания как воистину человек, а не эфемерных «облегченных» существ, о которых сам инквизитор скажет, что они тихо умрут «и за гробом обрящут лишь смерть. <...> Ибо если б и было что на том свете, то уж конечно не для таких, как они» (14, 236).

Можно сказать, что пушкинская цитата есть способ существования авторской позиции в «Поэме о великом инквизиторе» — авторской позиции, которая никак не может проявиться иначе, поскольку автор несравненно более, чем обычно, ограничен здесь в правах — ибо находится в области текста, сотворенного персонажем. Достоевский выходит из положения характерным для себя способом: он предоставляет персонажу использовать слово (в данном случае — цитату) в значении, определяемом узким контекстом: как описание места действия; но сам вводит посредством цитаты не только пушкинский текст (который в этой части — весь под знаком «обжорливой младости»), но и свой публицистический текст, в котором фигурирует соответствующая цитата.

Все сказанное вынуждает поближе приглядеться к произведению, которому принадлежит вторая цитата, — к «Каменному гостю».



Вообще, всяких интереснейших соответствий тут множество, начиная с имени главного действующего лица. Жуан, Гуан (Хуан) — это ведь Иван, и здесь как бы дается вторая «веха» носителю имени: он свободен самоопределяться в диапазоне от «Иоанна Милостивого», с отвержения подвига и пути которого он начинает объяснение своего «неприятя мира» (14, 215), до «Дон Гуана». Кстати, Иван в романе неизменно выступает как соблазнитель невест братьев (Катерины Ивановны и Лизы), как такой «семейный» «Дон Гуан». Очевидно, способ действий Дон Гуана он воспроизводит и на наших глазах. Во всяком случае, прежде, чем перейти к «постановке Алеша на свою точку» (14, 216), Иван скажет: «Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою», — и улыбнется вдруг «совсем как маленький кроткий мальчик». «Никогда еще Алеша не видал у него такой улыбки» (14, 215). Перед нами, по сути, парафраз обращения Дон Гуана к Доне Анне:

О Дона Анна, —  
Молва, быть может, не совсем неправа,  
На совести усталой много зла,  
Быть может, тяготеет. Так, разврата  
Я долго был покорный ученик,  
Но с той поры, как вас увидел я,  
Мне кажется, я весь переродился.  
Вас полюбя, люблю я добродетель  
И в первый раз смиренно перед ней  
Дрожащие колена преклоняю<sup>254</sup>.

Дон Гуан, «полюбивший добродетель», все же не уйдет, не добившись поцелуя от «должной быть верной и гробу» вдовы. Иван же уже через несколько страниц заявит измученному его речью Алеше: «Ты мне дорог, я тебя *упустить* не хочу и *не уступлю* твоему Зосиме» (14, 222), и заставит-таки брата «сказать нелепость» — произнести смертный приговор генералу, затравившему мальчика собаками (14, 221). И там и тут нам представлена стратегия соблазнителя, и там и тут за этой стратегией стоит прямо названный в тексте — *лукавый, бес, черт*.

Инеза! — черноглазая... о, помню.  
Три месяца ухаживали вы  
За ней; насилу-то помог *лукавый*<sup>255</sup>.

Иван, добившийся от Алеша солидарности в бунте, вырвавший у него «расстрелять!», реагирует на это следующим образом:

«— Браво! — *завопил* Иван в каком-то восторге, — уж коли ты

сказал, значит... Ай да схимник! Так вот какой у тебя *бесенок* в сердечке сидит, Алешка Карамазов!

— Я сказал нелепость, но...

— То-то и есть, что но... — *кричал* Иван. — Знай, послушник, что нелепости слишком нужны на земле. На нелепостях мир стоит, и без них, может быть, в нем совсем *ничего бы не произошло*. Мы знаем, что знаем!» (14, 221).

Иван буквально повторяет здесь слова, которые мы впоследствии услышим от его черта в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича». Черт так будет говорить о своем «предназначении» на земле: «Нет, живи, говорят, потому что без тебя ничего не будет. Если бы на земле было все благоразумно, то *ничего бы и не произошло*. Без тебя не будет никаких происшествий, а надо, чтобы были происшествия» (15, 77).

Иван здесь крайне неадекватен, словно одержим, словно это одержавший его бес вопит в восторге, приветствуя бесенка в сердце брата (и недаром Иван говорит о себе здесь во множественном числе). Впрочем, указания в тексте на то, что Иван говорит словно не от себя, как одержимый, есть и раньше, например, после рассказа о дружбе с маленьким мальчиком в остроге вора и убийцы-рецидивиста: «...Ты не знаешь, для чего я все это говорю, Алеша? У меня как-то голова болит, и мне грустно. — Ты говоришь *с странным видом*, с беспокойством заметил Алеша, — точно ты в каком *безумии*. — Кстати, мне недавно рассказывал один болгарин в Москве, — продолжал Иван Федорович, — *как бы и не слушая брата* <...>» (14, 217)

Лауру и Дон Гуана, «покорных учеников разврата», в «Каменном госте» называют *демонами* те, кого они соблазняют. Дон Карлос — Лауру («Милый демон!»<sup>256</sup>); Дона Анна — Дон Гуана («Вы сущий демон»<sup>257</sup>). Лаура называет Дон Гуана, убившего Дон Карлоса, *дьаволом*<sup>258</sup>. В трагедии Пушкина перед нами два «демона», отвращающих соблазняемых от добродетели, что значит прежде всего — *переводящих их взор от вечного к сиюминутному*, и три их жертвы (Инеза, Дон Карлос, Дона Анна), причем все трое соvrащенных погибают, словно конечной целью соблазнитель\* и было не наслаждение (лишь приманка), но смерть. Именно во время такого призыва («*carpe diem*») Лауры к Дон Карлосу (после его, по сути «*temento mori*» или, по крайней мере, «помни о старости», то есть: не принимай текущего мгновения за вечность, тщеты за нетленное\*\*) и прозвучит строка, процитированная в «Братьях Карамазовых»:

---

\* Которые, возможно, тоже лишь одержимые, как и Иван в описанной выше сцене. Но эта одержимость predeterminedена «покорным ученичеством».

\*\* То, что передавалось в западноевропейском искусстве жанром *vanitas* (*vanitates*).

Тогда? Зачем  
Об этом думать? что за разговор?  
Иль у тебя всегда такие мысли?  
Приди — открой балкон. Как небо тихо;  
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном  
И лавром пахнет, яркая луна  
Блестит на синеве густой и темной,  
И сторожа кричат протяжно: «Ясно!»

Дальше Лаура скажет: «А далеко на севере, в Париже, быть может, небо тучами покрыто...» Там, в Париже — в изгнании находится Дон Гуан. Но — «нам какое дело». Лаура тут утверждает непростой философский постулат дискретности как пространства, так и времени: нам нет дела до того, что происходит где-то еще или происходило (будет происходить) когда-то еще. На вопрос Дон Карлоса, любит ли она Дон Гуана, она отвечает в духе этого постулата: «теперь люблю тебя. Мне двух любить нельзя». В сущности, она здесь отказывается от единства и целостности личности, дробит себя на миги существования, не отвечая за себя минуту назад или минутой позже. Это логическое следствие отказа от вечности, следствие установки «лови мгновение». Это то же, к чему ведет своих подопечных великий инквизитор. И то, на чем пытается построить свое существование Смердяков\*.

Потом Лаура продолжит:  
<...> слушай, Карлос,  
Я требую, чтоб улыбнулся ты...  
— Ну то-то ж!

Тут-то улыбнувшийся Дон Карлос и произносит свое «милый демон!»<sup>259</sup>, после чего сразу звучит призывный клич Дон Гуана, несущего ему смерть. Так же мгновенно после «холодного, мирного поцелуя» Доны Анны раздается стук пришедшей статуи Командора<sup>260</sup>. Соблазняющие наслаждением мгновенной жизни уводят в смерть.

Кстати, «один, холодный, мирный» поцелуй — это совершенно очевидно поцелуй, даваемый покойнику, сопровождаемый пожеланием: «Покойся с миром». Этот «мирный» поцелуй тоже отразится в «Братьях Карамазовых» — ранее, когда Алеша, прощаясь с отцом, поцелует его в плечо: «Ты чего это? — удивился немного старик. — Еще увидимся ведь. Аль думаешь, что не увидимся? — Совсем нет, я только так, нечаянно. — Да ничего и я, и я только так... — глядел на него старик» (14, 160). Поцелуй в плечо — «целование мира»,

---

\* О такой же ситуации в случае Смердякова см. в статье Владимира Губайловского «Геометрия Достоевского» // Братья Карамазовы: современное состояние изучения. С. 39–69.

даваемое друг другу сослужающими священниками в алтаре перед их причащением. Мирянин Федор Павлович, не слишком, мягко говоря, прилежный прихожанин, для которого необходимость примириться с окружающими и причаститься ассоциируется с действиями перед исходом души из тела, воспринимает «целование мира» как последнее прощание. Таковым оно и оказывается: Алеша больше не увидит отца в живых.

Нужно также отметить, что единственная любовная сцена в «Каменном госте», после которой никто не умирает, происходит между двумя «демонами», Лаурой и Дон Гуаном, прямо над свежим трупом; вообще же все любовные сцены происходят так или иначе в присутствии покойников — даже когда Дона Анна пытается как раз такого присутствия избежать, приглашая Дон Гуана к себе домой, он тут же зовет туда же статую. Создается ощущение, что смерть не просто неотступно следует за любовным соблазном, но и *сама суть соблазна* вовсе не в любви, но в смерти. Здесь чрезвычайно характерна реплика Дон Гуана, с которой начинаются его любовные воспоминания об Инезе (причем, если включить предшествующую реплику Лепорелло, которую *подхватывает и продолжает* Дон Гуан, то текст получится еще более характерный):

Насилу-то помог лукавый.  
В июле... ночью. Странную приятность  
Я находил в ее печальном взоре  
И помертвельх губах. Это странно<sup>261</sup>.

Реплика закольцована словами «странная», «странно», что, конечно, должно обратить особое внимание читателя на это действительно странное обстоятельство.

Соблазн счастья и устройства в этой жизни и завлечение посредством этого счастья в абсолютную, безнадежную смерть, как отчасти уже было сказано, путь и великого инквизитора: «Тогда мы дадим им тихое, смиренное счастье, счастье *слабосильных* существ, какими они и созданы. О, мы убедим их наконец не гордиться, ибо Ты вознес их и тем научил гордиться; *докажем* им, что они *слабосильны* [как тут не вспомнить слова гордой прежде Доны Анны, назначающей второе свидание Дон Гуану: «О Дон Гуан, как сердцем я *слаба*». — Т.К.], что они только жалкие дети, но что детское счастье слаще всякого. Они станут робки и станут смотреть на нас и прижиматься к нам в страхе, как птенцы к наседке. <...> О, мы разрешим им и грех, они слабы и бессильны, и они будут любить нас как дети за то, что мы им позволим грешить. Мы скажем им, что всякий грех будет искуплен, если сделан будет с нашего позволения; позволяем же им грешить потому, что их любим, наказание же за эти грехи, так и быть, возьмем на себя. <...> И все будут счастливы, все мил-

лионы существ, кроме сотни тысяч управляющих ими. Ибо лишь мы, мы, хранящие тайну, только мы будем несчастны. Будет тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла. Тихо умрут они, тихо угаснут во имя Твое и за гробом обрящут лишь смерть» (14, 236). (Тут неотвязно мерещится и презрительное: «Брось ее, все конечно», — сказанное Каменным гостем о Доне Анне Дон Гуану. Сказанное — словно о сломанной кукле, словно она, попав в сети греха, не ответственна, как ее соблазнитель, а просто лишена души и жизни, и все, что может последовать, имеет отношение к нему, но не к ней.)

Великий инквизитор ведет себя как соблазнитель, отвращающий *вдовеющее человечество* (а согласно экспозиции Ивановой поэмы это именно так — Христос *отсутствует* пятнадцать веков) от верности его Супругу, поворачивающий его лицом к себе, не дающий ему оторваться от себя, отвлечься хоть на миг от непрерывно длящегося «холодного мирного» поцелуя «тихого счастья».

Причем, рассказывая об этом Христу, великий инквизитор намеренно употребляет выражение «станут <...> прижиматься к нам в страхе, как птенцы к наседке» — очевидный парафраз Христова плача об Иерусалиме: «Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков, и камнями побивающий посланных к тебе! Сколько раз хотел Я собрать чад твоих, как птица собирает птенцов своих под крылья, и вы не восхотели! Се, оставляется вам дом ваш пуст. Ибо сказываю вам: не увидите меня отныне, доколе не воскликнете: благословен грядый во имя Господне!» (Мф. 23, 37–39). В старославянском здесь «собирает кокошь птенцы своя под криле» — то есть именно «наседка». Этот парафраз инквизитора звучит как вызов счастливого соперника: я сделаю то, что не получилось у Тебя.

Конечно, чтобы такое соперничество стало возможно в масштабах Церкви, клир должен отделиться от мирян, как это произошло в католичестве, они должны стать «двумя разными», не единой Церковью — телом и невестой Христовой, но «пасущими» и «пасомыми». В этой ситуации «другу Жениха», каковым осознается священник, совершающий таинство над мирянином, легче всего посягнуть на место Жениха, и вместо того, чтобы вести к Нему невесту, — умыкнуть ее, соблазнить и растлить. Однако, как мы видели выше, склонность прилепиться к «другу Жениха» вполне обнаруживается и духовными детьми в православии.

Из этих же высказываний великого инквизитора становится, наконец, предельно ясно, почему соблазн напрямую ведет к смерти. Великий инквизитор так описывает одержавшего его беса: «Страшный и умный дух, дух *самоуничтожения и небытия*» (14, 229). От-

сюда и «странная приятность», ощущаемая одержимыми от всего «помертвелога», от всего, движимого ими к небытию.

И однако самую точку, острие схождения текстов Пушкина и Достоевского нам только еще предстоит разглядеть.

Продолжим чуть-чуть текст «Великого инквизитора», содержащий две разбираемые пушкинские цитаты. «Проходит день, настает темная, горячая и “бездыханная” севильская ночь. Воздух “лавром и лимоном пахнет”. Среди глубокого мрака вдруг отворяется железная дверь тюрьмы, и сам старик великий инквизитор со светильником в руке медленно входит в тюрьму. Он один, дверь за ним тотчас же запирается. Он останавливается при входе и долго, минуту или две, всматривается в лицо Его. Наконец тихо подходит, ставит светильник на стол и говорит Ему: “Это Ты? Ты? — Но, не получая ответа, быстро прибавляет: — Не отвечай, молчи. Да и что бы Ты мог сказать? Я слишком знаю, что Ты скажешь. Да Ты и права не имеешь ничего прибавлять к тому, что уже сказано Тобой прежде. Зачем же Ты пришел нам мешать?”» (14, 227–228). Почти сразу вслед за этими словами Алеша прерывает Ивана вопросом, пытаясь выявить природу происходящего: «Я не совсем понимаю, Иван, что это такое? — улыбнулся все время молча слушавший Алеша, — прямо ли безбрежная фантазия или какая-нибудь ошибка старика, какое-нибудь невозможное *qui pro quo*? — Прими хоть последнее, — рассмеялся Иван, — если уж тебя так разбаловал современный реализм и ты не можешь вынести ничего фантастического — хочешь *qui pro quo*, то пусть так и будет. Оно правда, — рассмеялся он опять, — старику девяносто лет, и он давно мог сойти с ума на своей идее. Пленник же мог поразить его своею наружностью. Это мог быть, наконец, просто бред, видение девяностолетнего старика пред смертью, да еще разгоряченного вчерашним автодафе во сто сожженных еретиков. Но не все ли равно нам с тобою, что *qui pro quo*, что безбрежная фантазия? Тут дело в том только, что старику надо высказаться, что наконец за все девяносто лет он высказывается и говорит вслух то, о чем все девяносто лет молчал. — А пленник тоже молчит? Глядит на него и не говорит ни слова? — Да так и должно быть во всех даже случаях, — опять засмеялся Иван» (14, 228).

Если у Достоевского о чем-то говорится, что это все равно и не важно — тут-то и держи ухо востро. Особенно если это «неважное» так подробно обсуждается. Невозможно не заметить, что герои в своем обсуждении предполагают, а инквизитор так прямо настаивает на, если можно так выразиться, «статуарности» пленника. Ничего не может быть Им развито, ничего нового поведано, Он — лишь закаменевшее свидетельство некогда бывшей кипящей жизни. Возможно (продолжим варианты, предлагаемые Иваном), Он — это

Его статуя, каких множество было в Испании в храмах и на улицах, которые участвовали в процессиях и крестных ходах. Потому-то все и узнают Его — кругом все наполнено Его изображениями. Иван оставляет это загадкой: «Он появился тихо, незаметно, и вот все — странно это — узнают Его. Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, то есть *почему именно* узнают Его» (14, 226).

И тут наше предположение поддержит еще одна цитата, тем более, что к Пушкину она некоторое отношение тоже имеет — но только при своем втором появлении.

Слово «стогны» во всем корпусе текстов Достоевского встречается три раза. Два из них — в «Великом инквизиторе»\*, первый раз — при появлении, второй раз — при уходе Христа. Надо ли говорить, что это чрезвычайно значимые позиции. Есть большой соблазн «заколючевать» пришествие Христа в поэме этим словом. Но перед нами не одни и те же «стогны» — это отсылка к разным текстам, что и выражено разными синтаксическими конструкциями. «Он снисходит на “стогны жаркие” южного города <...>» (14, 226). «И выпускает Его на “темные стогна града”. Пленник уходит» (14, 239). Ко второй цитате мы вернемся в свое время, а первую помогает расшифровать третий случай появления слова «стогны» у Достоевского. Это, собственно, тоже цитата, но, как и тогда, когда мы разбирали слово «бездыханная», цитата, включенная в интерпретирующий контекст, имеющий очень непосредственное отношение к «Великому инквизитору» и в целом — к беседе Алеши с Иваном.

В статье «Г-н –бов и вопрос об искусстве» (1861), разъясняя пользу чистого искусства, Достоевский, в том числе, пишет: «Кроме того, можно относиться к прошедшему и (так сказать) байронически. В муках жизни и творчества бывают минуты не то чтоб отчаяния, но беспредельной тоски, какого-то безотчетного позыва, колебания, недоверия и вместе с тем умиления перед прошедшими, могущественно и величаво законченными судьбами исчезнувшего человечества. В этом энтузиазме (байроническом, как называем мы его), перед идеалами красоты, созданными прошедшим и оставленными нам в вековечное наследство, мы изливаем часто всю тоску о настоящем, и не от бессилия перед нашею собственною жизнью, а, напротив, от пламенной жажды жизни и от тоски по идеалу, которого в муках добиваемся. Мы знаем одно стихотворение, которое можно почесть воплощением этого энтузиазма, страстным зовом, молением перед совершенством прошедшей красоты и скрытой внутренней тоской по такому же совершенству, которого ищет душа, но должна еще долго искать и долго мучиться в муках рожде-

---

\* Причем, второй раз, ошибочно, «стогна» (это ед. ч.; само слово женского рода).

ния, чтоб отыскать его. Это стихотворение называется “Диана”, вот оно:

#### ДИАНА

Богини девственной округлые черты,  
Во всем величии блестящей наготы,  
Я видел меж дерев над ясными водами,  
С продолговатыми бесцветными очами...  
Высоко поднялось открытое чело,  
Его недвижностью вниманье облегло, —  
И дев молению в тяжелых муках чрева  
Внимала чуткая и каменная дева.  
Но ветер на заре между листов проник;  
Качнулся на воде богини ясный лик;  
Я ждал, — она пойдет с колчаном и стрелами,  
Молочной белизной мелькая меж деревьями,  
Взирать на сонный Рим, на вечный славы град,  
На желтоватый Тибр, на группы колоннад,  
*На стогны длинные...* Но мрамор недвижимый  
Белел передо мной красой непостижимой.

Последние две строки этого стихотворения полны такой страстной жизненности, такой тоски, такого значения, что мы ничего не знаем более сильного, более жизненного во всей нашей русской поэзии. Это отжившее прежде, воскресающее через две тысячи лет в душе поэта, воскресающее с такою силою, что он ждет и верит, в молении и энтузиазме, что богиня сейчас сойдет с пьедестала и пойдет перед ним,

Молочной белизной мелькая меж деревьями...

Но богиня не воскресает, и ей не надо воскресать, ей не надо жить; она уже дошла до высочайшего момента жизни; она уже в вечности, для нее время остановилось; это высший момент жизни, после которого она прекращается, — настает олимпийское спокойствие. Бесконечно только одно будущее, вечно зовущее, вечно новое, и там тоже есть свой высший момент, которого нужно искать и вечно искать, и это вечное искание и называется жизнью, и сколько мучительной грусти скрывается в энтузиазме поэта! Какой бесконечный зов, какая тоска о настоящем в этом энтузиазме к прошедшему!» (18, 96–97).

Этот текст «переговаривает» Иван, начиная беседу с Алешей: «Я хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать



над ними, — в то же время убежденный всем сердцем моим, что все это давно уже кладбище, и никак не более. И не от отчаяния буду плакать, а лишь просто потому, что буду счастлив пролитыми слезами моими. Собственным умилением упыюсь» (14, 210).

Между тем, Алеша высказет иную позицию, мало того, обозначит ее как то, что послужит ко спасению Ивана: «<...> надо воскресить твоих мертвецов, которые, может быть, никогда и не умирали» (14, 210). Эти позиции братьев соотносятся примерно как поведение статуй в стихотворении Фета «Диана» (разъясненном Достоевским) и в пушкинском «Каменном госте».

В начале «Великого инквизитора» Он «снисходит на “стогны жаркие”» (14, 226). Слово «длинные» заменено, но сохранена синтаксическая конструкция, более того, слово «снисходит», которого нет у Фета, очевидно имеет своим прообразом «сойдет с пьедестала» из интерпретации Достоевского. То есть здесь, в поэме Ивана, совершается нечто противоречащее тому, что совершается обычно (в том числе, в стихотворении, к которому отсылает цитата), оживает то, что сочтено отжившим, мертвым, закаменевшим, и приходит, вторгается в действительность, не предполагающую возможности такого вторжения. Но ведь то же самое происходит и в «Каменном госте»!

*Лепорелло*

А командор? что скажет он об этом?

*Дон Гуан*

Ты думаешь, он станет ревновать?

Уж верно нет; он человек разумный

И, верно, присмирел с тех пор, как умер.

Но с момента пришествия Христова никто не умирает, во всяком случае — не умирает безвозвратно, вопреки утверждениям великого инквизитора. Дон Гуан и инквизитор словно говорят в один голос: уйди, не мешай, оставь мне супругу (Церковь, человечество), ты (Ты) мертв, ты (Ты) камень, молчи. Но Тот, к Кому они обращаются (и Его представитель), оказываются живее живого. Тут интересно и еще одно обстоятельство. «Каменный гость» предваряется итальянским эпиграфом, где в титуле командора явственно проступает латинское слово *commendator*, означающее «рекомендующий, поручитель, хвалитель». «Великий поручитель» — так, в сущности, обращается Лепорелло к статуе командора. Но Великий Поручитель, залогом Своим искупивший нас от «сени смертных», — Христос. Уж если мертвый супруг приходит взыскать с соблазнителя жены, то тем более не отступает от своей невесты — Церкви, в идеале долженствующей объять все человечество, — Христос\*.

---

\* Христос — Жених, но Он и Отец, и «Братья Карамазовы» внутри себя содержат еще одну сходящую богиню, следующую за похищенной — не невестой,

Характерно, однако, что и Тот и другой являются одновременно на зов и на вызов. Зов явственнее выражен в «Великом инквизиторе», в искаженном Иваном стихе псалма: «И вот столько веков молило человечество с верой и пламенем: “Бо Господи явися нам”, столько веков взывало к Нему <...>» (14, 226), вызов — в «Каменном госте», но, конечно, прямой причиной явления Христа в поэме Ивана послужит то, что инквизитору «надо высказаться» за «все девяносто лет», а одной из причин явления командора — возносящиеся к Небу (в том числе и от Лепорелло) жалобы на «развратного, бессовестного, безбожного» Дон Гуана.

И еще — может быть, самое главное. В «Каменном госте» торжествует побежденное при жизни, казалось — побежденное окончательно, причем, очевидно, именно вызов обеспечивает возможность этой победы. По аналогии мы можем заключить и о торжестве Христовой Церкви над созданным инквизитором «человеческим стадом», несмотря на то, что он полагает, что дело это «кончено, и кончено крепко» (14, 229).

И вот тут нам нужно обратиться к «стогнам», на которые выпускает инквизитор пленника. Надо заметить, что слово это редкое не только у Достоевского. Во всяком случае, комментаторы академического собрания сочинений не усомнились (и справедливо) соотнести «темные стогны града» с хрестоматийным пушкинским «Воспоминанием» («Когда для смертного умолкнет шумный день...» 1828) (15, 563). Это верно в той, собственно, степени, в какой цитату можно рассматривать как относящуюся к великому инквизитору. Последние слова стихотворения: «Строк печальных не смываю», и слова Ивана: «Поцелуй горит на его сердце, но старик остается в прежней вере» (14, 239) соотносимы, и тем самым стихотворение делается комментарием к внутреннему состоянию «старика», несколько, надо полагать, колеблющим нашу привычную неразмышляющую уверенность в «идиллическом», «всепрощающем» (со стороны Христа) завершении Ивановой поэмы.

Вообще, надо заметить, что это довольно странное (хотя и нельзя сказать, что неверное) восприятие текста, потому что ведь надо представить себе, что такое «горит на сердце». Это ведь довольно болезненное ощущение. Кстати, ад в «Братьях Карамазовых» многократно описан как огненное (то есть — *горящее*) озеро. С другой стороны, старец Зосима описывает ад как эту самую *жгучую* невозможность

---

но дочерью: «С Олимпийския вершины сходит мать Церера вслед похищенной Прозерпины...» Из сопоставления контекстов становится понятно, куда сходит Христос (они ведь явно оказываются с Церерой в одном месте — там, где «дымятся тел остатки на кровавых алтарях» (сто сожженных еретиков великого инквизитора!)): Прозерпина ведь похищена Аидом — адом, и туда должна следовать ищущая ее тоскующая мать. Но видно и кто устраивает ад — сами люди...

ответить на любовь. Христос-то прощает, но для неспособного принять прощение само оно оборачивается адом.

Но одновременно надо обратить внимание на похожие случаи словоупотребления в тексте романа. Все еще *горит сердце* уже совратившегося человека от идеала Мадонны в исповеди Мити (14, 100), *что-то горит в сердце* Алеши во время видения Каны Галилейской, «что-то наполнило его вдруг *до боли*, слезы *восторга* рвались из души его...» (14, 327), что-то поднимается в сердце Мити, когда он спрашивает во сне, отчего бедно дитё, «и вот *загорелось все сердце его* и *устремилось* к какому-то свету, и хочется ему жить и жить, идти и идти в какой-то путь, к новому зовущему свету, и скорее, скорее, теперь же, сейчас!» (14, 457).

Рай и ад здесь, как можно заключить, отличаются лишь способностью или неспособностью сердца *ответить* на любовь Христову (как о том и говорит старец Зосима), *загореться*: то есть, радостно и восторг — *до боли*, когда *горит сердце*, но больно и мучительно — когда *горит на сердце* что-то, отчего *сердце не зажигается*, чему сердце противится, к чему сердце не хочет идти. Здесь уместно было бы вспомнить работу А. Каломирова «Река огненная»<sup>262</sup>, где автор утверждает, что райский свет и адский огонь — это один и тот же огонь Божией любви — разница лишь в том, как отзывается душа на эту любовь.

Тертуллиан вспоминал о том, что, согласно Гиппасу и Гераклиту, «душа огненна». Гиппас и Гераклит, однако, утверждали, что огонь есть первоначало всего, единая природа, лежащая в основании всего, из огня, через его уплотнение и разряжение возникает все существующее и снова в огонь все разрешается<sup>263</sup>. Отсюда можно было бы заключить, что огонь — истинная субстанция души, роднящая ее со всем, но душа может, очевидно, оплотниться, потухая, застыть плотным сгустком «сырой материи», устремившись к здешнему бытию, к своему индивидуальному существованию, сосредоточившись на «материи», подражая ей, вместо того, чтобы просветлять ее. И тогда когда-то родная ей стихия — огонь — будет ее уже не радовать, подобно возвращению к отчужденному порогу, но пугать. Она станет *внешним* по отношению к огню, он будет для нее — огонь посядающий. Именно это состояние души (а это состояние практически каждой души на земле!) и обозначено в словах, столь важных в романе: «Страшно впасть в руки Бога живаго» (Евр. 10, 31).

Но вернемся к цитате «темные стогны града». Она двухадресна, во-первых, потому, что относится не только к инквизитору, но и к пленнику: они оба присутствуют во фразе с цитатой: «И выпускает Его на “темные стогна града”» (14, 239), а, во-вторых, потому, что, соответственно, двуконтекстна. И если по отношению к великому

инквизитору она отвечает на вопрос, что с ним случилось, когда он остался один, то по отношению ко Христу она, очевидно, должна отвечать на вопрос, куда Он пошел? И, конечно, «прецедентным текстом» здесь, по логике, должно быть Евангелие. Слово и здесь практически не встречается. Мне удалось найти лишь один случай его употребления в старославянском переводе, вполне удовлетворяющий, впрочем, правилам определения «прецедентного текста»: «изыди скоро на распутия и стогны града» (Лк. 14, 21) (в синодальном переводе: «пойди скорее по улицам и переулкам города»). И вот, место, которому принадлежит цитата, оказалось знаменитой притчей о званых и избранных, то есть о тех, кто будет удостоен участия в пире в царствии Божием, а это, как мы помним, основное обвинение, предъявляемое Христу инквизитором: к Тебе придут лишь сильные и избранные, а для слабых у Тебя нет ни счастья на земле, ни места в царствии Твоем. Пленник уходит молча, но текст, вызванный цитатой, отвечает инквизитору: «один человек сделал большой ужин, и звал многих. И когда наступило время ужина, послал раба своего сказать званным: идите, ибо уже все готово. И начали все, как бы сговорясь, извиняться. Первый сказал ему: я купил землю, и мне нужно пойти посмотреть ее; прошу тебя, извини меня. Другой сказал: я купил пять пар волов, и иду испытать их; прошу тебя, извини меня. Третий сказал: я женился; и потому не могу прийти. И возвратясь, раб тот донес о сем господину своему. Тогда, разгневавшись, хозяин дома сказал рабу своему: *пойди скорее по улицам и переулкам города*, и приведи сюда нищих, увечных, хромых и слепых. И сказал раб: господин! исполнено, как приказал ты, и еще есть место. Господин сказал рабу: пойдй по дорогам и изгородям, и убеди прийти, чтобы наполнился дом мой. Ибо сказываю вам, что никто из тех званых не вкусит моего ужина: ибо много званых, но мало избранных» (Лк. 14, 16–24).

Итак, Христос идет на «темные стогны града» за «нищими, увечными, хромыми и слепыми», за теми самыми слабыми и ущербными, что, по мнению великого инквизитора, не заслуживают никакой посмертной судьбы. Именно они возлягут на пиру в царствии Божием, на празднестве в Кане Галилейской, куда, согласно Евангелию, не попадут говорящие Ему: «уйди, не мешай, у нас свои заботы, у нас своя земля, свое дело, своя свадьба, *извини нас*».

В этом контексте поцелуй, который получил великий инквизитор, мог бы быть истолкован и как *прощальный*. Однако у Достоевского в «Братьях Карамазовых» слишком значимым является слово «переулок», куда всегда уходят его герои, которые как раз пытаются удалиться с пути Господня на «свой» путь, заняться тем земным, что их влечет и отвлекает от неба (Митино «смрадный переулок и inferнальница», Алешино о Ракитине, всегда уходящем «в пере-

улок»\* и т.д.). А Христос собирает всех с улиц и *переулков* — и значит, туда попадают и все, уклонившиеся в «свое». Можно было бы сказать, что Достоевский здесь радикальнее Евангелия в своем стремлении ко всеобщему восстановлению, если бы следующая глава от Луки не начиналась притчами, которые утверждают важность любого потерянного перед всем наличным, и готовность Христа идти за одиноком заблудшим: притчами о пропавшей овце и потерянной драхме (Лк. 15, 1–10). Так что Достоевский, как обычно, верен буквально и тщательно своему базовому тексту.

Маленькой незаметной цитатой, опрометчиво употребленной самим же героем, отвечает Достоевский на его многосложные казуистические построения, но, будучи опознана, эта цитата способна сокрушить их все. Здесь, однако, требуется собственное немалое усилие читателя, которому Достоевский никогда не дает незаслуженного превосходства над искренним и страдающим, хоть и заблуждающимся, и неправым, и даже злонамеренным персонажем.

## **Басня о луковке и проблема апокатастасиса в романе «Братья Карамазовы»**

Проблема апокатастасиса (греч. — восстановление, возвращение в прежнее состояние; учение о всеобщем восстановлении мироздания в конце времен, о возвращении *всех* к состоянию до грехопадения, о новом обретении миром полноты и гармонии) настолько же важна для романа «Братья Карамазовы», насколько важна проблема воскресения для романа «Идиот». Ее можно определить как проблемный центр последнего романа Ф.М. Достоевского, и, надо сказать, что Достоевский чрезвычайно жестко ставит нас именно

---

\* «Ракитин ушел в переулок. Пока Ракитин будет думать о своих обидах, он будет всегда уходить в переулок... А дорога... дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная и солнце в конце ее...» (14, 326). Митя о себе: «судьба свершится и достойный станет на место, а недостойный скроется в переулок навеки, — в грязный свой переулок, в возлюбленный и свойственный ему переулок, и там, в грязи и вони, погибнет добровольно и с наслаждением. Заврался я что-то, слова у меня все износились, точно наобум ставлю, но так, как я определил, так тому и быть. Потону в переулке, а она выйдет за Ивана» (14, 108). Митя: «Барыньки меня любили, не все, а случалось, случалось; но я всегда переулочки любил, глухие и темные закоулочки, за площадью, — там приключения, там неожиданности, там самородки в грязи. Я, брат, аллегорически говорю. У нас в городишке таких переулков вещественных не было, но нравственные были» (14, 100).

перед *проблематичностью* апокатастасиса, осужденного Церковью как ересь в учении Оригена, но присутствующего как надежда, например, в книге Исаака Сирина<sup>264</sup>, играющей столь важную роль в романе «Братья Карамазовы». Ведь именно по причине желанности, но неприемлемости апокатастасиса отказывается Иван от участия в будущей гармонии, почтительнейше возвращая билет на вход. Образом апокатастасиса в его речи становится единое объятие матери, ребенка и генерала, затравившего этого ребенка собаками. Без этого объятия не может состояться окончательная гармония, но это объятие не может состояться за невозможностью простить, за отсутствием у кого-либо права простить совершённое генералом. Я слишком хорошо понимаю, что, отрицая возможность прощения в этом случае, Иван, по сути, отрицает само христианство с его неустранимым прецедентом — Божией Матерью при Кресте Сына<sup>265</sup>, но здесь есть и иной поворот, вызов, обращенный к каждому читателю романа: наше приятие апокатастасиса будет чего-то стоить только тогда, когда мы сможем поставить себя на место матери затравленного ребенка, обнимающей его мучителя. Достоевский здесь, как всегда, предельно интеллектуально честен и ни в коем случае не прекраснодушен. Он предельно конкретно и эмоционально убедительно указывает на *трудность* желания всеобщего восстановления, а все не на естественность такого желания.

Если проблема апокатастасиса в «Братьях Карамазовых» аналогична проблеме воскресения в «Идиоте», то аналогом художественному произведению, посредством которого проблема воскресения получила свое наглядное выражение в романе «Идиот»: картине Гольбейна «Мертвый Христос», — нужно будет признать басню «Луковка». Достоевский недаром столь высоко оценивал ее: в нескольких строках этой басни обретается вдумчивым читателем подлинное сокровище. Вот этот маленький шедевр.

«Жила-была одна баба злющая-презлющая и померла. И не осталось после нее ни одной добродетели. Схватили ее черти и кинули в огненное озеро. А ангел-хранитель ее стоит да и думает: какую бы мне такую добродетель ее припомнить, чтобы Богу сказать. Вспомнил и говорит Богу: она, говорит, в огороде луковку выдернула и нищенке подала. И отвечает ему Бог: возьми ж ты, говорит, эту самую луковку, протяни ей в озеро, пусть ухватится и тянется, и коли вытянешь ее вон из озера, то пусть в рай идет, а оборвется луковка, то там и оставаться бабе, где теперь. Побежал ангел к бабе, протянул ей луковку: на, говорит, баба, схватись и тянись. И стал он ее осторожно тянуть и уж всю было вытянул, да грешники прочие в озере, как увидели, что ее тянут вон, и стали все за нее хвататься, чтоб и их вместе с нею вытянули. А баба-то была злющая-презлющая, и почала она их ногами брыкать: “Меня тянут, а не вас, моя

луковка, а не ваша”. Только что она это выговорила, луковка-то и порвалась. И упала баба в озеро и горит по сей день. А ангел заплакал и отошел» (14, 319).

Прежде всего нам здесь говорят, что по-настоящему принадлежит человеку только то, что он отдал: единственное, что есть для спасения у бабы злощей, это поданная нищенке луковка. Все остальное, собранное и присвоенное, рассыпалось прахом и в посмертной судьбе личности не участвует. Отданная вещь приобретает сверхматериальное бытие, поскольку она становится *связью*, соединяющей личности в единство, которое и есть рай. Рай — это существование в любви и единстве, во взаимодействии и взаимопроникновении, ад — это существование в обособлении, в вольном разрыве всех связей, это границы самости, обозначенные, подчеркнутые жаром или холодом, огнем или льдом. Любовь потому и становится для обитателей ада жгучим огнем, как о том говорит старец Зосима, что они не принимают ее и не отвечают на нее, что она не становится для них всеобщей объединяющей связью, но отталкивается, отражается от их границ.

Единой поданной луковкой можно не только злощую бабу извлечь из горящего озера — ею можно спасти всех горящих там грешников, но и более того — одной луковки хватило бы для воссоединения с Богом всего падшего мира, как на то намекают черновые записи Достоевского о Христе, луковку подавшем\*. И однако луковка обрывается, и баба остается в горящем озере.

Что на самом деле происходит в тот момент, когда ангел протягивает бабе луковку? Перед нами вовсе не испытание на прочность ее единственной связи с бытием, происходящее в «загробном мире». Перед нами, на самом деле, сильнейший аргумент против возможности апокатастасиса. Для злощей бабы в момент, когда ей протянули луковку, вновь пошло *время*, земное время, в которое, согласно старцу Зосиме, дается «некоему духовному существу, появлением его на земле, способность сказать себе: “Я есмь, и я люблю”» (14, 292). Ей оказали небывалую милость, о коей мечтает всякий во аде, согласно «рассуждению мистическому» старца Зосимы, у которого грешник говорит себе сам: «Ныне уже знание имею и хоть возжаждал любить, но уже подвига не будет в любви моей, не будет и жертвы, ибо кончена жизнь земная, и не придет Авраам хоть каплю воды живой (то есть вновь даром земной жизни, прежней и деятельной) прохладить пламень жажды любви духовной, кою рою пламенею теперь, на земле ее пренебрегши; нет уже жизни, и

---

\* «Не бойся Его. Страшен величием перед нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, словно как и мы, будто всего только луковку подал» (15, 257). «Вот Он сидит, нежный к нам, кроткий и милосердный, в нашем образе человеческом сидит, точно и сам только луковку одну подал» (15, 261).

времени больше не будет! Хотя бы и жизнь свою рад был отдать за других, но уже нельзя, ибо прошла та жизнь, которую возможно было в жертву любви принести, и теперь бездна между тою жизнью и сим бытием» (14, 292–293).

Но во вновь пошедшем времени баба злющая, вопреки мечте Зосимы, нисколько не изменилась и проявила все те же свойства, что и во время жизни земной, вовсе не пожелав никого спасти ценой хотя бы и своей жизни, не решившись вытянуть на тоненькой луковке всех, кто горел в озере вместе с нею, но заявив право собственности на свою единственную добродетель — и тем самым немедленно уничтожив ее.

Ведь, как было сказано выше, в посмертной судьбе личности участвуют только отданные вещи, только они имеют реальное бытие, становятся связью между личностями. Произнеся: «Моя луковка, а не ваша», — злющая баба вновь присвоила себе отданную луковку, и луковка тут же порвалась, рассыпалась прахом, став обыкновенной (а значит — давно сгнившей, истлевшей) луковицей, перестав быть осуществленной связью. Как более прямолинейно, чем в основном тексте, запишет Достоевский в черновиках: «Врешь ты, знал Бог, что и за луковку за единую можно все грехи простить, так и Христос обещал, да знал наперед, что вытянуть-то бабу-то эту нельзя, потому она и тут насквернит» (15, 265–266).

Таким образом, согласно «Луковке», в ад попадают неспособные к восстановлению, к воссоединению со всеми, сколько бы дополнительного времени им для этого ни предлагали.

Апокатастасис мог бы осуществиться на наших глазах, протяни баба руку цепляющимся за нее грешникам, вместо того, чтобы брыкать их ногами. Бабе злющей, по сути, предлагается стать Христом огненного озера, приведя к воссоединению с Богом и мирозданием еще одну отпавшую его часть, но Бог знает наперед, «что вытянуть-то эту бабу нельзя, потому она и тут насквернит».

Перед нами, действительно, сильнейший аргумент в пользу противопоставленного Церковью «оригеновской ереси» *вечного наказания нечестивых в аду*. Пребывание в аду, как мы видим из басни «Луковка», есть закупоривание внутри своей самости, без внутренней возможности установить связь со всем, и, тем более, без возможности эту связь, будь даже она случайно установлена, сохранить.

Более того, можно сказать, что протяни лишь только баба руку тем, кого она брыкала ногами, — и тянуть бы уже никого никуда не пришлось, потому что озеро огненное немедленно *само* обратилось бы в рай, полный любви и единения. Таким образом, *ад существует лишь потому, что его делают адом его обитатели*. Гордость и свирепость зажигают огонь на границах самости, выжигая всякий порыв за пределы себя, к другому, всякую возможность связи и соединения.



Как скажет старец Зосима: «О, есть и во аде пребывшие гордыми и свирепыми, несмотря уже на знание бесспорное и на созерцание правды неотразимой; есть страшные, приобщившиеся сатане и гордому духу его всецело. Для тех ад уже добровольный и ненасытимый; те уже доброхотные мученики. Ибо сами прокляли себя, прокляв Бога и жизнь. Злобною гордостью своею питаются, как если бы голодный в пустыне кровь собственную сосать из своего же тела начал. Но ненасытимы во веки веков и прощение отвергают, Бога, зовущего их, проклинают. Бога живаго без ненависти созерцать не могут и требуют, чтобы не было Бога жизни, чтоб уничтожил Себя Бог и все создание Свое. И будут гореть в огне гнева своего вечно, жаждать смерти и небытия. Но не получают смерти...» (14, 293).

Итак, концепция вечного наказания нечестивых в аду доказана железно, стопроцентно, неотразимым экспериментом, в котором была дарована вторая попытка попавшей в ад злойшей бабе, в котором ей было дано дополнительное время, и временем этим она распорядилась так же бездарно (в буквальном смысле — никому его не подарив), как и всем временем своей жизни.

Как только мы приходим к такому заключению, басня совершает стремительный поворот с ног на голову (или с того, что мы приняли за ноги, на то, что мы сочли головой). Ведь едва только мы решимся отрицать апокатастасис, как мы немедленно окажемся в положении злойшей бабы, брыкающейся ногами и вопящей: «Моя луковка, не ваша!» Как только мы решим спастись «отдельно», «сами», так все наши отданные вещи, все наши установленные связи, все наши добродетели немедленно рассыплются прахом, и мы упадем в огненное озеро, или, вернее, зажжем неугасимый огонь на границах нашей восставшей самости. Поэтому Достоевский подчеркивает в черновых записях единственную возможность спасения: «За всех и вся виноват, без этого не можешь спастись. Не можешь спастись, не можешь и спасти. **Спасая других, сам спасешься**» (15, 244). Рай, по Достоевскому, лишь потому и рай, что, как опять-таки написано в черновиках: «— Во аде праведные грешным: “Приидите, все равно приидите, любим вас”. — Ибо нас Господь столь возлюбил, что мы и не стоим того, а мы вас» (15, 246).

Скажу попутно, что столь пространные ссылки на черновики оправдываются тем, что в черновиках Достоевский, намечая силовые линии своего романа, проговаривает его темы, мотивы и идеи гораздо обнаженнее и прямолинейнее, чем будет это делать в основном тексте. Борис Тихомиров даже отмечает исчезновение из романов Достоевского целого ряда мотивов (и именно эсхатологических мотивов), намеченных в черновиках: «Особенностью творческой работы писателя является то, что зачастую в подготовитель-

ных планах и набросках к романам разработка эсхатологической проблематики оказывается обширнее по привлечению материала и острее по постановке вопросов, чем в окончательных текстах произведений. Целый ряд эсхатологических мотивов встречается **только** в материалах творческой лаборатории Достоевского. Выразительный пример — мотив пришествия в последние времена ветхозаветных пророков Илии и Эноха, обличения ими антихриста и убийства их «зверем, выходящим из бездны»<sup>266</sup>.

Отмечено совершенно справедливо, и, однако, я думаю, что в черновиках эти мотивы попросту присутствуют, выговоренные впрямую, так сказать, номинативно обозначенные, названные, представляя собой план и задачу художественного текста (но ведь план и задача в художественном тексте никогда и не воспроизводятся впрямую!), а в окончательных текстах они не называются и о них не говорят потому, что они вплетены в художественную ткань, сквозят сквозь образы и просто чрезвычайно плохо до сих пор нами прочитываются.

Кстати, одно из присутствий Илии встречается как раз в романе «Братья Карамазовы», это Илюшечка — убиенный — и тут становится понятно, кто есть зверь и из какой бездны: мы сами — коллективный зверь, убивающий пророков (характерно, что и Илюша вовсе не невинен), зверь, поднимающийся из нашей греховной бездны. Это и страшно, но в этом и надежда — нам надо сразиться с самими собой. То есть, в качестве финальной битвы, нам предстоит то, о чем весь роман говорит старец Зосима, и что существует в нашем сознании в виде вялой концепции «самоусовершенствования».

Надо заметить, что и проблема апокатастасиса тоже до сих пор извлекалась исследователями главным образом из черновиков к роману «Братья Карамазовы», между тем как ее присутствие в основном тексте, на мой взгляд, сокрушительно наглядно.

Итак, Достоевский парадоксально решает проблему апокатастасиса, доказывая тем самым, что он истинно христианский мыслитель, ибо прямолинейность, «евклидова логика», неизменно сокрушается христианством. Кстати, параллельные прямые, сошедшиеся в бесконечности, по словам Ивана, и столь его тревожащие, — это тоже образ апокатастасиса: несходимое, несоединяемое здесь, соединяется у Бога, преобразуя все мироздание.

Итак, по Достоевскому: апокатастасис — то, что не может наступить, потому что своей волей свободные существа сотворили для себя ад; апокатастасис — то, что необходимо должно наступить, ибо без него невозможен рай.

## О функциях имен в произведениях Ф.М. Достоевского

В тексте Достоевского имя персонажа обладает несколькими важнейшими функциями.

Во-первых, по отношению к целому произведению, оно организует второй — символический, а не событийный — сюжет произведения, то, что сам Достоевский называл «поэма романа», подразумевая при этом не то, что писатель придумывает или находит — а то, что находит Бог в недрах души писателя, которые лишь алмазные копи, шахты (см. письмо А.Н. Майкову от 15 мая 1869 г. Флоренция (29<sub>1</sub>, 39)). И поэтому зачастую имя — самый очевидный путь к нахождению ключевого текста или «ключевой традиции» произведения.

Так странное уменьшительное имя второстепенной героини Тинхен в «Хозяйке» отсылает нас к алхимической традиции, в свете которой «Хозяйка» читается внятно и прозрачно: *tünchen* по-немецки «красить в белый цвет», «белить», само слово «тинктура» — от *tinctus* (лат.) — изначально просто «краска».

Во-вторых, по отношению к герою, оно: а) задает герою его истинный, идеальный образ, б) предсказывает судьбу, в) предлагает ему возможные варианты самореализации, обозначает размах, диапазон личности. В последнем случае имя становится чем-то вроде сказочного камня на развилке путей, как это показано выше для Ивана Карамазова.

Что касается идеального образа героя, заданного в имени, то навязчивое повторение в первых абзацах романа имени-отчества главного героя «Братьев Карамазовых» Алексея Федоровича Карамазова служит не только *указанием* на то, что он — главный, но и *объяснением* того, почему он — главный. Алексей — (*греч.*) защитник; Феодор — (*греч.*) Божий дар; Алексей Федорович — *защитник Божиего дара* — мироздания, мира Божия (дар этот «прокучивает» его брат Дмитрий и «не принимает» его брат Иван), жизни, земли, которую он обнимает в главе «Кана Галилейская», целует и, обливая слезами, клянется любить во веки веков (14, 328).

«Деятель неопределенный, не выяснившийся», несущий в себе «сердцевину целого» (14, 5), разъясняется своим именем, воплощение которого для героев Достоевского, особенно в его последнем романе, есть жизненная задача, ибо имя в ряде случаев выясняется, как внутренняя икона человека, истинный его образ.

Интересно в случае этого героя то, что декларативно предписанное ему на первых страницах свойство: нести в себе *сердцевину целого*, — будет буквально реализовано в кульминационной главе романа — «Кане Галилейской»: «Как будто нити ото всех этих бес-

численных миров Божиих сошлись разом в душе его...» (14, 328). Душа героя оказывается средоточием мироздания, восстанавливая своего обладателя в состоянии человека до грехопадения: хозяина, работника и хранителя вселенной, связанного с каждой ее частицей незримыми и неразрывными нитями.

В этом смысле интересна и «семейная раскладка» имен клана Карамазовых. Имена других братьев: Дмитрий Федорович — «священная земля Божиего дара» (Деметра — богиня земли, плодородия, воскресения жизни) — тот, кому предназначено, преобразив языческое буйство и разнузданность собственной «неосвященной» природы, превратиться в плодоносную для Господа землю. Иван Федорович — «Божия благодать Божиего дара» — чувствующий, ощущающий эту благодать, вопреки бунту ума, любящий проклинаемый им Божий мир вопреки разумению.

Имя, однако, может быть и своего рода *предупреждением*, сигналом опасности. В именах Федора Павловича Карамазова и Павла Федоровича Смердякова «Павел» (*лат.* малый; *paulum* — немного, немного) — указывает на истощение, оскудение, унижение в них Божиего дара. Имя указывает на то, что слишком *немного* из Божьего дара они принимают — и недаром неудержимая похоть отца оборачивается во внебрачном сыне, унаследовавшем родовое имя, «досадным» скопчеством, окончательным обрезанием всех нитей, связывающих его с мирозданием.

В 1-м послании апостола Иоанна (2, 16) говорится: «Ибо все, что в мире, похоть очей, похоть плоти и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира сего». И если мы вдумаемся в сказанное, мы поймем, что Иоанн перечисляет здесь не то, что *связывает* человека с человеком и с любой вещью в мире, но то, что их *разделяет*, то, что становится для них преградой на пути друг к другу и друг в друга. Потому что все, что их воистину связывает — от Отца.

Ведь *похоть* плоти — это то, что *останавливает* человека, достигшего вожденной плоти, и мешает проникнуть дальше в человека; похоть плоти *заслоняет* человека от человека. Похоть очей — это то, что, по аналогии, *останавливает* на внешнем образе и не дает созерцающему проникнуть в его глубины, увидеть *иное*; похоть очей — это то, что *заслоняет* от человека истинный образ. Гордость житейская — это то, что *останавливает* человека на понимании себя как деятеля и движителя — и закрывает, *заслоняет* от него истинного Деятеля и истинного Движителя.

Иначе говоря, апостол обвиняет нас не в *ненасытности*, как можно было бы подумать, моралистически прочитав послание, а как раз в насытимости, в слишком быстрой насытимости, в насытимости слишком малым.

Это же умаление, оскудение будет выражено и в деградации фамилии внебрачного сына по отношению к родовой фамилии: «Карамазов» — указывает на черную плодородную землю, где перегнойной становится основой для буйного цветения новой жизни; «Смердяков»\* — на застойное и загнивающее место, где гниющая жизнь становится ядовитой для всякого нового семени, где уже ничего не растет.

Мы видим, что в фамилиях и именах героев романа переосмысливается его многогранный евангельский эпитаф, что разные грани смысла эпитафа являются нам в значениях имен.

«Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода», — этими словами, взятыми Достоевским эпитафом к его последнему роману, Иисус свидетельствует о том, что пришел час Его заклания за весь род человеческий, что Ему надобно умереть, чтобы победить смерть и вновь родить людей в жизнь вечную. Он умирает и сходит во ад, в «преисподняя земли», чтобы прозаяб и вознесся к небесам колос человечества: «Иисус же сказал им в ответ: пришел час прославиться Сыну Человеческому. Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода. Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную. Кто Мне служит, Мне да последует; и где Я, там и слуга Мой будет. И кто Мне служит, того почтит Отец Мой. Душа Моя теперь возмутилась; и что Мне сказать? Отче! Избавь Меня от часа сего! Но на сей час я и пришел. Отче! Прославь имя Твое. Тогда пришел с неба глас: и прославил и еще прославлю» (Ин. 12, 23–28).

И всякий человек вслед за Ним идет «путем зерна», умирает в малости и замкнутости своей, чтобы воскреснуть в совсем иной природе — как из убогой куколки-«зерна» вылетает на свет великолепная бабочка. По словам апостола Павла, всякий, следующий за Христом, умирает, чтобы тысячи вокруг него возродились; умирает для себя, для своего эгоизма и отдельности, обособленности, чтобы воссиял всем вокруг свет его личности, которая и есть образ Божий в человеке: «Всегда носим в теле мертвость Господа Иисуса, чтобы и жизнь Иисусова открылась в теле нашем. Ибо мы живые непрестанно предаемся на смерть ради Иисуса, чтобы и жизнь Иисусова открылась в смертной плоти нашей, так что смерть действует в нас, а жизнь в вас... если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется» (2 Кор. 4, 11–16).

---

\* Необходимо оговориться, что это не единственное значение крайне многозначной фамилии героя, а лишь тот ее аспект, который высвечивается именно в этом сопоставлении.

Весь роман Достоевского о том, что если беречь отграниченность своей личности, случайное, частное своего «я», то результатом будет одиночество и духовная смерть. Если слиться с миром, как зерно сливается с почвой, перестать охранять и отстаивать свои *индивидуальные* границы, отрешиться от случайного в себе, то будет «много плода».

В этом смысле наиболее показательным именем брата старца Зосимы «Маркел». Маркел — от *лат. marcere* — быть увядшим, вялым, слабым, немощным; приходиться в ветхость, разрушаться, расслаблять, обессиливать — как разрушается оболочка семени, лежащего под землей. Это имя выглядит как предопределение, как заданная судьба героя, умирающего в ранней юности. Тем более, что возникает оно в тексте в знаменательном противопоставлении: «А было нас всего у матушки двое: я, Зиновий, и старший брат мой, Маркел». «Зиновий» (*греч.*) — имя, данное Зосиме при крещении, означает «живущий Богом (букв.: воистину живущим)». Можно сказать, что Достоевский выбирает для братьев имена-антонимы, поскольку первый греческий корень, от которого образовано имя «Зиновий», одним из значений имеет «не вянущий».

Но Достоевский показывает именно здесь наиболее наглядно, что любое «предопределение» есть, на самом деле, точка бифуркации, развилка, момент выбора и самоопределения человека. И что по-настоящему реализовать свое имя Зиновий сможет только благодаря выбору брата. Скорая смерть Маркела предрешена, но он может умереть озлобленным атеистом, каким был до своей «перемены ума» в преддверии смерти, бросив в душу ребенка ядовитое смертное семя: «Начался великий пост, а Маркел не хочет поститься, бранится и над этим смеется: “всё это бредни, говорит, и нет никакого и Бога”, так что в ужас привел и мать и прислугу, да и меня малого, ибо хотя был я и девяти лет всего, но, услышав слова сии, испугался очень и я» (14, 261).

А *выбирает* он умереть, осветив все вокруг и научив братишку великой истине вечной жизни и преображения бытия: мы в раю — да не знаем того, рай не наступает на земле лишь потому, что мы тому препятствуем — своим слабым желанием, своим робким зрением. «Да, говорит, была такая Божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса, один я жил в позоре, один всё обесчестил, а красы и славы *не приметил* вовсе» (14, 263).

Маркел оставляет ребенка «жить за себя», растить в себе могучий дуб преображенного бытия из оставленного увядшей жизнью зерна. «Поманил он меня, увидав, подошел я к нему, взял он меня обеими руками за плечи, глядит мне в лицо умиленно, любовно; ничего не сказал, только поглядел так с минуту: “Ну, говорит, ступай теперь, играй, живи за меня!” Вышел я тогда и пошел играть. А в

жизни потом много раз припоминал уже со слезами, как он велел мне жить за себя» (14, 263).

Зерно лежит глубоко в земле и кажется умершим, пока Зиновий не вспоминает слов брата в самый роковой момент своей жизни, перед дуэлью, и не преображается в Зосиму — того, кто каждую минуту ожидает пришествия Господня. Зосима — *греч.* ζώσομαι (от ζώνωμι) — опоясываться, препоясываться, то есть приготовляться к бою или к странствию, вообще — пребывать в готовности. «Да будут чресла ваши препоясаны и светильники горящи. И вы будьте подобны людям, ожидающим возвращения господина своего с брака, дабы, когда придет и постучит, тотчас отворить ему. Блаженны рабы те, которых господин, придя, найдет бодрствующими; истинно говорю вам, он препоясается и посадит их, и, подходя, станет служить им» (Лк. 12, 35–37). Этот евангельский текст, служащий источником имени Зосимы, одновременно служит ядром и сердцевиной его проповеди о господах и слугах, самой непонятной и неприемлемой для окружающих. «Стал я тогда, еще в офицерском мундире, после поединка моего, говорить про слуг в обществе, и все-то, помню, на меня дивились: “Что же нам, говорят, посадить слугу на диван да ему чай подносить?” А я тогда им в ответ: “Почему же и не так, хотя бы только иногда”. Все тогда засмеялись. Вопрос их был легкомысленный, а ответ мой неясный, но мыслю, что была в нем и некая правда» (14, 288). Невозможно не заметить, что по-видимости вздорный вопрос слушателей и странный ответ того, кто становится Зосимой, есть прямая аллюзия на указанный евангельский текст.

Прямо накануне смерти Зиновий-Зосима получит от Ивана и Алеши Карамазовых свое третье имя — Pater Seraphicus — став (подобно св. Франциску) проводником и посредником между горним и дольным миром, открыв Алеше пир и рай Христов в главе «Кана Галилейская». Сменой имен Алешиного наставника будет наглядно явлен читателям рост могучего дуба, кроной своей пронзающего небеса, дуба, пробившегося из чахлого семени — Маркела.

Значимыми и очень значительными для понимания авторского замысла в «Братьях Карамазовых» оказываются и имена «второстепенных» героев.

Так, имя отца Феропонта заключает в себе практически весь внутренний сюжет отношений этого героя со старцем Зосимой. «Феропонт» — *греч.* слуга, первоначально, у Гомера, не раб, но свободный человек, добровольно служащий более сильному. Так Патрокл назван *θεράπων* Ахиллеса — из чего мы можем заключить, что это — слуга-друг, практически второе «я» протагониста. Позже слово начинает означать как свободного слугу, так и раба. Здесь имя — задание человеку, его носящему, внутренний его истинный образ,

словесная икона, которую он должен воплотить, которой он должен соответствовать. Но человек противится заданию имени, притязает на то, что ему не предназначено, вместо служения — бунтует и соревнуется. Так же обстоит дело в этом аспекте и с именем Смердякова: Павел — малый, он хочет быть великим. Алеша говорит о нем в черновых записях к роману: «Чрезмерное самомнение. Уверенность, что он мог бы занимать несравненно высшую роль» (15, 361).

Иногда имя «служебного» героя, скромного статиста, как бы наличествующего в тексте только для отражения момента бытия протагониста, вмещает в себя огромную авторскую концепцию. Так, денщика, которого ударил по лицу Зиновий, после чего начался процесс его перерождения в Зосиму, зовут Афанасий — «бессмертный».

Зосима, пересказывая этот эпизод, недаром дважды повторяет его имя: «<...> случилось тут со мной нечто как бы роковое. С вечера возвратившись домой, свирепый и безобразный, рассердился я на моего денщика *Афанасия* и ударил его изо всей силы два раза по лицу, так что окровавил ему лицо. Служил он у меня еще недавно, и случалось и прежде, что ударял его, но никогда с такою зверскою жестокостью. И верите ли, милые, сорок лет тому минуло времени, а припоминаю и теперь о том со стыдом и мукой. Лег я спать, заснул часа три, встаю, уже начинается день. Я вдруг поднялся, спать более не захотел, подошел к окну, отворил, — отпиралось у меня в сад, — вижу восходит солнышко, тепло, прекрасно, зазвенели птички. Что же это, думаю, ощущаю я в душе моей как бы нечто позорное и низкое? Не оттого ли, что кровь иду проливать? Нет, думаю, как будто и не оттого. Не оттого ли, что смерти боюсь, боюсь быть убитым? Нет, совсем не то, совсем даже не то... И вдруг сейчас же и догадался, в чем было дело: в том, что я с вечера избил *Афанасия*! Все мне вдруг снова представилось, точно вновь повторилось: стоит он предо мною, а я бью его с размаху прямо в лицо, а он держит руки по швам, голову прямо, глаза выпучил как во фронте, вздрагивает с каждым ударом и даже руки поднять, чтобы заслониться, не смеет, — и это человек до того доведен, и это человек бьет человека. Экое преступление! Словно игла острая прошла мне всю душу насквозь. Стою я как ошалелый, а солнышко-то светит, листочки-то радуются, сверкают, а птички-то, птички-то Бога хвалят... Закрыв я обеими ладонями лицо, повалился на постель и заплакал навзрыд. И вспомнил я тут моего брата Маркела и слова его пред смертью слугам: “Милые мои, дорогие, за что вы мне служите, за что меня любите, да и стою ли я, чтобы служить-то мне?” “Да, стою ли”, вскочило мне вдруг в голову. В самом деле, чем я так стою, чтобы другой человек, такой же как я образ и подобие Божие, мне служил? Так и вонзился мне в ум в первый раз в жизни тогда этот вопрос» (14, 270).



В сущности, Зосима в этот момент осознает то (и читатель, по мысли Достоевского, должен осознать то), что удивительно выразил уже в XX веке Клайв Стейплз Льюис: «Как поразительно жить среди богов, зная, что самый скучный, самый жалкий из тех, кого мы видим, воссияет так, что сейчас мы бы этого и не вынесли; или станет немислимо, невообразимо страшным. Мы должны непременно об этом помнить, что бы мы ни делали, ибо все наши действия, в любви ли, в простом общении, способствуют или тому, или другому. Вы никогда не общались со смертным. Смертны нации, культуры, произведения искусства. Но шутим мы, работаем, дружим с бессмертными, на бессмертных женимся, бессмертных мучаем и унижаем. <...> После Святых Даров тот, кого вы сейчас видите, — священнее всего на свете. Нет, он так же священен, как Дары, ведь Христос в нём, он — ковчег, несущий бремя Самой Славы»<sup>267</sup>.

Достоевский зачастую, но особенно наглядно — в романе «Подросток», посредством имен выстраивает как бы второй уровень сюжета, то, что Вяч. Иванов называл «романным мифом» (в романе «Подросток» это уровень российской истории, с одной стороны, и гностического мифа и библейской истории — с другой) — *авторский* уровень в тексте, который написан не просто персонифицированным повествователем, но главным героем романа, чей уровень развития заведомо не адекватен поднимаемым автором проблемам<sup>268</sup>.

Нужно сказать еще несколько слов о двух специфических чертах именованного героев у Достоевского, подчеркивающих символический и осознанный характер присвоения имен, их задействованность именно и главным образом на втором уровне текста, в символическом сюжете.

Первая черта — это периодически встречающиеся «ошибки» писателя, называющего одного и того же второстепенного героя разными именами в разных местах. Так, например, в «Бесах» приближенного подчиненного Лембке называют фон-Блюмом, но однажды — фон-Блюмером. Блюм — (*нем.*) Blume — цветок, а также хвост (зайца, кролика) или кончик хвоста (лисы, волка) — значимая фамилия, подчеркивающая неразлучность фон-Лембке (*нем.* барашек) с фон-Блюмом, везде следующим за ним во все места его назначения, вопреки всем протестам Юлии Михайловны. Но в сцене, где имя меняется, у писателя сработала, очевидно, другая ассоциация. Немецкое выражение *es wird mir blümeant* — мне становится дурно (плохо) — адекватно описывает реакцию Юлии Михайловны на фон-Блюма, которого она не переносит.

Вторая черта — наличие у Достоевского безымянных героев (и даже главных), которых читатель вынужден называть по отмеченной автором черте характера, определяющей самое существо чело-

века — по черте, на которой как на субстанциальной настаивает автор — и которую зачастую хочется оспорить читателю. Самый существенный пример здесь — героиня «фантастического рассказа» «Кроткая», чью кротость оспаривают исследователи, посвящая этому статьи, но которую при этом в этих самых статьях вынуждены называть не иначе как Кроткой<sup>269</sup>, поскольку это именование, по сути, заменяет имя собственное.

Здесь особенно ясно видно, как в имени или в том, что его заменяет, помещается Достоевским авторская позиция, *неэлиминируемая читательским произволом*.

# ПУНКТУАЦИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ И СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ: К ПРОБЛЕМЕ ТЕКСТОЛОГИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В XX ВЕКЕ\*

В 2002–2003 году мне посчастливилось получить и выполнить работу, о которой любой достоевист может только мечтать: я в одиночку выпустила девяти томное (в десяти книгах) собрание сочинений Достоевского, рассчитанное на учителей, студентов, преподавателей институтов, с новыми комментариями, с обширными вступительными статьями, построенное по новому (хронологическому) принципу, в соответствии с которым в каждый том включались избранные письма Достоевского и воспоминания современников соответствующего периода\*\*. Ну и, конечно, была проведена определенная текстологическая работа. О некоторых ее результатах и пойдет здесь речь.

Всякому начинающему текстологу я бы рассказывала легенду о рабби Акибе (иудейском учителе II века по Рождестве Христове): Моисей недоумевал, зачем на буквах Торы поставлены венчики, и спрашивал об этом у Господа. Бог ему объяснил, что через много поколений после него, Моисея, будет рабби Акиба, который из этих венчиков выведет неизвестные дотоле законы. Из этого следует, что даже те изменения в авторском тексте, которые представляются данному текстологу чисто техническими, никак не влияющими на смысл, могут казаться такими просто потому, что не пришло еще время этому слою текста открыться в своем значении. Но когда срок минет — придет рабби Акиба и... в большинстве случаев не найдет венчиков на буквах Торы.

---

\* Об ущербе, который терпят произведения Достоевского при переводе их в новую орфографию, переводе, сопровождаемом унификацией пунктуации и «текстологическим» творчеством редакторов, впервые громко и настойчиво заговорил В.Н. Захаров. См., например, его предисловие к Полному собранию сочинений Ф.М. Достоевского (Издание в авторской орфографии и пунктуации под редакцией профессора В.Н. Захарова. Т. 1. Петрозаводск, 1995. С. 5–13), названное: «Подлинный Достоевский».

\*\* *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 9 томах. Подготовка текстов, составление, примечания, вступительные статьи, комментарии председателя Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, д. филол. н. *Татьяны Александровны Касаткиной.* М.: Астрель•АСТ, 2003–2004.

Есть странный предрассудок: считается, что пунктуация становится художественным средством лишь в эпоху модерна. Не знаю, является ли Достоевский исключением среди прозаиков своего времени, но у нас есть основание отнести к его пунктуации с особым вниманием даже в случае, если эксперименты со знаками препинания не были общепринятыми в XIX веке. Нам известно, что он сражался с корректорами за каждую запятую и что он был гениальным чтецом. Причем не декламатором, а «смысловым» чтецом, вся сила которого (сокрушительная, по воспоминаниям современников) заключалась в выявлении своим чтением истинного смысла произносимого текста. А смысловая разметка на письме производится знаками препинания и ударениями — например, в местоимениях «чт́о» и «ка́к». Когда, при переходе к публикациям в современной орфографии, ударения исчезли из текстов Достоевского (за исключением особых случаев) — мы оказались почти лишенными возможности заметить, например, что петербургская поэма «Двойник» представляет собой «пространство неопределенности» и что создание такого пространства — очень важный прием поэтики Достоевского.

Центральными сюжетами главы будут «только открывающая кавычка» как художественный прием в романе «Подросток» и чудо, исчезнувшее из главы «Кана Галилейская» («Братья Карамазовы») при изменении ее пунктуационного оформления. Однако не только пунктуация пострадала при «редакторском» вмешательстве в тексты Достоевского в течение XX века. Почему-то (на мой взгляд, это очень намекающий факт) именно в связи с романом «Идиот» в академическом Собрании сочинений в 30 т. появляется чрезвычайно интересный «термин»: «опечатка во всех источниках». Он также связан с пунктуационными вторжениями в текст, но появляется, однако, именно на лексическом его уровне («исправляя» пунктуацию, редакторы зачастую не удостоивают даже указать, что здесь была «опечатка»). Один из самых важных и самых широко цитируемых фрагментов «Идиота» мы читаем вовсе не в авторской редакции.

## Ударения в «Двойнике»

«Двойник» впервые был опубликован в «Отечественных записках», 1846, № 2 с подзаголовком «Приключения господина Голядкина». Для издания 1866 года текст был Достоевским значительно переработан, получил новый подзаголовок «Петербургская поэма». Характерно, что в письмах 40-х годов Достоевский называет свое произведение «Голядкиным», а возвращаясь к идее его переработки в 60-х — «Двойником». Смена жанрового подзаголовка — от «при-

ключений» к «поэме» — указывает на довольно специфический характер переработки. Достоевским последовательно убирались фрагменты текста, слишком однозначно интерпретирующие происходящее с господином Голядкиным в «фантастическом» ключе. Так, например, в тексте 1846 года в письме господина Голядкина губернскому секретарю Вахрамееву после слов: «И тем более прискорбно и оскорбительно это, что даже честные люди, с истинно благородным образом мыслей и, главное, одаренные прямым и открытым характером, отступают от интересов благородных людей и прилепляются лучшими качествами сердца своего к зловредной тле, — к несчастиям в наше тяжелое и безнравственное время расплодившейся сильно и крайне неблагонамеренно» (1, 183), — было: «Я говорю вообще; о частных же лицах упоминать здесь считаю излишним, хотя священным долгом своим почитаю предостеречь неопытную и незараженную невинность от тлетворных и одаренных ядовитым дыханием чудовищ, ложно и фальшиво принявших на себя человеческий образ и выдающих себя, с возмущающею душою наглостию, за других...» (1, 389). Очевидно, этот фрагмент подпал под сокращение по указанным мотивам — из-за слишком прямолинейной «фантастичности».

Восстанавливалась неопределенность и двусмысленность, необходимая, согласно концепции Достоевского, в «фантастическом» произведении: «Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что Вы должны почти поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал “Пиковую даму” — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов» (30<sub>1</sub>, 192).

Причем, надо заметить, что область неопределенности текста изначально была велика и обеспечивалась в том числе смысловыми ударами на местоимениях «что» и «как», бесконечно расширявшими само текстовое пространство за счет помещения в эти местоимения вещей и смыслов, предполагающихся, задаваемых, но не описываемых и не проговариваемых. Перед нами вообще опыт построения текста, в значительной степени остающегося в области неопределенности. Например, на первых страницах: «Минуты с две, впрочем, лежал он неподвижно на своей постели, как человек не вполне еще уверенный, проснулся ли он или еще спит, наяву ли и в действительности все, *что* около него теперь совершается, или — продолжение его беспорядочных грез»; «остался совершенно доволен всем тем, *что* увидел в зеркале». Или потрясающее воздействие

ударных «как» в описании бала у Берендеевых: при наличии ударений (традиционно не сохранявшихся при публикации «Двойника» в советских изданиях) становится ясно, что автор, как о том и заявлял в начале описания, говоря об отсутствии у себя необходимых для того поэтических средств, ничего не описывает, но лишь указывает на то, что должно было бы быть описано, если бы это оказалось в его силах: «*как* дамы, усевшись в гостиной, стали вдруг все необыкновенно любезны и начали разговаривать о разных материях; *как*, наконец, сам высокоуважаемый хозяин дома, лишившийся употребления ног на службе верою и правдою и награжденный за это всем, чем выше упомянуто было, стал расхаживать на костылях между гостями своими, поддерживаемый Владимиром Семеновичем и Кларой Олсуфьевной, и *как* вдруг, сделавшись тоже необыкновенно любезным, решился импровизировать маленький скромный бал, несмотря на издержки» — и т.д. Ударения в тексте «Двойника» выполняли и еще одну поэтическую функцию — *они вводили тему двойничества орфографическими средствами*: наглядно показывалось, что лишь посредством смещения ударения в «двух совершенно подобных» словах начинает существовать совершенно разный смысл. Таковы соседствующие в тексте «стоит» и «сто́ит»; «не́што» и «нешто́» и т.д.

В «Двойнике» Достоевский графическими средствами показывает, что «порождающая среда» для двойника — это пространство неопределенности, недоговоренности, двусмысленности.

### **«Опечатка во всех источниках»**

Упразднение ударений в словах что́ и каќ вовсе не безразлично проходит для остальных графических элементов текста, что на каком-то неожиданном (для меня, во всяком случае) уровне свидетельствует о том, что принято называть целостностью художественного произведения. Один характерный случай покажет, как возникло то, что в академическом Собрании сочинений довольно-таки оригинально обозначено как «опечатка во всех источниках» (в романе «Идиот»). Во время свидания с князем на зеленой скамейке Аглая объясняет ему, зачем она солгала про то, что Ганя сжег палец на свечке: «потому что когда лжешь, то если ловко вставишь что-нибудь эксцентрическое, ну, знаете, что-нибудь, что́ уж слишком резко, или даже совсем не бывает, то ложь становится гораздо вероятнее». Так «во всех источниках». Текстологи академического Собрания сочинений изменяют графический облик текста, убирая ударение с местоимения «что» (что́ изменяет интонирование), и прелят пунк-

туацию, убирая запятую перед «или». Слово «резко», пояснявшее слово «эксцентрическое» в тексте Достоевского (а «эксцентрическое» у Достоевского и означает «резкое несоответствие общепринятому»), связывается таким образом со следующей за ним фразой, от которой прежде было отделено запятой: «или даже совсем не бывает» — и начинает выглядеть, как опечатка, которая и исправляется: «ну, знаете, что-нибудь, что уж слишком редко или даже совсем не бывает» (8, 360). Так в академическом Собрании сочинений.

Но, прежде всего, «термин» «опечатка во всех источниках» касается одного из самых знаменитых мест романа — описания князем Мышкиным своего состояния перед припадком в начале второй части. В академическом Собрании сочинений: «Какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и *восторженного* молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?» (8, 188) И далее: «Эти туманные выражения казались ему самому очень понятными, хотя еще слишком слабыми» (8, 188). Выделенное слово также отмечено, как «опечатка во всех источниках». Во всех источниках: «полноты, меры, примирения и *встревоженного* молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни». Текстологи академического Собрания сочинений правят текст по здравому смыслу таким образом, что из него исчезает непонятность, двусмысленность и туманность. Но, очевидно, по замыслу Достоевского, эти качества должны присутствовать в изложении Мышкина.

Кроме того, «восторг» и «тревога», «беспокойство» в «Идиоте» применительно к внутреннему миру князя — и в связи с его болезнью — оказываются практически синонимами, во всяком случае, проявляются одновременно. Например, на званом вечере у Епанчиных: «Князь весь дрожал. Почему он вдруг так растревожился, почему пришел в такой умиленный восторг, совершенно ни с того ни с сего и, казалось, нисколько не в меру с предметом разговора, — это трудно было решить» (8, 448). Там же, далее: «Вся эта горячая тирада, весь этот наплыв страстных и беспокойных слов и восторженных мыслей, как бы толкавшихся в какой-то суматохе и перескакивавших одна через другую, все это предрекало что-то опасное, что-то особенное в настроении так внезапно вскипевшего, по видимому ни с того ни с сего, молодого человека» (8, 453). Вообще, вся сцена приближения к эпилептическому припадку, по мере нарастания восторга рисует и нарастание порывистости, смутности, встревоженности\*. В этих условиях счесть слово, повторенное во

---

\* Аналогичное сближение слов «восторг» и «тревога» наличествует и в других текстах Достоевского, например: «Про эти девять месяцев вспоминать, я

всех прижизненных и посмертных изданиях в, безусловно, важном для Достоевского, концептуально очень нагруженном месте, — опечаткой, без всякого объяснения мотивов такого решения, — по меньшей мере, смело.

Еще одно важное место, где текст Достоевского исправлен в соответствии с источником цитаты (впрочем, здесь текст подвергался исправлению еще в дореволюционных изданиях): размышления князя о том, что Аглая позволила себе при чтении «Рыцаря бедного» «переменить буквы А.Н.Д. в буквы Н.Ф.Б.» (вариант: «буквы А.Н.Д.») — так у Достоевского; исправлено в соответствии с пушкинским текстом: «буквы А.М.Д. в буквы Н.Ф.Б.». Чуть раньше Коля говорит об «ошибке» Аглаи и тоже упоминает буквы «А.Н.Д.». Если исправить авторский текст, то получится, что Коля не помнит, как это на самом деле, но зато помнит «автор» (или князь). В комментарии академического Собрания сочинений в 30-ти томах это и утверждается: «Коля Иволгин, не помнящий точно букв девиза и не понимающий его смысла, поправляет АНБ на АНД» (9, 403). Однако девиз «АНД» вовсе не бессмыслен. Если «AMD» значит «Ave Mater Dei» («Радуйся, Мать Божия»), то «AND» — «Ave Notre Dame» — «Радуйся, Госпожа» (французское; то же, что итальянское *Madonna*) — именование Богородицы, наиболее характерное как раз для эпохи рыцарства, с чем связан целый ряд смыслов романа. И, очевидно, Достоевский помнил девиз (или девиз был нужен ему) именно в таком виде. Девиз «АНД» — в соответствии с французским и итальянским именованьями, славящими Богородицу *саму по себе* и поэтому выдвигающими на первый план мотив не материнства, но *девства* — можно ведь прочесть и как «Ave (*радуйся* или *да здравствует!*) Настасья Дева» — именно к этому устремляются в *пределе* заверения князя в том, что Настасья Филипповна «не виновата» (предел для «не виновата» — «невинна»), именно на такой слепоте рыцаря будет настаивать в своей «лекции» Аглая, утверждая, что «в том-то и заслуга, что если б она потом хоть воровкой была, то он все-таки должен был ей верить и за ее *чистую* красоту

---

думаю, нечего: всем нам известно это *восторженное* время, вначале полное надежд, а потом странное и *тревожное* и которое до сих пор еще не заключилось ничем, так что один Бог знает (я думаю так лишь можно выразиться) — чем оно разрешится...» («Дневник писателя» за март 1877 г. (1 гл., 1 глава) (25, 67)). О сочетании в подобных (хотя и не связанных непосредственно с эпилепсией) состояниях «полноты, меры, примирения» или «ясности» с возбужденностью и встревоженностью свидетельствуют те, кто имеет о них непосредственное знание. Например, Мирча Элиаде: «На душу снизошла неправдоподобная ясность — при всей экзальтации, почти наркотической, вызванной таинством и игрой природы. Как это совмещалось, я объяснить не умею...» *Мирча Элиаде*. Под тенью лилии. М.: «Энига», 1996. С. 455.



копья ломать» (8, 207). «Воровка» здесь явный эвфемизм, подмена настоящей темы целомудрия-растления: такая подмена необходима и для правдоподобия образа Аглаи (стыдливой до дикости), и для того, чтобы текст мог быть пропущен через духовную цензуру. Впрочем, слово «воровка» одновременно акцентирует очень важный здесь момент *вольной грешности*, противопоставленный двусмысленной «невольной грешности» Настасьи Филипповны.

## «Бесы»

Хочется еще и еще повторить, что любая попытка исправлять текст Достоевского в соответствии с меняющимися орфографическими и синтаксическими нормами, или в соответствии с написанием, представляющимся редактору очевидным, чревата смысловыми искажениями, иногда весьма серьезными. Вряд ли вообще позволительно навязывание школьных правил мастеру, творящему в языке, воспринимающему язык как нечто живое, цельное, способное к органическим изменениям, а не как нечто догматически упорядоченное посторонней волей и подвластное внешним реформам. Достоевский всю жизнь воевал с корректорами за каждую запятую. Но для редакторов и корректоров XX и XXI века, после литературы «потока сознания», должно было бы быть очевидно, что в художественном тексте нельзя принудительно расставлять по крайней мере запятые и кавычки и тире при прямой речи.

Что касается оформления прямой речи в тексте Достоевского, то оно имеет тенденцию различаться в зависимости от того, склоняется ли данный отрезок текста в сторону внутренней или внешней речи. Переходы многообразны, но крайние случаи таковы: внешняя речь иногда даже в случае отдельной реплики персонажа оформляется как реплика в диалоге, с вынесением ее в отдельный абзац после тире; внутренняя речь непременно оформляется кавычками и никогда не отделяется тире от авторских слов, например: «Ну, хорош же ты теперь!» весело обдумывал Петр Степанович, выходя на улицу; «хорош будешь и вечером, а мне именно такого тебя теперь надо, и лучше желать нельзя, лучше желать нельзя! Сам Русский Бог помогает!».

Примеры пунктуационных искажений текста «Бесов» в академическом Полном собрании сочинений в 30 т. (в том числе — поистине вопиющих, как в первом примере):

В академическом Собрании читаем: «Поспешу заметить здесь, по возможности вкратце, что Варвара Петровна хотя и стала в последние годы излишне, как говорили, расчетлива и даже скупенька,

но иногда не жалела денег собственно на благотворительность» (10, 123). Смысл текста тот, что Варвара Петровна *иногда* не жалела денег на благотворительность. У Достоевского: «Поспешу заметить здесь, по возможности вкратце, что Варвара Петровна хотя и стала в последние годы излишне, как говорили, расчетлива и даже скупенька, но иногда не жалела денег\_собственно на благотворительность». Запятая изменяет смысл текста: оказывается, что Варвара Петровна иногда не жалела денег, а именно тогда, когда они требовались на благотворительность — то есть, будучи скупа в остальных случаях, *никогда* не жалела денег на благотворительность. Надо заметить, что при снятии запятой искажается очень серьезная черта в характеристике персонажа.

В академическом Собрании: «Петр Верховенский, между прочим, приехал сюда за тем, чтобы порешить ваше дело совсем...» (10, 192). Это говорит Ставрогин Шатову, предупреждая его о готовящемся убийстве. «Между прочим» в запятой здесь является вводным выражением, прочитывается как «кстати» и характеризует все высказывание в целом, не являясь членом предложения. Получается, что Петр Верховенский приехал *исключительно* затем, чтобы «порешить дело» Шатова. У Достоевского: «Петр Верховенский между прочим приехал сюда за тем, чтобы порешить ваше дело совсем...» — то есть, кроме всех прочих дел (которых у Верховенского немало, и главное его дело — вовсе не с Шатовым), он должен порешить дело и с Шатовым.

В академическом Собрании при описании бегства Степана Трофимовича Верховенского читаем: «...он твердо шагал по мокрой земле; видно было, что обдумал предприятие как только мог это сделать лучше, один при всей своей кабинетной неопытности» (10, 411). Получается, что Степан Трофимович *хорошо* обдумал свое предприятие, ни к кому не обращаясь при этом за помощью. У Достоевского: «...он твердо шагал по мокрой земле; видно было, что обдумал предприятие как только мог это сделать лучше один при всей своей кабинетной неопытности». Смысл тот, что предприятие обдуманно ровно настолько, насколько это было возможно одному неопытному Степану Трофимовичу: то есть, как выяснится в дальнейшем, вовсе не обдуманно.

Пример орфографического исправления, очень серьезно противоречащего сквозному смыслу романа:

В академическом собрании Петр Степанович, уговаривая Ставрогина выступить в роли самозванца, пересказывает скопческую легенду: «И Ивана Филипповича бога Саваофа видели, как он в колеснице на небо вознесся пред людьми...» (10, 326). При нормативном понижении буквы в слове «Бог» при публикации текстов в советскую эпоху, повышение буквы в имени «Саваоф» заставляет прочи-

тать текст так, словно Иван Филиппович и есть Бог Саваоф, или, по крайней мере, *единственный* принявший на себя это имя в скопческой традиции. У Достоевского: «И Ивана Филипповича бога-саваофа видели, как он в колеснице на небо вознесся пред людьми...» Написание «бога-саваофа» с маленькой буквы и через дефис указывает на типологичность «бога», столь характерную для скопцов и хлыстов, на множественность «богов-саваофов» (так же как и «христов»). Этот смысл очень важен в романе, изображающем разного рода самообожествление или взаимообожествление людей в обезбоженном мире.

### «Подросток»: «только открывающая кавычка»

Роман «Подросток» — очень сложная повествовательная структура, так как повествование ведется от первого лица, пишущего год спустя после произошедших событий; таким образом, даже текст от «я» слоится, в нем соединяются голоса меня «теперь» и меня «тогда», меня-«автора», ведущего повествование, и «меня»-героя, участвующего в диалогах, размышляющего про себя, видящего сны и т.д. (я не говорю уже о разнообразных формах введения в текст речи и мыслей других героев). Однако при множестве сторон многоликого «я», присутствующих в тексте, остается ощущение единства этого «я», при всей «слоистости» повествовательного потока также остается ощущение его существенного единства. Приемы, которыми Достоевский достигает этого ощущения, многообразны. Среди них есть и «технические» новаторские приемы, утраченные при унификации пунктуации писателя. Одним из таких приемов является *только открывающая кавычка*.

Аркадий рассказывает Версилкову о своем свидании с Ахмаковой:

— И вот, завтра я в три часа у Татьяны Павловны, вхожу и рассуждаю так: *«отворит кухарка, — вы знаете ее кухарку? — и я спрошу первым словом: дома Татьяна Павловна? И если кухарка скажет, что нет дома Татьяны Павловны, а что ее какая-то гостья сидит и ждет, — что я тогда должен заключить, скажите, если вы... Одним словом, если вы...»*

— Просто-запросто, что тебе назначено было свидание. Но, стало быть, это было? И было сегодня? Да?

В процессе рассказа Аркадий начинает цитировать свои рассуждения в тот момент, о котором он рассказывает. Здесь появляется открывающая кавычка, отделяющая речевой поток Аркадия-*рассказчика при свидании с Версилковым* (иной уровень, чем Аркадий-повествователь) от рассуждений Аркадия-*действующего (в предпо-*

лагаемом будущем) лица. Однако затем его рассуждения сливаются с вопросом, который он задает Версилкову, соединяются неразсторжимо, объединяя *сейчас* и *тогда*, связывая воедино рассуждение с самим собой и разговор с НИМ — с тем, кто, при всем критическом, грубом, дерзком, часто неуважительном к НЕМУ отношении, остается для Подростка солнцем и совестью, самым интимным собеседником и единственным судьей, чей суд он признает над собой. Но для закрывающей кавычки, таким образом, не оказывается места, ей нечего разделять, и автор ее опускает. Редакторы ее восстанавливают — и надо ли говорить о том, что любое место, которое будет для нее выбрано, только наглядно продемонстрирует ее ненужность и невозможность. В Собрании сочинений в 30 томах закрывающая кавычка «закрывает» фразу Аркадия в диалоге:

Одним словом, если вы...» (13, 220).

— Просто-запросто, что тебе назначено было свидание.

Ее неуместность здесь очевидна.

Следующий случай употребления только открывающей кавычки структурно не так нагляден, но тем очевиднее проступает его смысловая нагруженность.

Аркадий констатирует факт, имевший место *тогда*, в основном тексте, тут же комментирует его из *теперь* — времени, когда пишутся записки, и затем переходит к своему *тогда*-рассуждению по поводу этого факта в тексте, отделенном кавычкой:

И вот, никогда не забуду и с гордостью вспомню, что я **не** поехал! Это никому не будет известно, так и умрет, но довольно и того, что мне это известно и что я в такую минуту был способен на благороднейшее мгновение! «Это искушение, а я пройду мимо его, — решил я наконец, одумавшись, — меня пугали фактом, а я не поверил и не потерял веру в ее чистоту! И зачем ехать, о чем справляться? Почему она так непременно должна была верить в меня, как я в нее, в мою “чистоту”, не побояться “пылкости” и не заручиться Татьяной? <...> Боже мой! — воскликнул я вдруг, мучительно краснея, — а сам-то, сам-то что я сейчас сделал: разве я не потащил ее пред ту же Татьяну, разве я не рассказал же сейчас все Версилкову? Впрочем, что ж я? тут — разница. <...> Это — человек понимающий. Гм... Но какая же, однако, ненависть в его сердце к этой женщине даже доселе! И какая же, должно быть, драма произошла тогда между ними и из-за чего? Конечно из самолюбия! **Версильов ни к какому чувству, кроме безграничного самолюбия, и не может быть способен!**

Да, эта последняя мысль вырвалась у меня тогда, и я даже не заметил ее. Вот какие мысли, последовательно одна за другой, пронеслись тогда в моей голове, и я был чистосердечен тогда с собой: я не

лукавил, не обманывал сам себя; и если чего не осмыслил тогда в ту минуту, то потому лишь, что ума недостало, а не из иезуитства перед самим собой.

В Собрании сочинений в 30 томах закрывающая кавычка поставлена после выделенной (Достоевским) фразы:

**Версилов ни к какому чувству, кроме безграничного самолюбия, и не может быть способен!»** (13, 226).

Аркадий в следующем затем абзаце возвращается к комментарию *теперь*, так что, казалось бы, формально автор «исправлен» справедливо. Но в том-то и дело, что мысль, выраженная выделенной строкой, не может быть отнесена однозначно к *тогда*-рассуждению, потому что хоть эта мысль и вырвалась у него *тогда*, но тогда-то он ее как раз и *не заметил*, а замечает лишь *теперь*, комментируя свои тогдашние мысли год спустя. Таким образом, фраза эта не может быть однозначно отнесена ни к речевому потоку *тогда*, ни к речевому потоку *сейчас*, она их связывает, соединяет, как и в предыдущем случае — и Достоевский не ставит закрывающую кавычку.

Еще один пример только открывающей кавычки. Соотношение временных планов здесь также присутствует, но на первый план выходит нечто иное.

«Князь Сережа» объясняется с Аркадием на следующий день после того, как для Аркадия обнаружилась связь князя с Лизой и ее беременность.

Он совершенно твердо заявил мне о своем намерении жениться на Лизе, и как можно скорей. «То, что она не дворянка, поверьте, не смущало меня ни минуты, — сказал он мне, — мой дед женат был на дворовой девушке, певице на собственном крепостном театре одного соседа-помещика. Конечно, мое семейство питало насчет меня своего рода надежды, но им придется теперь уступить, да и борьбы никакой не будет. Я хочу разорвать, разорвать со всем теперешним окончательно! Все другое, все по-новому! Я не понимаю, за что меня любила ваша сестра; но, уж конечно, я без нее, может быть, не жил бы теперь на свете. Клянусь вам от глубины души, что я смотрю теперь на встречу мою с ней в Луге как на перст Провидения. Я думаю, она полюбила меня за “беспредельность моего падения”... впрочем, поймете ли вы это, Аркадий Макарович?

— Совершенно! — произнес я в высшей степени убежденным голосом. Я сидел в креслах перед столом, а он ходил по комнате.

— Я должен вам рассказать весь этот факт нашей встречи, без утайки.

Рассуждение князя начинается как монолог и, соответственно, открывается кавычкой. Князь высказывает свои давние и задушевные мысли, уходя в себя, но в какой-то момент, выговорив нечто уж совсем неудобопонятное, спохватывается и обращается к слушателю (забавна уверенность, с какой Аркадий произносит свое «Совершенно!»). Монолог и структурно и по смыслу в этот момент превращается в диалог, что и зафиксировано отсутствием закрывающей кавычки, восстанавливаемой в Собрании сочинений в 30 томах перед ответной репликой Аркадия (13, 245).

И наконец, пример «каскада» открывающих кавычек. В данном случае это прием у Достоевского не просто «нагружен смыслом», но отражает принципиальную, концептуальную мысль всего произведения.

Аркадий, сильно навеселе, ускользает от Ламберта, но в голове его бродят «бесчисленные приятные мысли», внушенные этим его «двойником»:

«Я теперь на Обуховский проспект, — думал я, а потом поверну налево и выйду в Семеновский полк, сделаю крюку, это прекрасно, все прекрасно. Шуба у меня нараспашку — а что же ее никто не снимает, где ж воры? На Сенной, говорят, воры; пусть подойдут, я, может, и отдам им шубу. На что мне шуба? Шуба — собственность. *La propriété c'est le vol*. А впрочем, какой вздор и как все хорошо. Это хорошо, что оттепель. Зачем мороз? Совсем не надо морозу. Хорошо и вздор нести. Что, бишь, я сказал Ламберту про принципы? Я сказал, что нет общих принципов, а есть только частные случаи; это я соврал, архисоврал! И нарочно, чтоб пофорсить. Стыдно немножко, а впрочем — ничего, заглажу. Не стыдитесь, не терзайте себя, Аркадий Макарович. Аркадий Макарович, вы мне нравитесь. Вы мне очень даже нравитесь, молодой мой друг. Жаль, что вы — маленький плутишка... и... и... ах, да... ах! \_

Я вдруг остановился, и все сердце мое опять заняло в упоении:

«Господи! Что это он сказал? Он сказал, что она — меня любит. О, он мошенник, он много тут налгал; это для того, чтоб я поехал к нему ночевать. А может, и нет. Он сказал, что и Анна Андреевна так думает... Ба! Да ему могла и Настасья Егоровна тут что-нибудь разузнать: та везде шныряет. И зачем я не поехал к нему? Я бы все узнал! Гм! у него план, и я все это до последней черты предчувствовал. Сон. Широко задумано, господин Ламберт, только врете вы, не так это будет. А, может, и так! А, может, и так! И разве он может женить меня? А, может, и может. Он наивен и верит. Он глуп и дерзок, как все деловые люди. Глупость и дерзость, соединясь вместе, — великая сила. А признайтесь, что вы таки боялись Ламберта, Аркадий Макарович! И на что ему честные люди? Так серьезно и говорит: ни одного здесь

честного человека! Да ты-то сам — кто? Э, что ж я! Разве честные люди подлецам не нужны? В плутовстве честные люди еще пуше, чем везде, нужны. Ха-ха! Этого только вы не знали до сих пор, Аркадий Макарович, с вашей полной невинностью. Господи! Чтó если он вправду женит меня?»

Здесь кавычка закрывается перед ретроспективным отступлением, воспоминанием Аркадия о времени пребывания в пансионе, его признанием, которое я тут опускаю, и которое Аракадий делает во времени *теперь* повествования, а не *тогда* происшествия. Но дальше, после отступления, с открывающейся кавычки словно бы продолжается прежняя фраза:

«Тут одно только серьезное возражение, — все мечтал я продолжая идти. — О, конечно, ничтожная разни́ца в наших летах не составит препятствия, но вот чтó: она — такая аристократка, а я — просто Долгорукий! Страшно скверно! Гм! Версиров разве не мог бы, женясь на маме, просить правительство о позволении усыновить меня... за услуги, так сказать, отца... Он ведь служил, стало быть, были и заслуги; он был мировым посредником... О, черт возьми, какая гадость! —

Я вдруг воскликнул это и вдруг, в третий раз остановился, но уже как бы раздавленный на месте. Все мучительное чувство унижения от сознания, что я мог пожелать такого позору, как перемена фамилии усыновлением, эта измена всему моему детству — все это почти в один миг уничтожило все прежнее расположение, и вся радость моя разлетелась как дым. «Нет, этого я никому не перескажу, — подумал я, страшно покраснев, — это я потому так унизился, что я... влюблен и глуп. Нет, если в чем прав Ламберт, так в том, что нынче всех этих дурачеств не требуется вовсе, а что нынче в наш век главное — сам человек, а потом его деньги. То есть не деньги, а его могущество. С таким капиталом я брошусь в “идею”, и вся Россия затрещит через десять лет, и я всем отомщу. А с ней церемониться нечего, тут опять прав Ламберт. Струсит и просто пойдет. Простейшим и пошлейшим образом согласится и пойдет. “Ты не знаешь, ты не знаешь, в каком это чулане происходило!” — припомнились мне давешние слова Ламберта. — «И это так, — подтверждал я, — Ламберт прав во всем, в тысячу раз правее меня и Версирова, и всех этих идеалистов! Он — реалист. Она увидит, что у меня есть характер, и скажет: “А у него есть характер!” Ламберт — подлец, и ему только бы тридцать тысяч с меня сорвать, а все-таки он у меня один только друг и есть. Другой дружбы нет и не может быть, это все выдумали непрактичные люди. А ее я даже и не унижаю; разве я ее унижаю? Ничуть: все женщины таковы! Женщина разве бывает без подлости? Потому-то над ней и нужен мужчина, потому-то она и создана существом подчиненным. Женщина — порок и соблазн, а мужчина — благородство и великодушие. Так

и будет во веки веков. А что я собираюсь употребить “документ” — так это ничего. Это не помешает ни благородству, ни великодушию. Шиллеров в чистом состоянии не бывает — их выдумали. Ничего, коль с грязнотой, если цель великолепа! Потом все омоется, все загладится. А теперь это — только широкость, это — только жизнь, это — только жизненная правда — вот как это называется! —

Здесь заканчивается «каскад» только открывающих кавычек (места, где поставлены закрывающие кавычки в Собрании сочинений в 30 томах, подчеркнуты (13, 361–363)). Но далее начинается то, ради чего, собственно, этот прием был введен Достоевским:

О, опять повторю: да простят мне, что я привожу весь этот тогдашний хмельной бред до последней строчки. Конечно, это только эссенция тогдашних мыслей, но, мне кажется, я этими самыми словами и говорил. Я должен был привести их, потому что я сел писать, чтобы судить себя. А что же судить, как не это? Разве в жизни может быть что-нибудь серьезнее? Вино же не оправдывало. *In vino veritas*.

Так мечтая и весь закопавшись в фантазию, я не заметил, что дошел наконец до дому, то есть до маминой квартиры. Даже не заметил, как вошел в квартиру; но только что я вступил в нашу крошечную переднюю, как уже сразу понял, что у нас произошло нечто необычайное. В комнатах говорили громко, вскрикивали, а мама, слышно было, плакала. В дверях меня чуть не сбила с ног Лукерья, стремительно пробежавшая из комнаты Макара Ивановича в кухню. Я сбросил шубу и вошел к Макару Ивановичу, потому что там все столпились.

Там стояли Версилов и мама. Мама лежала у него в объятиях, а он крепко прижимал ее к сердцу. Макар Иванович сидел, по обыкновению, на своей скамеечке, но как бы в каком-то бессилии, так что Лиза с усилием придерживала его руками за плечо, чтобы он не упал; и даже ясно было, что он все клонится, чтобы упасть. Я стремительно шагнул ближе, вздрогнул и догадался: старик был мертв.

Он только что умер, за минуту какую-нибудь до моего прихода. За десять минут он еще чувствовал себя как всегда. С ним была тогда одна Лиза; она сидела у него и рассказывала ему о своем горе, а он, как вчера, гладил ее по голове. Вдруг он весь затрепетал (рассказывала Лиза), хотел было привстать, хотел было вскрикнуть и молча стал падать на левую сторону. «Разрыв сердца!» говорил Версилов. Лиза закричала на весь дом, и вот тут-то они все и сбежались — и все это за минуту какую-нибудь до моего прихода.

На протяжении этого «каскада» открывающих кавычек Аркадий в своих фантазиях все более и более соблазняется своим «двойником» Ламбертом, которого в конце концов назовет своим *единственным* другом, все более и более удалится от идеи «благообразия», воплощаемой для него Макаром. В какой-то момент, пожелав,



чтобы его «усыновил» Версилов, он, в сущности, пожелает, чтобы Макара совсем не было. Здесь он, правда, еще одернет себя. Но фантазия его не останавливается — и прорывается в жизнь, в действительность, *что и выражено графически отсутствием закрывающих кавычек*. И когда Аркадий окончательно перейдет на сторону грязной половины своей души, называя это «только широкостью», «только жизнью», «только жизненной правдой» — фантазия захлестнет жизнь и убьет Макара; убьет «благообразие», мешающее подлости и широкости, расколот образ («Разрыв сердца!») до того, как это сделает Версилов. Именно поэтому так настойчиво обозначается время: «Он только что умер, за минуту какую-нибудь до моего прихода». То есть, он умер в момент произнесения Аркадием последней фразы, объявляющей «грязнотцу» и «широкость» — «жизнью» и «жизненной правдой».

Одна из главных идей романа «Подросток» та, что все, что происходит, происходит «со мной». Действительность формируется «моими» мыслями, чувствами, фантазиями, желаниями. Аркадий пожелал «благообразия» — и явился Макар. Пожелав безобразия, Аркадий в какой-то мере стал его убийцей. «А что же судить, как не это? — вполне резонно скажет он о своих «только лишь» мечтах. — Разве в жизни может быть что-нибудь серьезнее?».

## **«Братья Карамазовы»: прямая речь и пропавшее чудо**

Пунктуация и орфография — вещи, которые обычный читатель практически не воспринимает *на сознательном уровне* при чтении текста, не привлекающего к этим вещам специального внимания. Тем сильнее, однако, они воздействуют на подсознание читателя. Так, установив написание слова *Бог* (и подобных) со строчной буквы, реформаторам удалось, например, сделать присутствие Бога в тексте Достоевского гораздо менее заметным, наглядным и гораздо более условным, нереальным, метафорическим. Это действие определило общее направление изменений графического облика слов, их грамматической роли, их смысловой насыщенности и, соответственно, объема заключенной в них реальности. Орфографические и пунктуационные изменения в тексте «Братьев Карамазовых» (как, впрочем, и в русском языке в целом) были последовательно направлены на понижение смыслового статуса слова: на перевод существительных и местоимений с предлогом в наречия (при том, от того, на верх и т.п.); на выделение членов предложения в качестве вводных слов. Интересно, что такое выделение, кроме смысловой редукации слова самого по себе, часто изменяет модальность всего пред-

ложения, переводя утверждение в план предположения. Например: «Марья Кондратьевна очевидно в заговоре» (при выделении «очевидно» смысл: «ясно видно», «видно очами», «наверняка» подменяется чистой модальностью «возможно», «вероятно»). То же самое: «Он взял короче, сад был ему *видимо* знакомее, чем бегущему...»; «Успокойтесь, Дмитрий Федорович, — напомнил следователь, как бы *видимо* желая победить иступленного своим спокойствием»; «Наконец дошла очередь и до Грушеньки. Следователи *видимо* опасались того впечатления, которое могло произвести ее появление на Дмитрия Федоровича...»; «Не обращайтесь, дрянной мелкий черт, — прибавил он, вдруг перестав смеяться и как бы конфиденциально: — он *наверно* здесь где-нибудь, вот под этим столом с шестственными доказательствами, где ж ему сидеть как не там?» и т.п.

Другой пример: описав, при помощи каких средств Фетюковичу удалось поставить под сомнение показания Трифона Борисовича, Достоевский заключает: «Таким образом один из опаснейших свидетелей, выставленных прокуратурой, ушел опять-таки заподозренным и в репутации своей сильно осаленным». Если выделить «таким образом» как вводное слово, то сохранится лишь смысл подведения итогов, указание на результат действий Фетюковича. Но у Достоевского это — член предложения, отсылающий ко всему предыдущему, описывающему *каким именно образом* удалось Фетюковичу достигнуть указанного результата.

Когда мы имеем дело с текстом Ф.М. Достоевского, необходимо помнить не только о его напряженном внимании к пунктуации и готовности бороться с корректорами за каждую запятую, то есть о сознательном и осмысленном авторском использовании знаков препинания, но и о том, что перед нами текст *гениального чтеца*. Причем — чтеца, не пользовавшегося стандартными актерскими приемами для произведения эффекта, но все чтение строившего на точнейшей смысловой оркестровке читаемого текста, на голосовом и интонационном «вычленении» и подаче смысла, что производило, по воспоминаниям современников, невероятное впечатление на слушателей, впечатление сокрушительное и восстанавливающее одновременно, разбивающее преграды самости, выводящее из «уединения» на «подвиг братолюбивого общения». «Дошедший» смысл текстов Пушкина, которого Достоевский любил читать, и самого Достоевского оказывал именно такое действие — действие, которое во всей полноте проявилось на Пушкинском празднике, на которое слушатели Достоевского испытывали всегда (см., например, воспоминания В.В. Тимофеевой (О. Починковской) «Год работы с знаменитым писателем»). Пунктуация его произведений — по-видимому, и есть запись такой именно оркестровки.

Иногда, под давлением новых требований правописания диалогов и прямой речи, текстологи академического Собрания сочинений в 30 томах шли на разбивку предложений и абзацев, нарушая логику сложнейшей повествовательной структуры романа Достоевского. Например, сцена во флигеле прямо перед тем, как Григорий выйдет и увидит убегающего от окна Федора Павловича Митю: «Марфа Игнатьевна не шевелилась: “ослабела баба”, подумал, глянув на нее, Григорий Васильевич и кряхтя вышел на крылечко». В академическом Собрании сочинений в 30 томах после «Марфа Игнатьевна не шевелилась» поставлена точка. Но двоеточие здесь для Достоевского, возможно, важнее, чем могло бы показаться с первого взгляда\*. Структура, приданная фразе Достоевским, подчеркивает: Григорий делает выводы только из наблюдаемых фактов, причем связь наблюдения и вывода — железная. Так он мыслит всегда (зачастую обдумывая факт тяжело и долго, прежде чем сделать вывод; но сделав вывод, заключения своего он уже не изменяет: как в случае с шестипалым младенцем, который, по Григорию, был «драконом»). Это объясняет его безусловную уверенность в том, что он видел открытую дверь: этот факт «восстанавливается» сознанием после обморока, обосновывая для самого Григория его крик: «Отцеубивец!» — вывод, прозвучавший *прежде* наблюдения факта. Поскольку «открытая дверь» возвращает схему мышления Григория к обычной норме, естественно, что пошатнуть его уверенность невозможно.

Другой пример: разбивка на абзацы реплик поляков в разговоре в Мокром. У Достоевского в двух случаях эти реплики даны в подбор, что очевидно имеет смысл.

Паны реагируют на рассказ Максимова о польских паненках, прыгавших на коленки нашим уланам после танца:

«— Пани Агриппина, пан видзел в польском краю хлопок, а не шляхетных паней, — заметил пан с трубкой Грушеньке. — Можешь нá то раховаць! — презрительно отрезал высокий пан на стуле.

— Вот еще! Дайте ему говорить-то! Люди говорят, чего мешать? С ними весело, — огрызнулась Грушенька».

Паны не поднимают бокалов в ответ на Митин тост «за Россию!».

«Пан Врублевский взял стакан, поднял его и зычным голосом проговорил:

---

\* Я сейчас не обсуждаю очевидную для меня неправомерность любого внешнего вторжения, приводящего авторский текст в соответствие с какими-либо декретированными нормами, даже если текстологи не усматривают в своих действиях ничего, хоть в самой слабой степени искажающего текст по смыслу. Здесь уместно опять вспомнить легенду о рабби Акибе.

— За Россию в пределах до семьсот семьдесят второго года. — Отто бардзо пенкне! (Вот так хорошо!), — крикнул другой пан, и оба разом осушили свои стаканы.

— Дурачы же вы, панове! — сорвалось вдруг у Мити.

— Па-не!! — прокричали оба пана с угрозой, наставившись на Митю как петухи. Особенно вскипел пан Врублевский».

В обоих случаях соединение реплик формально разных лиц в одном абзаце подчеркивает единство позиции этих лиц, то, что они *вдвоем* являются *стороной в диалоге, единым субъектом диалога*, противостоящим другим субъектам — участникам диалога, среди которых каждый субъект представлен *одним лицом*. Образуя такой составной субъект, паны превращают разговор *людей* в разговор *полюков с русскими*.

Особенно значительным искажением при стандартизации написания прямой речи подверглась глава «Кана Галилейская». В академическом Собрании сочинений в 30 томах чтение Евангелия отцом Паисием и Алешин «поток сознания» оформлены кавычками как два «перемежающихся» текста, «разорванных монолога», причем евангельский текст провоцирует *внутренний монолог* Алеши, не более того.

*«И в третий день брак бысть в Кане Галилейстей, — читал отец Паисий, — и бе Мати Иисусова ту. Зван же бысть Иисус и ученицы Его на брак».*

«Брак? Что это... брак — неслось, как вихрь, в уме Алеши, — у ней тоже счастье... поехала на пир... Нет, она не взяла ножа, не взяла ножа... Это было только “жалкое” слово... Ну... жалкие слова надо прощать, непременно. Жалкие слова тешат душу... без них горе было бы слишком тяжело у людей. Ракитин ушел в переулоч. Пока Ракитин будет думать о своих обидах, он будет всегда уходить в переулоч... А дорога... дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная, и солнце в конце ее... А?.. что читают?» (14, 326).

Однако Достоевским текст был оформлен иначе.

*«И в третий день брак бысть в Кане Галилейстей, читал отец Паисий, «и бе Мати Иисусова ту. Зван же бысть Иисус и ученицы Его на брак».*

— Брак? Что это... брак — неслось как вихрь в уме Алеши, — у ней тоже счастье... поехала на пир... Нет, она не взяла ножа, не взяла ножа... Это было только «жалкое» слово... Ну... жалкие слова надо прощать, непременно. Жалкие слова тешат душу... без них горе было бы слишком тяжело у людей. Ракитин ушел в переулоч. Пока Ракитин будет думать о своих обидах, он будет всегда уходить в переулоч...

А дорога... дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная и солнце в конце ее... А?... что читают?

На евангельский текст, заключенный в кавычки, Алеша отвечает *репликой диалога!* То есть перед нами не «внутренний монолог» героя, но диалог его души с евангельским словом, которое пока дано нам как замкнутое в себе (кавычками), завершенное в ином времени, но — чудо произойдет на наших глазах, и «диалог с прошлым», превратится в *диалог с вечным*, в настоящий диалог, происходящий здесь и сейчас.

— Но что это, что это? Почему раздвигается комната... Ах да... ведь это брак, свадьба... да, конечно. Вот и гости, вот и молодые сидят и веселая толпа и... где же премудрый Архитриклин? Но кто это? Кто? Опять раздвинулась комната... Кто встает там из-за большого стола? Как... И он здесь? Да ведь он во гробе... Но он и здесь... встал, увидал меня, идет сюда... Господи!...

Да, к нему, к нему подошел он, сухенький старичок, с мелкими морщинками на лице, радостный и тихо смеющийся. Гроба уж нет, и он в той же одежде как и вчера сидел с ними, когда собрались к нему гости. Лицо всё открытое, глаза сияют. Как же это, он, стало быть, тоже на пире, тоже званный на брак в Кане Галилейской...

— Тоже милый, тоже зван и призван, — раздается над ним тихий голос. — Зачем сюда схоронился, что не видать тебя... пойдём и ты к нам.

Голос его, голос старца Зосимы... Да и как же не он, коль зовет? Старец приподнял Алешу рукой, тот поднялся с колен.

Именно способность души, условно говоря, ответить *репликой* на *цитату*, а точнее — воспринять Слово Божие не как цитату, но как реплику, обращенную к ней здесь и сейчас, и становится залогом прорыва ее из времени в вечность. Потому что вечность всегда ждет ее и всегда готова принять. И еще: способность души ответить *репликой*, а не закавыченным монологом делает происходящее фактом не сознания героя, а подлинного бытия, *реальности*, от которой чудо оказывается не отгороженным забором кавычек. Чудо и состоит в проникновении вечности во время и пребывании в нем.

— Веселимся, — продолжает сухенький старичок, — пьем вино новое, вино радости новой, великой; видишь, сколько гостей? Вот и жених и невеста, вот и премудрый Архитриклин, вино новое пробует. Чего дивишься на меня? Я луковку подал, вот я и здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... Что наши дела? И ты тихий, и ты, кроткий мой мальчик, и ты сегодня луковку сумел подать алчущей. Начинай, милый, начинай, кроткий, дело свое!.. А видишь ли Солнце наше, видишь ли ты Его?

— Боюсь... не смею глядеть... — прошептал Алеша.

— Не бойся Его. Страшен величием пред нами, ужасен высотой Своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков. Вон и вино несут новое, видишь, сосуды несут...

Что-то горело в сердце Алеши, что-то наполнило его вдруг до боли, слезы восторга рвались из души его... Он простер руки, вскрикнул и проснулся.

Опять гроб, открытое окно и тихое, важное, отдельное чтение Евангелия. Но Алеша уже не слушал, что читают. Странно, он заснул на коленях, а теперь стоял на ногах, и вдруг, точно сорвавшись с места, тремя твердыми скорыми шагами подошел вплоть к гробу.

Поднятый с колен «во сне», Алеша оказывается на ногах наяву, позванный «во сне», он наяву «срывается с места», завершая действие, *связывая* им временную реальность с реальностью истинной, вечной. Но *академическое Собрание сочинений в 30 томах* отделяет пир в Кане от текущей реальности закрывающей кавычкой:

— Не бойся Его. Страшен величием пред нами, ужасен высотой Своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков. Вон и вино несут новое, видишь, сосуды несут...»

Что-то горело в сердце Алеши, что-то наполнило его вдруг до боли, слезы восторга рвались из души его... Он простер руки, вскрикнул и проснулся (14, 327).

Чудо чрезвычайно адекватно оформляется Достоевским графически, и то, что *чудо* становится в нашем восприятии *сном*, перестает восприниматься как реальность и существовать в одном пространстве с реальностью — во многом задается графическим переформлением текста «по правилам».

# ЭЛЕМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК КЛЮЧ К АНАЛИЗУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ: КОНЦЕПТ, ЦИТАТА, ЭПИГРАФ

## «Бедные люди» и «злые дети»

Несмотря на то, что традиционное литературоведение даже и до сих пор склонно скорее противопоставлять тип творчества Пушкина и Достоевского (хотя много уже раздаётся голосов, разделяющих и прямо противоположное мнение), можно смело утверждать, что именно в области творческого метода Достоевский наследовал Пушкину, причем он оказался одним из очень немногих.

Область их фундаментального совпадения — отношение к слову, которое я бы определила как *смирненное*; это как бы заведомое признание того, что слово умнее их, отсутствие всяких притязаний на обладание словом — обладание, которое предполагает возможность диктовать слову смысл, *нагружать* его смыслом по прихоти пользователя — или *ограничивать* его смысл, как бы полагая, что слово можно использовать в узко контекстуальном значении — и что при этом вся полнота смысла, присущая слову, не будет вторгаться в локальный замысел автора.

Одним из путей уяснения типа отношения к слову в творчестве Достоевского и Пушкина является анализ использования ими чужих «концептов», «авторизованных» слов, воспринимающихся в некоторый момент культурного развития почти как непосредственная цитата, во всяком случае — как прямая аллюзия.

Слово вдруг оказывается жестко ограничено в своем смысле некоторым заданным контекстом — и это ограничение зачастую с удовольствием поддерживается «пользователями», создавая своего рода язык для посвященных.

Пушкин и Достоевский — в частной жизни вполне склонные к подобным операциям с языком — в своем творчестве всегда оказывались теми, кто взрывал такие концепты, вновь выходя из их уютной ограниченности на широкий и рискованный простор *слова*. Нужно оговориться, однако, что слово зачастую становится «авторизованным» вовсе не по воле того автора, которому данный концепт приписывается.

В такого рода «концепт» превращается название повести Н. Карамзина «Бедная Лиза»; повести, неоднократно «переписанной» и Пушкиным, и Достоевским.

Пушкин создает два произведения в цикле «Повестей Белкина», причем карамзинский «концепт» (чье содержание примерно можно описать как «*крестьянка Лиза, вынужденная заботиться о хлебе насущном*, и — главное — *бедная девушка, соблазненная и оставленная возлюбленным*») делится между ними: в «Станционном смотрителе» помещается первая его часть — «*бедная*», а в «Барышне-крестьянке» вторая — «*Лиза*».

В «Станционном смотрителе» эпитет «бедный» также раздваивается: появляются «бедный смотритель» и «бедная Дуня».

Причем, если смотрителя рассказчик называет «бедным», будучи знаком с его историей, то Дуню «бедной» он именуется вслед за смотрителем, прибавляющим этот эпитет к ее имени на основании *общего представления* об обыкновенном конце подобных историй, аккумулированного в повести Карамзина.

Истинная история Дуни, заключенная в рассказе мальчика Ваньки о проезжей «барыне» в «карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами, и с кормилицей, и с черной москью», звучит как сокрушительная полемика с этим *априорным* эпитетом: «прекрасная барыня», «добрая барыня», «славная барыня». Эпитет «бедный» — причем, в том же (и в то же время — гораздо более широком) смысле — «забытый, покинутый», переадресуется Самсону Вырину.

Пушкин выводит слово за пределы узкого контекста «страстной любви», применяя его к любви родительской.

В «Барышне-крестьянке» «Бедная Лиза» переписывается как своего рода маскарад, где барышня Лиза Муромская (фамилия — отсылка к «Станционному смотрителю»), где в первых строках сообщается, что станционных смотрителей почитают равными «муромским разбойникам») играет поселянку Акулину, дочь кузнеца, смуглую красавицу.

При этом известно, что на самом деле дочь кузнеца Акулина — толстая рябая девка (здесь — насмешка Пушкина над утонченной чувствительностью неграмотной бедной поселянки Карамзина).

«Акулина» заставляет Алексея Берестова, пренебрегши довольно выгодной женитьбой на барышне, — а именно ради выгодной женитьбы была оставлена «бедная Лиза» — прийти сватать крестьянку. При этом Лиза оказывается сама в роли своей соперницы, и к тому же Пушкин продолжает игру с именами: *Лиза* теперь барышня, которой пренебрегают ради крестьянки Акулины — при смене социального статуса она оказывается в том же жизненном положении, что и карамзинская Лиза.

В этом переписывании заключено чрезвычайно много интересного (если учесть, к тому же, что имя «Лиза» — чуть ли не самое распространенное в мире романов Достоевского), но нас сейчас



прежде всего интересует судьба слова «бедный» в творчестве Ф.М. Достоевского, начиная с его первого произведения — «Бедные люди», и объединение им в общем смысловом поле, задаваемом *притчей о блудном сыне*, двух потрясающих «концептов» русской литературы: своего: «бедные люди», — и пушкинского: «злые дети».

Называя свое первое произведение «Бедные люди», Достоевский вполне сознательно включал себя в традицию рефлексии над Карамзиным, а вовсе не в школу социальной критики, к которой он был по недоразумению отнесен Белинским.

Именно поэтому в основу романа кладется история обесчещенной и покинутой девушки.

Было замечено, что название романа, в сущности, тавтологично, ибо согласно тому смыслу слова, который возвращается Достоевским, *все* люди — бедные. В романе подчеркнуто, что речь идет не только и не столько о материальной недостаточности (хотя и о ней тоже).

Интересно, что утверждение о том, что все люди бедные, связано с литературными сюжетами романа.

Пушкин, в представлении Макара Девушкина, в «Станционном смотрителе» являет общую для всех возможность беды, потери, утраты самого близкого существа, то есть у него люди *бедные* — в смысле *забытые, покинутые*.

Говоря о бедном Самсоне Вырине, Девушкин заключает: «Дело то оно общее, маточка, и над вами и надо мною может случиться. И граф, что на Невском или на набережной живет, и он будет то же самое, так только казаться будет другим, потому что у них все по-своему, по высшему тону, но и он будет то же самое, все может случиться, и со мною то же самое может случиться» (1, 59).

При этом Достоевским в «Бедных людях» переписывается концовка «Станционного смотрителя»: история «бедной Вари» завершается законным браком с соблазвившим ее господином Быковым, и именно в этот момент не только с Девушкиным случается — как он себе напроорочил — то же, что с Самсоном Выриным, но и Варя оказывается по-настоящему покинутой всеми, к кому привязано было ее сердце — и кто появился рядом с ней именно в тот момент, когда она стала «бедной Варей» в смысле карамзинского «концепта».

Гоголь, чья «Шинель» повергает прочитавшего ее Макара в бездну отчаяния, в «Бедных людях» являет общую для всех возможность *бедности* в смысле *духовной скудости*.

Об этом говорится в связанном с «Шинелью» многими нитями размышлении Девушкина о «сапогах»: «Там в каком-нибудь дымном углу, в конуре сырой какой-нибудь, которая, по нужде, за квар-

тиру считается, мастеровой какой-нибудь от сна пробудился; а во сне-то ему, примерно говоря, всю ночь сапоги снились, что вчера он подрезал нечаянно, как будто именно такая дрянь и должна человеку сниться! Ну, да ведь он мастеровой, он сапожник: ему прости-тельно все об одном предмете своем думать. У него там дети пищат и жена голодная; и не одни сапожники встают иногда так, родная моя. Это бы и ничего, и писать бы об этом не стоило, но вот какое выходит тут обстоятельство, маточка; тут же, в этом же доме, этажом выше или ниже, в позлащенных палатах, и богатейшему лицу все те же сапоги, может быть, ночью снились, то есть на другой ма-нер сапоги, фасона другого, но все-таки сапоги, ибо в смысле-то, здесь мною подразумеваемом, маточка, все мы, родная моя, выхо-дим немного сапожники. И это бы все ничего, но только то дурно, что нет никого подле этого богатейшего лица, нет человека, кото-рый бы шепнул ему на ухо, что “полно, дескать, о таком думать, о себе одном думать, для себя одного жить, ты, дескать, не сапожник, у тебя дети здоровы и жена есть не просит; оглянись кругом, не увидишь ли для забот своих предмета более благородного, чем свои сапоги”» (1, 88–89).

Эта духовная скудость, описанная как «любовь», *сосредоточен-ная на присваиваемом объекте*, — то есть как *эгоизм*, станет у Дос-тоевского основой для сложного взаимодействия слов «бедный» и «злой».

Я думаю, Достоевский был буквально ранен пушкинским «злые дети».

Во всяком случае, с этим «концептом» «Медного всадника» он не расставался с первого своего романа до последнего, что может вызвать даже удивление на фоне *общего знания* о том, что дети в художественном мире Достоевского — величайшая ценность, не подверженная девальвации; на фоне общеизвестного и общеупотребимого (может быть, и без достаточной рефлексии над его смыс-лом) «концепта» самого Достоевского: «слезинка ребенка».

В «Бедных людях» именно посредством концепта «злые дети» вводится переписанный сюжет «Медного всадника» — в дневнике Варвары Доброселовой, рассказывающей о своей жизни с матерью на квартире родственницы, Анны Федоровны, после смерти отца и об обучении у студента Покровского: «Сначала я, такая большая де-вушка, шалила заодно с Сашей, и мы, бывало, по целым часам ломаем головы, как бы подразнить и вывести его из терпения. Он ужасно смешно сердился, а нам это было чрезвычайно забавно. (Мне даже и вспоминать это стыдно.) Раз мы подразнили его чем-то чуть не до слез, и я слышала ясно, как он прошептал: “Злые де-ти”» (1, 32).

«Злые дети» — когда это произносит страстный любитель Пушкина студент Покровский, неизбежно вспоминается «Медный всадник», фигура «бедного Евгения», пушкинским эпитетом включенного в мир «Бедных людей»: «питался в окошко поданным куском. Одежда ветхая на нем рвалась и тлела. Злые дети бросали камни вслед ему».

Сюжет «Медного всадника» оригинально обыгрывается Достоевским в романе, но роль «бедного Евгения» отводится вовсе не студенту Покровскому.

«У нас в доме — вспоминает далее Варенька — являлся иногда старичок, запачканный, дурно одетый, маленький, седенький, мешковатый, неловкий <...> можно было подумать, что он как будто чего-то стыдится, как будто ему себя самого совестно <...> можно было, почти не ошибаясь, заключить, что он не в своем уме» (1, 32–33).

Это на нем «рвалась ветхая одежда», он принимает подачки от до самозабвения любимого сына — которого он не отец, недаром фамилия его «Покровский», он лишь *покрывает* грех господина Быкова — и которого зовут «Петенькой».

«Бедный Евгений», усыновивший Петра, который всячески воспитывает своего «папеньку»; дарящий ему Собрание сочинений Пушкина, и бегущий потом за телегой с его гробом — так же, как прежде бежал от коня Медного всадника: «Извозчик поехал рысью. Старик бежал за ним и громко плакал; плач его дрожал и прерывался от бега. Бедный потерял свою шляпу и не остановился поднять ее. Голова его мокла от дождя; поднимался ветер; изморозь секла и колола лицо <...> Полы его ветхого сюртука развевались по ветру, как крылья. Из всех карманов торчали книги; в руках его была какая-то огромная книга, за которую он крепко держался» (1, 45). И из его карманов падают наверняка им захваченные — им подаренные Петру — томики Пушкина.

Достоевский сводит в едином пространстве разделенных в «Петербургской повести» героев Пушкина.

У Пушкина они не оказываются лицом к лицу: дети бросают камни *вслед*, Петр «обращен к нему (Евгению. — Т.К.) спиной»; попытка взглянуть «державцу полумира» в лицо заканчивается проклятием Евгения и его бегством — из-за того, что ему видится обращающееся лицо «кумира» — они так и не встретились взглядами и опять всадник у него *за спиной*.

У Достоевского дети *слышат* о том, что они *злые* — и с этого момента начинается их перерождение.

В «Униженных и оскорбленных» «злая девочка» (этот эпитет там принадлежит Нелли и Наташе) — одновременно «бедное дитя».

Наташа бежит из дому, оставляя «бедных стариков» — родителей, для того чтобы *заполучить* Алешу — *совершенного ребенка*, которого любит почти *материнской* любовью, она отдается в жертву, чтобы получить над ним власть, похожую на власть родительскую. После разрыва с Алешей она объясняет: «Видишь Ваня: ведь я решила, что я не любила его как ровню, так, как обыкновенно женщина любит мужчину. Я любила его как... почти как мать. <...> Он был мой, — продолжала она. — Почти с первой встречи с ним у меня явилось тогда непреодолимое желание, чтоб он был *мой*, поскорей *мой*, и чтоб он ни на кого не глядел, никого не знал, кроме меня, одной меня... <...> я именно любила его так, как будто мне все время было отчего-то его жалко... (Здесь появляется *совмещение мотивов «покинувший возлюбленный» и «бедное дитя»*. — Т.К.) Было у меня всегда непреодолимое желание, даже мучение, когда я оставалась одна, о том, чтоб он был ужасно и вечно счастлив\*» (3, 400).

Она — «бедное дитя», когда покинута (и здесь совмещается образ брошенной возлюбленной и «покинутого родителя»), «жестокое дитя», когда сама покидает родителей (причем это самооценка, Наташа говорит: «Ох, жестокие мы дети, Алеша!» (3,202)), «злая девочка» — когда предполагает возможность разрыва с родителями, проклятие отца.

Проклятие оказывается возможно только заочно (и заочно Ихименев дважды проклинает свою дочь), *лицом к лицу* неизбежно примирение: «И ты, и ты, девочка ты злая! И ты могла думать, что я проклял тебя, что я не приму тебя, если б ты пришла!..» (3, 421).

Недаром не прощающий свою дочь, мать Нелли, старик Смит поворачивается к ней *спиной* и быстро уходит от нее.

Оказывается, что «бедные дети» — это дети, эгоистично устремляющиеся за своей «любовью», и «злые дети» — это дети, не верящие в родительскую любовь и прощение.

В двух романах Достоевского «злые дети» будут бросать камни — но не «вслед», а в лицо: в «Идиоте» и в «Братьях Карамазовых».

С камней «злых детей» начнется «швейцарская идиллия» князя Мышкина и «русское братство» Алеши Карамазова. Камни, кидаемые друг в друга, внезапно оказываются не символом отчуждения, но именно началом преодоления отчуждения, забытости и оставленности человека — в том случае, если находится человек, не берущий в ответ камня и не поворачивающийся к кидающим спиной.

А все люди в «Братьях Карамазовых» оказываются «бедным дитём» из сна Митеньки Карамазова, о котором он будет спрашивать

---

\* «ужасно и вечно счастлив» — это чрезвычайно странное описание счастья, очевидно, показывает наиболее вероятное состояние существа, «присвоенного», «объективированного» любящим эгоистом.

«почему бедно дитё?» (14, 456). *Все* — «дитё», — скажет Митя, принимая крест неправого осуждения, — *за «дитё» и пойду* (15, 31).

«Злые дети» оказывается — то же самое, что «бедные люди». Люди бедные потому, что дети злые. Люди сами себя делают несчастными, покидая и забывая друг друга.

«Бедные люди» — тавтология потому, что все люди — «злые дети» по отношению к Отцу Небесному, дети, покинувшие Его и отвернувшиеся от Него — и ощутившие немедленно собственную покинутость и богооставленность.

И здесь раскрывается истинный смысл слова «бедный», определяемого как «забытый, оставленный».

Характерно, что «карающий Бог»\* Ветхого Завета показывается Моисею лишь *спиною* — только так может видеть человек Бога до примирения. «Моисей сказал: покажи мне славу Твою. И сказал Господь Моисею: Я проведу пред тобою всю славу Мою и провозглашу имя Иеговы пред тобою, и кого помиловать — помилую, кого пожалеть — пожалею. И потом сказал Он: лица Моего не можно тебе увидеть, потому что человек не может увидеть Меня и остаться в живых. И сказал Господь: вот место у Меня, стань на этой скале; когда же будет проходить слава Моя, Я поставлю тебя в расщелине скалы и покрою тебя рукою Моею, доколе не пройду; и когда сниму руку Мою, ты увидишь Меня сзади, а лице Мое не будет видимо тебе» (Исх. 33, 18–23).

И полное прощение приносит на землю *лик* Христов. Именно на Него и указывает Нелли, призывая к прощению: «Послезавтра Христос воскрес, все целуются и обнимаются, все вины прощаются... Я ведь знаю...» (3, 383).

И этот смысл заложен еще в «Станционном смотрителе», где на стене комнаты для приезжих висят картинки на сюжет «Блудного сына», традиционно толкуемый в христианстве как история взаимоотношений Бога и отвернувшихся от него людей, захотевших быть *как боги и без Бога*.

«Блудные дети» — «злые дети» и «бедные люди».

## Камни в романе «Братья Карамазовы»

Художественное произведение воздействует на читателя не только и не столько опосредованно (через *понимание*), но и, главным образом, непосредственно — создавая *настроение*, то есть, бу-

---

\* Вернее было бы сказать: «воспитывающий человека Бог» — ибо чтобы примириться с Богом, человек должен сделать только одно — *захотеть* примирения.

квально, *настраивая* и *перестраивая* человека, создавая в нем определенное состояние духа и души, акцентируя или элиминируя те или иные ценностные ориентиры, побуждая его к тому или иному поведению, к тем или иным поступкам. Такая настройка осуществляется в большой степени — *минуя понимание*. Главным инструментом настройки, которым пользуется художественное произведение, является ритм. Нас сейчас будет интересовать тот ритм, который создается в художественном тексте повторяющимися словами-концептами.

«Текст» на латыни, как все помнят, означает «ткань, сплетение». Авторское слово-концепт проскальзывает, ныряет и выныривает, сквозь нити этой ткани, словно уток, протягивая за собою нить собственного смысла. Описание методологии такого внезапного появления часто «лишнего», неожиданного для линейного текста слова Достоевский вкладывает в уста госпожи Хохлаковой: «<...> а главное, эти фразы и словечки, самые неожиданные эти словечки, так что никак не ожидаешь, а вдруг оно и выскочит» (14, 194).

Эту нить собственного смысла слово-концепт каждым нырком переплетает с нитями иных смыслов, создавая некоторый узор — поскольку нити не просто переплетаются все со всеми, образуя «сплошную контекстуальность» (термин В.С. Непомнящего) — но сближаются с некоторыми нитями особенно, создавая сопряжения смыслов, создавая единое концептуальное ядро, которое может актуализироваться в читающем любым из тех слов-концептов, из сочетания, из пересечения и сплетения нитей которых это ядро складывается.

Проследивание таких нитей и их переплетений по всему тексту дает возможность практически математической точности понимания того смысла, который закладывается в текст автором и который транслируется текстом путем ритмических повторений слов-концептов непосредственно в подсознание воспринимающего.

Но подсознание для такого восприятия смысла мимо сознания должно обладать целым рядом базовых концептов, которые и собирается актуализировать, возбудить автор. То есть — подсознание должно обладать способностью войти в резонанс с текстом, с заложным в нем ритмом.

Именно поэтому такое значение для способности восприятия художественных текстов определенной культуры приобретает базовый текст данной культуры. При отсутствии знакомства с ним подсознанию нечем ответить на ритмические волны текста, ритм вообще не воспринимается читающим, нить, которую тянет за собой уток, не существует для такого читающего, он видит только появления утка на поверхности текста и воспринимает эти появления вне всякой связи друг с другом. Очевидно, что в этом случае перед чи-

тающим нет именно текста как *ткани, переплетения*, он воспринимает лишь линейную последовательность слов, то есть событийный ряд, разброс деталей и напрямую высказанные смыслы. Впрямую же высказанные смыслы в творчестве Достоевского, как известно, никогда не принадлежат автору. Автор говорит всегда нечто более *богатое*, чем любой (самый «хороший» и «правильный») смысл, высказанный впрямую.

Рассмотрим одну из нитей текста романа «Братья Карамазовы», вытягиваемую словом-концептом «камень».

Слово «камень» появляется в тексте сразу и с самого начала «не своим лицом» — оно появляется как человеческое имя или отчество: Петр Александрович Миусов (14, 10), Ефим Петрович Поленов (14, 14), Петр Фомич Калганов (14, 32). То есть с самого начала Достоевский в своем произведении актуализирует главное и богатейшее евангельское значение: **камень — человек**.

Рассмотрим ключевые для этого значения евангельские цитаты.

Первая, наиболее очевидная в данном случае: «Ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (Мф. 16, 18).

Вторая цитата, фиксирующая значение обратимости камня и человека, производимости человека от камня: «Бог может из камней сих воздвигнуть детей Аврааму» (Мф. 3, 9).

Третья цитата, констатирующая идентичность камня и Бога, камня и человека, свидетельствующая о том, что человек — камень, строительный материал иного, высшего слоя реальности: «Приступая к Нему, камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному, и сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный» (1 Пет. 2, 4–5). Здесь нам дано также противоположение: Камень — камни, чрезвычайно важное для всей структуры «Братьев Карамазовых». Пожалуй, можно вообще сказать, что это — базовая цитата для всей совокупности значений слова «камень» и подключенных к нему слов в романе Достоевского.

И наконец, четвертая цитата, определяющая камень как новую сущность, сердцевину человека: «побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему белый камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откр. 2, 17).

Второе появление слова «камень» в романе происходит в словосочетании «могильные камни» (14, 33). Могильные камни Евангелия — это камни Лазаря и Иисуса. Мертвое на пути к живому. Косное и твердое на пути к пространству последнего жилища и месту воскресения. Скрывающее — но и одновременно представляющее то, что внутри: к могильному *камню* мы приходим, чтобы побыть с ушедшим *человеком*.

С этого момента слово «могила» со своими производными вовлекается в концептуальное ядро слова «камень» и актуализирует его при своем появлении. Посредством этого слова к концептуальному ядру слова «камень» привлекается Иван Карамазов (Митя скажет о нем: «Иван — могила», а Алеша переспросит: «Иван — могила?») (14, 101), — чтобы мы этого момента как-нибудь не пропустили; причем Митя имеет в виду именно закрытость Ивана, невозможность извлечения того, что «завалено в нем камнем»). Интересно, что Федор Павлович тоже вовлекается в область действия концепта «камень» — но посредством приложения к нему в качестве эпитета варианта имени «Петр» — Митя называет его «пьеро» (14, 78; 15, 99). И вместе со всеми, кто носит это имя в романе, он будет выступать как «камень преткновения», причина падения окружающих. (В тексте есть даже пародийное падение от Петра-камня: Хохлакова изгоняет ухаживающего за ней Ракитина из-за его столкновения с Петром Ильичем Перхотиным.)

Именно в таком виде — как причину падения тех, кто рядом, выводит сам Федор Павлович Петра Александровича Миусова, и это следующее акцентированное в тексте место, связанное с концептом камня: «Правда, вы не мне рассказывали; но вы рассказывали в компании, где и я находился, четвертого года это дело было. Я потому и упомянул, что рассказом сим смешливым вы потрясли мою веру, Петр Александрович. Вы сами не знали о сем, не ведали, а я воротился домой с потрясенною верой и с тех пор все более и более сотрясаюсь. Да, Петр Александрович, вы *великого* падения были причиной!» (14, 42).

Здесь два важных момента: потрясенный *в вере* человек становится, «все более и более сотрясаясь», образом землетрясения, разверзания недр земных и падения (а вернее — летания) камней — этот первично здесь заложенный образ будет чрезвычайно важен в дальнейшем течении текста. Второе — упоминание «великого падения» на этом фоне практически однозначно отсылает в области базового текста к **падению денницы** (Ис. 14, 11–15).

Этот базовый текст будет задействован в романе и в связи с глетворным духом, изошедшим от тела старца Зосимы\*, сопрягая странным образом жизнь одного отца, плотского (жизнью своей соблазнявшего своих детей — вплоть до Митинога восклицания: «Зачем живет такой человек?»), со смертью другого, духовного (по видимости, смертью своей своих детей соблазнившего — но, на самом деле, избавившего их своей позорной смертью от того соблазна, в который их ввела его святая жизнь).

---

\* См. об этом выше главу «“Братья Карамазовы”»: опыт микроанализа текста», раздел «“Ошибка героя” как особый прием в произведениях Ф.М. Достоевского».



Однако в данном случае нас больше интересует гностическая легенда, связанная с падением денницы, и в XIX веке сохранявшаяся и передававшаяся в масонской среде. Поскольку Ивана два раза в ключевых моментах текста его братья называют масоном, эта линия оказывается актуализирована контекстуально. Благодаря такому именованию, кстати, Иван еще очевиднее подтягивается к концептуальному ядру слова «камень», причем в том же значении «закрытости», «косного и твердого на пути к...»: «Брат Иван не Ракитин, он таит идею. Брат Иван *сфинкс* (еще одно притяжение к концепту «камень» — и опять в том же значении) и молчит. <...> У Ивана Бога нет. У него идея. Не в моих размерах. Но он молчит. Я думаю, он масон\*. Я его спрашивал — молчит. В роднике у него хотел водицы испить — молчит» (15, 32).

Последнее предложение — актуализация еще одного значения камня в христианской традиции: камень, из которого истекает вода живая, причем на полотнах европейских живописцев изображался именно могильный камень, ставший источником\*\*, — символ Христа. Но Иван — камень, от которого ждут и не получают воды. Несостоявшийся источник, лишь однажды засочившийся затхлой водой: «Один только раз одно словечко сказал. <...> “Федор Павлович, говорит, папенька наш, был поросенок, но мыслил он правильно”. Вот ведь что *отмочил*» (15, 32).

Вернемся, однако, от прослеживания ныряний утка, создающего концептуальное ядро слова «камень» (а чтобы восстановить истинный ритм этого концепта в произведении, следовало бы проследить их в прямой последовательности по всему тексту), к гностической легенде о падении денницы. По преданию, из короны Люцифера выпал (или был выбит мечом Архангела Михаила) центральный украшавший ее камень — изумруд, из которого впоследствии сделана была чаша Иосифа Аримафейского — Чаша Грааля — заключившая в себе кровь Христову\*\*\*. Символический смысл предания весьма прозрачен: человек — самое прекрасное из творений Господних, захваченных Люцифером в его падении, — драгоценный камень, утраченный денницей и ставший вместилищем крови Христовой, подаваемой ему в таинстве причастия. И здесь, как и в послании Петра, человек должен стать из камня — вместилищем, жилищем: ча-

---

\* Однако слово «масон» не только связано с идеей тайны и закрытости, но во французском языке означает и «строящий себе жилище» (применяется к предателям животного мира). Это будет важно в связи с дальнейшим развитием концепта «камень» в романе.

\*\* См. например: Лукас Кранх Старший (1472–1553). Мадонна с младенцем в беседке из винограда. ГМИИ им. А.С. Пушкина.

\*\*\* См., например: *Майер Рудольф*. В пространстве — время здесь... История Грааля. Пер. с нем. В. и М. Витковских. М., 1997. С. 197.

шей или «домом духовным»\*. Ввиду дальнейшего необходимо отметить, что форма Чаши Грааля, по преданию, воспроизводила форму сердца человеческого, а символ сердца был непосредственно связан с символом пещеры — в том числе и пещеры, ставшей местом Рождества Христова\*\*.

Вот как разворачивает этот же сюжет Достоевский.

Главная в романе сцена камней — летающих камней, которые бросают друг в друга дети, убивающие друг друга, — и что это, как не землетрясение, не сотрясение всего мироздания (и не опрокидывание всех впрямую высказанных романских смыслов) — так вот, эта сцена предваряется размышлением Алеши, идущего в дом госпожи Хохлаковой, об отце и Дмитрие: «Алеша больно почувствовал, что за ночь бойцы собрались с новыми силами, а *сердце* их с наступившим днем опять *окаменело*» (14, 160). Сразу после этого он видит маленьких бойцов с камнями в руках. Только при пристальном и специальном анализе текста я заметила это, по сути, установочное по отношению к последующей сцене «сердце окаменело» — но уже давно я без всяких, по-видимому, на то оснований невольно воспринимала эту сцену на фоне евангельской цитаты о белых камнях с именами, вручаемых Господом «побеждающим». Человеческое естество подобно камню, и вне притяжения Господа оно становится орудием битвы друг с другом и поражения друг друга. Вне притяжения большого Камня мелкие камни начинают летать как при землетрясении.

Но Достоевский тут же предлагает и антитезу. Если глава «Связался со школьниками» начинается окаменевшим сердцем и продолжается летающими отдельными камнями (один из них попадает *в грудь* Илюше, отчего он и умирает вскоре), то следующая глава — «У Хохлаковых» — начинается «каменным домом»: «Скоро подошел он к дому госпожи Хохлаковой, к *дому каменному, собственному, красивому, из лучших домов в нашем городе*» (14, 164) — то есть гармонией и единством жилища, сложенного из камней. А продолжается она — Достоевский, как часто, пользуется здесь феерической болтовней Хохлаковой в авторских целях — многократным упоминанием Герценштубе, да еще один раз с эпитетом «вечный»: «<...> этот ужасный и вечный Герценштубе, главное вечный, вечный и вечный!» И в этом сопоставлении впервые стано-

---

\* Ср.: «Мистики считали себя частью неразрывной цепи *храмов человеческих сердец*, а чаша Грааля, к которой влекся каждый из них, была их вечно недостижимым идеалом». *Бейли Г.* Потерянный язык символов. Ассоциация духовного единения «Золотой Век». М., 1996. С. 53–54.

\*\* См.: *Генон Рене.* Символы священной науки. [http://www.koob.ru/genon/simvoli\\_svyash\\_nauki](http://www.koob.ru/genon/simvoli_svyash_nauki)

вится прозрачно понятной странная фамилия, которой Достоевский наделяет своего героя: Герценштубе значит «комната сердца» (*нем.*).

Сердце может быть камнем, а может — жилищем.

Герценштубе, как мы помним, был «какой-то гернгутер или “моравский брат”», а «предводитель группы сектантов, называвших себя “Единство”, или “Братья” и вошедших в историю как “Богемские Братья” или “Моравские Братья”» — знаменитый Ян Амос Каменский (1592–1670) — был автором аллегории, посвященной жизни как странствию и человеку как пилигриму и называвшейся «Лабиринт мира и *рай сердца*»<sup>270</sup>.

Г. Бейли пишет о секте и книге: «Эти убежденные приверженцы веры, на долю которых выпало немало страданий, были очевидным проявлением того духа мистицизма, который, в форме пробужденной или дремлющей, существовал в истории еще с незапамятных времен, и который можно различить за такими эпитетами, как ессеи, терапевты, гностики, монтанисты, павликане, манихеи, катары, вальденсы, альбигойцы, патарини, лолларды, Друзья Бога, спиритуалы, арнольдисты, анабаптисты, фратричеллы, квакеры, и многими другими. Книга “Лабиринт мира” была осуждена как еретическая и до 1820 года входила в списки опасных и запрещенных книг. Граф Лутцов <...> утверждает, что мистицизм “Лабиринта” был настолько конгениален, что многие ссыльные Богемии, которых вынуждали покинуть любимую родину, брали с собой **эту книгу**, и зачастую она была их единственным достоянием. В самой Богемии, несмотря на то, что книга была запрещена, несколько спасенных от уничтожения копии тайно передавались из рук в руки и хранились в домах крестьян»<sup>271</sup>.

И далее: «На страницах его книги Христос говорит: “Сын мой, Я живу в двух местах: на небесах в славе Своей и на земле в *сердцах смиренных и кротких*. И Я желаю, чтобы и ты, по примеру Моему, тоже имел два жилища: одно из них пусть будет этот дом твой, в котором Я обещал пребывать с тобою; другое же — со Мною на небесах. А чтобы ты мог вознестись туда, я вручаю тебе крылья сии (которые суть стремление к вечному счастью и молитва). Если ты пожелаешь принять их, ты сможешь взлететь ко Мне, и ты обретешь радость во Мне, а Я в тебе”»<sup>272</sup>.

Обратим внимание, что «дом твой» — это одновременно — «сердца смиренных и кротких», ибо они — единственный дом Христов на земле. То есть — чтобы Христос обитал с тобою, ты должен вселиться в одно из сих сердец — нужно, чтобы это сердце вселило тебя в себя — благодарностью, любовью, памятью, почтением.

Вообще же этот текст есть лучший комментарий к истории Мити, в котором Герценштубе буквально «вочревил» (почему это странное слово тут важно, будет ясно из дальнейшего) Бога — подарив ему фунт орехов (и это очень важный подарок, потому что Достоевский

намеренно задерживает на нем читательское внимание, заставляя Герценштубе долго вспоминать, как называется то, что было им подарено), и вместе с фунтом орехов Его Троичное Имя — и одновременно сам «поселился» в Митином благодарном сердце (15, 106–107). Митя рвется к счастью и «тает в молитве» — чтобы обрести «Бога, у Которого радость».

Сами же орехи, подаренные Мите Герценштубе, — наглядное воплощение двух возможностей сердца — быть *камнем* (можно кидаться орехами) — если использовать орех исключительно внешним образом, если сделать акцент на скорлупе — или быть *вместилищем* нежного и питательного. Первый способ употребления орехов приносит и другому боль (в пределе — смерть), второй — радость и питание (в пределе — жизнь).

Карен Степанян в одной из своих работ перевел фамилию Герценштубе как «горница сердца». И однако это принципиально не *горница* (комната под крышей, выше основного жилища) — это, напротив, *внутренняя* комната, чрево, утроба, недра — именно с этим рядом столь важных для «Братьев Карамазовых» концептов она будет связана. Любить человека и Бога оказывается возможно только в недрах\*: в недрах семейства Снегиревых (именно слово «недра» будет употреблять он неоднократно, говоря о своем семействе) или в земных недрах (15, 31), откуда собирается Митя вознести гимн Богу «у Которого радость!» Или в собственных недрах, о чем скажут Алеша и Иван: «Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь...»; «Слишком понимаю, Иван: нутром и чревом хочется любить — прекрасно ты это сказал» (14, 210).

Чтобы камень стал домом (или чашей), чтобы сердце стало жилищем, нужно только одно — чтобы там кто-то или Кто-то посе-

---

\* Характерно, что в книге Каменского «истина Христианства» также находится в «недрах», в которые надо захотеть и решиться войти, что доступно каждому — но оказывается далеко не каждому желанно: «После того, как Пилигрим надевает очки Святого Духа, ему необходимо еще раз пройти по тем местам, где он когда-то сбился с пути. Он входит “в церковь под названием Христианство” и, увидев в наиболее сокровенной ее части нечто, похожее на занавешенный или закрытый экраном алтарь, сразу же устремляется к нему, “не обращая внимание на фанатиков, о чем-то громко спорящих в проходах храма”. Из закрытого завесой святилища, в котором, как он чувствовал, находилась “истина Христианства”, полыхнуло вспышкой ослепительного света и донесся прекрасный аромат; однако, к удивлению Пилигрима, тысячи людей проходили мимо святилища и ни один не попытался войти. “Я так же увидел, что многие люди, весьма сведущие в Священном Писании — священники, епископы и прочие — и считавшие себя чуть ли не идеалом благочестия, проходили мимо; некоторые из них, правда, заглядывали в святилище, но ни один не захотел войти; и все это также немало меня опечалило”». *Бейли Г. Потерянный язык символов. С. 44–45.*

лился — или воскрес. Можно сказать и так: в сердце Кто-то воскресает, когда там кто-то поселяется. Так Митя говорит Алеше: «Брат, я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек!» (Новый человек — это, в сущности, перифраз Имени Христова: ветхий человек — Адам; Новый человек — Христос.) А дальше описывает, как это произошло, как это связано с его изменившейся, новой любовью к Грушеньке: «Прежде меня только изгибы inferнальные томили, а теперь я всю *ее душу* в свою душу принял и через нее сам человеком стал» (15, 33).

Могильный камень должен раскрыть скрываемые им недра. В этом смысле характерен диалог Ивана и Алеши: «Я хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, заранее знаю, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, — в то же время убежденный всем сердцем моим, что все это давно уже кладбище, и никак не более» (14, 210).

Иван хочет, чтобы камни оставались камнями. Алеша ему отвечает: «Половина твоего дела сделана, Иван, и приобретена: ты жить любишь. Теперь надо постараться тебе о второй половине, и ты спасен. — Уж ты и спасаешь, да я и не погибал, может быть! А в чем она, вторая твоя половина? — В том, что надо воскресить твоих мертвецов, которые, может быть, никогда и не умирали» (14, 210). Алеша, в сущности, ему говорит: **распахни твое закрытое сердце** (мы помним: «Иван — могила»), **чтобы твоим покойникам было, где поселиться — и тогда навстречу твоему сердцу распахнутся могилы и выйдут воскресшие.**

Но и сам Иван невольно скажет о том же. И здесь нужно вспомнить о специфике использования Достоевским французского языка и о его игре на межъязыковых значениях слов (что для романа «Братья Карамазовы» особенно характерно). Я уже писала выше о том, что Достоевский использует французский в тех случаях, когда по-русски смысл, который он хочет донести от автора, решительно исчезает из узкого бытового значении употребленной, проходной фразы героя. И вот Иван цитирует избитую формулу Вольтера (то, что это до последней степени расхожая цитата, будет подчеркнуто тем, что ее вспомнит Коля Красоткин), да не просто цитирует, но сказав по-русски, немедленно повторяет по-французски: «<...> если бы не было Бога, то следовало бы Его выдумать, *s'il n'existait pas Dieu il faudrait l'inventer*» (14, 213–214). Но действительно — как бы мы ни пытались — мы не переведем фразу, сказанную Вольтером так, как Достоевскому нужно, чтобы она прозвучала: выдумать,

изобрести — глаголы, которые указывают на *выведение* чего-то из себя, французский же глагол слишком очевидно разлагается здесь на латинские составляющие *in* — в и *venter* — живот, брюхо, чрево, утроба\*. «Если Бога не было бы, Его нужно было бы вочревить», вселить в себя — и тем дать быть и Ему и себе.

Потому что не только мелкие камни неприкаянны, летают и ударяют друг друга в отсутствие притяжения «Камня живого, человеками отверженного, но Богом избранного», но и сам Камень в своем отвержении человеками — «сирота», как называет его Снегирев, пересказывая Алеше историю травли Илюши мальчиками: «А мы с ним, надо вам знать-с, каждый вечер и допрежь того гулять выходили, ровно по тому самому пути, по которому с вами теперь идем, от самой нашей калитки до вон того камня большущего, который вон там на дороге сиротой\*\* лежит у плетня и где выгон городской начинается: место пустынное и прекрасное-с» (14, 188).

Собрав мальчиков вокруг камня с целью создать нерушимое духовное здание из всех них и открыть жилище сердца в каждом из них, вселив в их сердца Илюшечку и друг друга, Алеша зримо воплощает заповедь апостола Петра: «Приступая к Нему, камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному, и сами, как живые камни, устройте из себя дом духовный».

## «Отцы и учителя...»

Когда Алеша в романе «Братья Карамазовы» (в книге «Русский инок») обращается к старцу Зосиме со словами «отец и учитель» (14, 258), в сознании всякого, внимательно читавшего Евангелие, должен возникнуть один из самых острых и парадоксальных евангельских текстов, который Достоевский, конечно же, не мог пропустить без внимания и отклика: «А вы не называйтесь учителями, ибо один у вас Учитель — Христос, все же вы — братья; и отцом себе не называйте никого на земле, ибо один у вас Отец, Который на небесах; и не называйтесь наставниками, ибо один у вас Наставник — Христос» (Мф. 23, 8–10).

---

\* Я здесь имею в виду не этимологию слова, а восприятие его по типу шарды.

\*\* Юнг в своем трактате «Религиозные идеи в алхимии», перечисляя именованные, связывающие *prima material* с человеком, походя замечает: «Гермес Трисмегист, говорят, назвал камень (имеется в виду философский камень. — Т.К.) “орфан”». Юнг К.Г. Психология и алхимия. «Рефл-бук», «Ваклер», 2003. С. 320. Имеется в виду *orfános* (греч.) — сирота.

Поскольку к этому моменту текста уже достаточно выяснилось, что Зосима, в сущности, заслонил Алеше Христа (Алеша говорит Лизе Хохлаковой о том, что «в Бога-то вот, может быть, и не верует», и — сразу после того — что теперь его «друг уходит, *первый в мире человек*, землю покидает» (14, 201)\*), то данная фоновая цитата работает в том же направлении, подготавливая и объясняя Алешин бунт. Но это отнюдь не решение в романе проблемы одного из самых преткновенных евангельских текстов — это лишь постановка ее. Потому что, в сущности, весь роман посвящен вопросу — кого и когда можно и нужно назвать отцом — вплоть до либерального и новаторского предложения Фетюковича — не называть отцом отца, пока тот не докажет сыну, что достоин так именоваться (см.: 15, 169–171). Однако Достоевский даст и решение — причем, даст его уже в следующем абзаце. Но прежде, чем перейти к решению Достоевского, посмотрим, какие комментарии на этот текст предлагает христианская культура, в видимом противоречии с цитируемым местом Евангелия узаконившая обращение к священнику — «отец».

Феофилакт, архиепископ Болгарский, в «Благовестнике» так комментирует Мф. 23, 8–10: «Христос не запрещает называться учителями, но запрещает страстно желать этого названия, всеми силами стараться о приобретении его, ибо учительское достоинство в собственном смысле принадлежит одному Богу»<sup>273</sup>. Однако, по смыслу текста, Христос именно *запрещает* здесь называться учителями. Комментарий же направлен на то, чтобы революционное, радикальное изменение, провозглашаемое Христом, смягчить, смазать, сделать более приемлемым для традиционного ума. В конце концов — свести на нет, что весьма успешно и было проделано. Высказывание Христа неожиданно, страшно (особенно «и отцом не называйте») и способно вызвать метанойю, перемену ума. Комментарий направлен на то, чтобы ум не изменился.

Иоанн Златоуст, комментируя этот текст словами: «Один Бог есть виновник всех и учителей и отцов»<sup>274</sup>, точно определяет, к Кому мы обращаемся со словами «учитель» и «отец» сквозь любого временного носителя этих именовании. Не человеку принадлежит наше почтение, но образу Божию в нем, актуализируемому именовании «отец» и «учитель». Поэтому мы обращаемся со словом «отец» к священнику, который может годиться нам в сыновья или в братья или не вызывать никакого почтения к себе *лично*. К сожалению, и мирянам, и священникам случается забывать об этом обстоятельстве, полагая, что сан и вправду делает *самого человека* «стар-

---

\* См. также об этом выше главу «“Братья Карамазовы”: опыт микроанализа текста», раздел «“Ошибка героя” как особый прием в произведениях Ф.М. Достоевского».

шим» и «учителем», из-за чего приходится порой наблюдать почти неприличные сцены, когда весьма пожилые женщины обращаются к годящемуся им во внуки «отцу» на «вы», а он к ним — на «ты».

Слова Христовы указывают нам на один простой и несомненный факт: здесь, на земле, мы все — ученики и братья. Кстати, именно поэтому роман свой Достоевский назовет не, скажем, «Семейство Карамазовых», не «Отцы и дети» — а «*Братья Карамазовы*». «Все — дитё», как сформулирует это Митя Карамазов. Христос своим высказыванием навсегда упраздняет всякую иерархию, в сущности тем самым радикально полагая предел для всех возможных великих инквизиторов. Если, конечно, не пытаться смягчить Его высказывание комментарием. Язычество — источник родовой, посвятительной (инициатической) и социальной иерархии. Христианство — самое последовательное равенство и братство.

Лозунг Великой французской революции: «Свобода, равенство и братство», — не мог возникнуть ни в какой культуре, кроме христианской хотя бы по происхождению. Однако последствия его применения были совсем не христианскими. И именно потому, что революцией был отвергнут единственный истинный Отец и Учитель.

Следствием признания того, что на земле нет высших и наставников, нет отцов и учителей могут быть два разных и даже прямо противоположных пути. Более известный нам путь — путь, впервые последовательно реализованный французской революцией, — путь всеобщего непочтения, «хамства», как назовет это впоследствии Мережковский. *Если нет никого выше меня — значит, все ниже меня*: вот способ понимания равенства на этом пути. Ведь если нет Бога — то всякому позволительно занять Его место. И, в отсутствие Бога, всякий ощущает со всей остротой непосредственного опыта, что мир вращается вокруг именно его «я». В романе «Братья Карамазовы» это путь Ракитина (он почти при первом своем появлении провозглашает лозунг Великой французской революции: «Человечество само в себе силу найдет, чтобы жить для добродетели, даже и не веря в бессмертие души! В любви к свободе, к равенству, братству найдет...» (14, 76)). Но на то он и «пошляк», как он сам подозревает и выскажет сразу же после декларирования великого революционного принципа... Для других героев, пытающихся отвергнуть Бога: великого инквизитора, Ивана, Смердякова — их попытка становится не путем, а тупиком, выход из которого — только в следовании за Христом (как написал Павел Фокин о великом инквизиторе, выпустившем Христа из тюрьмы). И, надо полагать, стены их темниц возведены именно их надменностью и презрением к окружающим, отмеченными в романе в качестве доминант характера для всех троих.



Интересно, что Достоевский показывает, как эти стены возводятся кажущимся освобождением, разрушением личностью всех прежних сдерживающих и структурирующих оснований: «Мало того, — пересказывает черт рассуждения Ивана в поэме «Геологический переворот», — если даже период этот и никогда не наступит, но так как Бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволено стать человеко-богом, даже хотя бы одному в целом мире, и уж конечно, в новом чине, с легким сердцем перескочить всякую прежнюю нравственную преграду прежнего раба-человека, если оно понадобится. Для бога не существует закона! Где станет бог — там уже место божие! Где стану я, там сейчас же будет первое место... “все дозволено” и шабаш!» (15, 84). Невозможно не заметить, как параллельно видимому «освобождению» человеко-бога в тексте нарастает его *удинение*, отчуждение, как каждое слово новой «свободы» становится кирпичом в стене, отделяющей его от всех остальных в человечестве... И размышления Ивана, и размышления великого инквизитора доказывают, что составляющие лозунга Великой французской революции — *несовместимы*, что такая свобода немедленно уничтожает равенство и, тем более, братство. А «равенство» осуществляется великим инквизитором в человечестве путем уничтожения свободы.

Однако следствием признания того, что на земле нет высших и наставников, может быть и другой путь. Так, в классе, откуда ушел или изгнан учитель, начинается кавардак, бедлам и разбой. (Именно так — как взбунтовавшихся детишек, выгнавших из класса учителя — описывает революционное человечество великий инквизитор (14, 233).) Но совсем иное — в классе, где учитель присутствует — и все об этом знают, но только никто не знает, как он выглядит. Или вернее — кем Он предстанет на этот раз. Через кого захочет дать урок. Равенство в таких условиях — это путь всеобщего почтения, и способ понимания равенства в этом случае — *если нет никого ниже меня, то все выше меня*. И именно на этот способ понимания равенства указывает Христос, продолжая разбираемый евангельский текст об отцах и учителях словами: «Больший из вас да будет вам слуга: ибо кто возвышает себя, тот унижен будет, а кто унижает себя, тот возвысится» (Мф. 23, 11–12).

Если нет на земле отца и учителя, то в любом мы можем увидеть Отца и Учителя (в черновиках к роману старец прямо говорит: «Вы тут падали предо мной. За что меня любите? Это Христа любя» (15, 245)). Вот решение, которое дает Достоевский в романе. И старец Зосима, словно отвечая на Алешино «отец и учитель», — далее, на протяжении всей беседы в главе «Русский инок», будет обращаться к своим гостям — «отцы и учителя». Между тем, он для всех присутствующих — старец. То есть, если понимать дело иерар-

хически, — именно «отец и учитель», наделенный огромной «в иных случаях» властью, как специально оговаривает Достоевский в начале романа. В сущности, его обращение звучит так, как если бы учитель вошел в класс и обратился к присутствующим там ученикам: «Отцы и учителя!»

Что я не утрирую, не преувеличиваю парадоксальности, с нашей точки зрения, такого обращения, доказывает романная рифма к этим словам старца Зосимы. Я имею в виду обращение капитана Снегирева к своему сыну со словами: «Батюшка, милый батюшка» (15, 190) — поражающее воображение читателя.

Более того, в сцене похорон это его обращение начинает звучать как очевидный парафраз вопля Христа на кресте: «На половине дороги Снегирев внезапно остановился, постоял с полминуты как бы чем-то пораженный и вдруг, поворотив назад к церкви, пустился бегом к оставленной могилке. Но мальчики мигом догнали его и уцепились за него со всех сторон. Тут он, как в бессилии, как сраженный, пал на снег и биясь, вопия и рыдая, начал выкрикивать: “Батюшка, Илюшечка, милый батюшка!”» (15, 193). Христос произносит, обращаясь к Отцу: «Или, Или! Лама савахфани?» (Мф. 27, 46) — «Господи, Господи, для чего Ты меня оставил?» — а при этом «некоторые из стоявших там, слыша это, говорили: Илию зовет Он» (Мф. 27, 47). «А другие говорили: постой; посмотрим, придет ли Илия спасти Его» (Мф. 27, 49). Отношения отца и сына Снегиревых вообще в очень многих случаях становятся аллюзией на отношения первого и второго Лиц Троицы, причем эти отношения многократно обращаются, отец и сын меняются местами, очевидно, воспроизводя мощную динамику кругового движения со-чувствия и со-участия внутри-Троичного бытия\*.

---

\* Ср., например: «Бог не просто одна личность, ограниченная собственным бытием, но Троица Лиц — Отца, Сына и Святого Духа, — каждое из которых пребывает в двух других силою вечного движения любви. Бог — не просто единство, но единение». *Епископ Каллист (Вэр)*. Бог и человечество. [http://azbyka.ru/dictionary/17/bog\\_I\\_chelovechestvo-all.shtml](http://azbyka.ru/dictionary/17/bog_I_chelovechestvo-all.shtml)

«Таким образом, Божественная Троица представляет собой в то же время и единицу, ибо триипостасная жизнь осуществляется как нерасторжимое единство любви. Каждое из Лиц Троицы живет не для Себя Самого, но без остатка отдает Себя другим Ипостасям, оставаясь при этом полностью открытым для их ответного действия, так что все три сопребывают в любви друг с другом. Жизнь Божественных Лиц есть взаимопроникновение, так что жизнь одного становится жизнью другого. Таким образом, бытие Бога Троицы осуществляется как любовь, в которой собственное существование личности отождествляется с самоотдачей». *Давыденков О.*, свящ. Догматическое богословие: Курс лекций. Ч. I и II. М.: Свято-Тихоновский Богословский Институт, 1997. Часть вторая. О Боге в Самом Себе. <http://www.sedmitza.ru/lib/text/431688/>

Вообще же, уделив внимание этому обращению, можно заметить немало таких «обернутых» обращений в романе: например, то, что Федор Павлович относится к Ивану со словами: «Отец ты мой родной» (14, 252), — хоть и менее замечается читателем, но принадлежит тому же ряду. Замечательно, что когда Достоевский описывает обращения с подобными словами к лицам, с которыми говорящий не связан родственными узами, — он вводит указания на создание и *оборачивание* таких уз в текст, непосредственно окружающий обращение. Вот, например: «Дмитрий Федорович, слушай, батюшка, — начал, обращаясь к Мите, Михаил Макарович, и все взволнованное лицо его выражало горячее *отеческое* почти сострадание к несчастному...» (14, 418).

Не обошлось здесь, конечно, и без госпожи Хохлаковой, дополнительно вскрывшей в этой оборачиваемости обращений идею равенства в том смысле, что любой «старший» может, а в иных случаях и неизбежно должен, обратиться к младшему как к старшему: «...вы меня простите, Алеша, я вам как мать... о нет, нет, напротив, я к вам теперь как к моему отцу... потому что мать тут совсем не идет...» (15, 16).

Характерно и еще одно изменение обращения, поразительное, потому что непредставимое хоть чуть-чуть ранее в тексте романа: Митя, сразу после объяснения того, как переменялась его любовь к Груше, когда он «всю ее душу в свою душу принял и через нее сам человеком стал» (15, 33), называет ее в разговоре с Алешей «брат Грушенька». «Нет, брат Грушенька, это не то. Ты тут маху дала, своего глупенького женского маху!» (15, 34). Женщин в романе называют «сестрами», в том числе и даже преимущественно в том «высоком» смысле, который позволяет объединить все человечество под названием «братья». Так, Алеша говорит капитану Снегиреву, предлагая помощь от Катерины Ивановны: «— Но теперь не про то, совсем не про то, слушайте, — продолжал восклицать Алеша, — слушайте! Я имею к вам поручение: этот самый мой брат, этот Дмитрий, оскорбил и свою невесту, благороднейшую девушку, и о которой вы верно слышали. Я имею право вам открыть про ее оскорбление, я даже должен так сделать, потому что она, узнав про вашу обиду, и узнав все про ваше несчастное положение, поручила мне сейчас... давеча... снести вам это вспоможение от нее... но только от нее одной, не от Дмитрия, который и ее бросил, отнюдь нет, и не от меня, от брата его, и не от кого-нибудь, а от нее, только от нее одной! Она вас умоляет принять ее помощь... вы оба обижены одним и тем же человеком... Она и вспомнила-то о вас лишь тогда, когда вынесла от него такую же обиду (по силе обиды), — как и вы от него! Это значит *сестра* идет к *брату* с помощью... Она именно поручила мне уговорить вас принять от нее вот эти двести

рублей как от *сестры*. Никто-то об этом не узнает, никаких несправедливых сплетен не может произойти... вот эти двести рублей и, клянусь, — вы должны принять их, иначе... иначе стало бы все должны быть врагами друг другу на свете! Но ведь есть же и на свете *братья*...» (14, 190).

В сцене свидания Алеши с Митей, однако, впервые *прямо* констатируется, что и «сестры», более того, — и возлюбленные — на самом деле — «братья». Здесь Достоевский, кажется, с восхитительной парадоксальностью откликается на еще один пронзительный текст Нового завета: «Ибо все вы *сыны* Божии по вере во Христа Иисуса: все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись. Нет уже ни Иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного; *нет мужеского пола, ни женского*: ибо все вы одно во Христе Иисусе» (Гал. 3, 26–28). Но это предмет особого разговора.

Вообще же, самое пронзительное впечатление в романе оставляют обращения или именованья «папа» по отношению к отцам, которые, с точки зрения либерала Фетюковича, решительно не могли бы претендовать на это «звание». Это Илюшечкино: «Пустите, пустите, это папа мой, папа, простите его» (14, 186) и «Папочка, милый папочка, как он тебя унизил!» (14, 190). И это крик девочки, которую сечет отец: «Папа, папа, папочка, папочка!» (14, 220). В сущности, дети здесь говорят: «Как бы тебя ни унизили, ты все равно мой отец, и ничто этого не изменит» или «Как бы ты ни унизил себя (своей жестокостью и несправедливостью) — ты все равно мой отец, и ничто этого не изменит». И это возможно только потому, что «один Бог есть виновник всех и учителей и отцов».

Я полагаю, что вне контекста разбираемого высказывания Христова невозможно понять другое, гораздо более «популярное», хотя вовсе не более понятое Его высказывание: «если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное». Но приведем полный текст: «В то время ученики приступили к Иисусу и сказали: кто больше в Царстве Небесном? Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них и сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное; итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном» (Мф. 18, 1–4). Если не переводить высказывание сразу в привычный морализаторский план, то можно будет, наконец, заметить, что речь здесь *буквально* идет о *росте*: среди учеников стоит ребенок, который *ниже* всех, и им предлагается *умалиться*, чтобы стать (почувствовать себя) «как это дитя».

Стоит всерьез подумать — о чем идет речь, когда, для вхождения в Царство Небесное, нам предлагают стать «как дети». То есть — какие качества детей, собственно, обеспечивают им такое вхождение? Опять-таки, привычный ответ — это «детская кротость», «послуша-

ние» и т.п. Слыша такие ответы, всегда хочется спросить, как давно отвечающий видел детей. Во всяком случае, по прочтении романа «Братья Карамазовы» уж точно странно говорить об этих качествах как о специфически детских. Есть только одно качество, безусловно присущее всем детям, пока они дети. Это — способность *расти*. И кроме того, пожалуй, ощущение своего роста как недостаточного еще, знание о том, что будешь расти дальше. Во всяком случае, в романе именно это ощущение подчеркнуто — в случае Коли Красоткина: очень специфического ребенка, желающего быть взрослым и учителем, которому мы, читатели, все прощаем именно потому, что он растущий и меняющийся и очень хотящий расти (и ростом и возрастом): и надо признать, что если бы он был *взрослый* — это был бы преотвратительный персонаж.

Именно поэтому так страшно то, что предполагает сделать с людьми великий инквизитор. Он хочет сделать из них детей, которые *не растут* (14, 236). Но отсутствие роста — это как раз главное свойство *взрослого*. То есть великий инквизитор делает из людей не младенцев (тут он лукавит) — он делает из них лилипутов, крошечных уродцев, позволяющих ему на их фоне почувствовать собственное величие.

Старец Зосима, в противовес великому инквизитору, ощущающему себя старшим, высшим и учителем, ощущает себя учеником и младшим. Причем они употребляют одно слово — «младенец», но великий инквизитор — применительно ко всем другим, а старец Зосима — применительно к себе: «Отцы и учителя, простите и не сердитесь, что как малый младенец толкую о том, что давно уже знаете и о чем меня же научите стократ искуснее и благолепнее» (14, 266).

Надо заметить и еще одно — в романе хорошему учит, как правило, младший старшего: Зосима таинственного посетителя, Алеша — Митю и Грушеньку, Илюша — своего папу и мальчиков (и Колю, и даже Алешу) и многих романских персонажей, даже от своего старшего брата Зосима научается хорошему лишь после того, как начинает значительно превосходить его годами. Старший же (по возрасту или званию) учит младшего плохому — Смердяков Илюшу, Иван — Смердякова, Ракитин — Колю Красоткина, Федор Павлович — Ивана и Алешу...

Будучи старшим, научить хорошему можно лишь либо почувствовав себя на равных с обучаемыми\* (как Алеша с мальчиками; ха-

---

\* Достоевский пишет об этом и ранее, в «Дневнике писателя»: «Вы скажете, что мы должны же исправлять детей. Слушайте: мы *не должны же перевозносятся* над детьми, мы их хуже. И если мы учим их чему-нибудь, чтобы сделать лучшими, то и они нас учат многому и тоже делают нас лучшими уже одним только нашим соприкосновением с ними. Они очеловечивают нашу душу одним

рактерен его ответ Коле: «Я пришел у вас учиться, Карамазов, — проникновенным и экспансивным голосом заключил Коля. — А я у вас, — улыбнулся Алеша, пожав ему руку» (14, 484)), либо — как старец Зосима, «младенчески» проповедуя «отцам и учителям». И недаром научивший Митю исповеданию в Троице сущего Бога Герценштубе вспомнит о том времени так: «О да, я сам был тогда еще очень молодой человек... Мне... ну да, мне было тогда сорок пять лет» (15, 106).

Характерно, что духовное руководство над Алешей старец Зосима передает о. Паисию, чье имя по-гречески значит «дитя».

Итак, для того, чтобы войти в Царство Небесное — надо быть способным расти. В Царство Небесное *врастают*. А расти может сын — не отец. Ученик — не учитель. Отец и учитель *уже* выросли — именно потому, что они *выше* ученика и сына (если уж не ростом — то возрастом или знанием). А растет тот, кто хочет расти. А хочет расти — опять-таки, вспомним Колю Красоткина — тот, кто *ниже*. Стоит нам *перерастить* кого-то (или «всех») — и мы уже довольны и удовлетворены. Мы прекращаем расти и — перестаем «быть как дети». И это значит, что Царство Небесное оказывается закрыто для нас.

В парадоксальной манере Достоевского и Евангелия то, что хочет внушить нам текст, можно было бы сформулировать так: а вы не называйтесь учителями, отцы и учителя!

Достоевский выступает в этом случае как гениальный богослов, напоминающий Церкви о ее истинном порядке и настоящем учении. В XX веке о том же самом будет настойчиво напоминать митрополит Суражский Антоний — и в своих работах и в своем опыте построения церковной жизни: «Я с самого начала призывал людей к тому, чтобы Церковь была единой. Когда я услышал недавно высказывание о том, что в Церкви епископ имеет власть, что он властвует над священниками, а священники должны управлять мирянами, меня охватил ужас. Нет, мы все едины, мы все — *дети одного и того же Бога, братья и сестры Христовы по Его собственному слову и свидетельству*» (в выделенных словах митрополита Антония, в сущности, дано полное и адекватное объяснение названия романа «Братья Карамазовы»). «И с самого начала мы стали строить приход на том основании, что каждый священник является слугой, а не управляющим, не начальником, а, если можно так сказать, рабом, который свою жизнь отдал для того, чтобы служить людям...»<sup>275</sup>

---

только своим появлением между нами. А потому мы их должны уважать и подходить к ним с уважением к их лику ангельскому (хотя бы и имели их научить чему), к их невинности, даже и при порочной какой-нибудь в них привычке, — к их безответственности и к трогательной их беззащитности» (22, 68–69).

И еще — в работе «Церковь и евхаристия»: «Когда богословы себе представляют Церковь как евхаристическую, богослужебно-евхаристическую структуру, то начинается уже полная беда, потому что получается пирамида власти и подчиненности, подвластности: миряне, духовенство, епископ, патриарх — все это поднимается такой пирамидой, и на каждом уровне у кого-то есть власть, а у кого-то послушание. На самом же деле, когда мы читаем Евангелие, мы видим, что все наоборот, если ты хочешь быть первым — будь последним, если хочешь быть во главе — будь всем слуга, будь раб всем (Мф. 20:27). Так что такая структура, эта пирамида может иметь место, если хотите, но она стоит наоборот (это образ, который мне дал отец Софроний): она стоит на точке, но эта точка — не патриарх, эта точка — Спаситель Христос, и вся тяжесть мира лежит на Его плечах. Это тоже мы должны понимать.

Мы не должны думать о Церкви как о такой структуре, где одни учат, другие учатся, одни властвуют, другие подчиняются. В этом заключен соблазн, трагический соблазн для каждого священника, для каждого епископа, в предельном виде — это ересь, будто кто-то единственный, кто стоит на самой высокой точке, представляет собой главу Церкви. Нет главы Церкви, кроме Христа, нет **никакой** силы в Церкви, кроме Святого Духа, и это причина, почему во всех таинствах священник не является тайносовершителем». «И в этом смысле евхаристическое богословие, которое думает о Церкви как о структуре, ошибочно, оно обман. Оно превращает Церковь в человеческое общество иерархии, вместо того чтобы было **Богочеловеческое** общество Божественного простора, Божественной свободы, потому что действие Божие — освобождение наше, а не порабощение. Чудо является не действием Божественной власти, а действием Божественной силы, выпускающей тварь на свободу»<sup>276</sup>.

## Онтология семьи в произведениях Ф.М. Достоевского

*«Случайное семейство», «святые воспоминания»  
и «живая жизнь»*

Центральный публицистический текст Достоевского, в котором рассматривается созданный им самим в романе «Подросток» концепт «случайного семейства» — это «Дневник писателя» за июль-август 1877 года. Этот текст, очевидно, создавался писателем с намерением прояснить некоторые недоумения, которые возникли уже тогда, вскоре после публикации романа о «случайном семействе» — и которые, надо заметить, не исчезли и по сей час.

Первое из этих недоумений — представление о том, что Достоевский *оплакивает* распавшиеся патриархально-семейные отношения, противопоставляя их «случайному семейству» как утраченный идеал.

Недоумение это, очевидно, возникло вследствие не слишком внимательного чтения знаменитого эпилога «Подростка», написанного от лица героя, но, тем не менее, все время приписываемого автору. Николай Семенович, первый читатель и рецензент рукописи Аркадия, пишет следующее: «Разъясню сравнением или, так сказать, уподоблением. Если бы я был русским романистом и имел талант, то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства, потому что лишь в одном этом типе культурных русских людей возможен хоть вид красивого порядка и красивого впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя. Говоря так, вовсе не шучу, хотя сам я — совершенно не дворянин, что, впрочем, вам и самим известно. Еще Пушкин наметил сюжеты будущих романов своих в “Преданиях русского семейства”, и, поверьте, что тут действительно все, что у нас было доселе красивого. По крайней мере тут все, что было у нас хотя сколько-нибудь законченного. *Я не потому говорю, что так уже безусловно согласен с правильностью и правдивостью красоты этой; но тут, например, уже были законченные формы чести и долга, чего, кроме дворянства, нигде на Руси не только нет законченного, но даже нигде и не начато. Я говорю как человек спокойный и ищущий спокойствия.*

*Там хороша ли эта честь и верен ли долг* — это вопрос второй; но важнее для меня именно законченность форм и хоть какой-нибудь да порядок, и уже не предписанный, а самими, наконец-то выжитый. Боже, да у нас именно важнее всего хоть какой-нибудь, да свой, наконец, порядок! В том заключалась надежда и, так сказать, отдых: хоть что-нибудь наконец построенное, а не вечная эта ломка, не летающие повсюду щепки, не мусор и сор, из которых вот уже двести лет все ничего не выходит» (13, 453).

Даже человек «спокойный и ищущий спокойствия», каким никогда не был Достоевский, говоря о прежних устойчивых семейных формах, оговаривается, что, может быть, совсем не согласен с «правильностью и правдивостью» их красоты, и совсем не уверен, что выработанная в этих формах честь была хороша и долг — верно понят. Но герою дорог любой порядок просто потому, что он слишком устал от беспорядка — как, следует заметить, и многие из наших нынешних публицистов, сетующих по поводу разрушения устойчивых прежних форм, призывающих к их восстановлению, к движению против течения времени и берущих при этом Достоевского се-



бе в союзники, искренно не сознавая, что в союзники он им вовсе не годится.

Вот что пишет Достоевский *от себя*: «Но беда в том, что никогда еще не было эпохи в нашей русской жизни, которая столь менее представляла бы данных для предчувствования и предугадывания всего загадочного нашего будущего, как теперешняя эпоха. Да и никогда семейство русское не было более расшатано, разложено, более нерассортировано и неоформлено, как теперь. Где вы найдете теперь такие “Детства и отрочества”, которые могли бы быть воссозданы в таком стройном и отчетливом изложении, в каком представил, например, нам **свою** эпоху и свое семейство граф Лев Толстой, или как в “Воине и мире” его же? Все эти поэмы теперь **не более лишь как исторические картины давно прошедшего**. *О, я вовсе не желаю сказать, что это были такие прекрасные картины, отнюдь я не желаю их повторения в наше время и совсем не про то говорю. Я говорю лишь об их характере, о законченности и определенности их характера — качества, благодаря которым и могло появиться такое ясное и отчетливое изображение эпохи, как в обеих поэмах графа Толстого. Ныне этого нет, нет определенности, нет ясности. Современное русское семейство становится все более и более **случайным** семейством. Именно **случайное семейство** — вот определение современной русской семьи. Старый облик свой она как-то вдруг потеряла, как-то внезапно даже, *а новый... в силах ли она будет создать себе новый, желанный и удовлетворяющий русское сердце облик?*» (25, 173).*

Достоевский говорит о законченности и определенности прежних форм — но вовсе не о красоте и истине этих законченных форм, и уж тем более не о желании к ним вернуться. Он, напротив, говорит о движении не назад, но *вперед*, к *новому* желанному облику, *никогда прежде не бывшему* облику, и лишь тревожится о том, способно ли окажется семейство обрести этот новый облик.

Надо предположить, что этот *новый*, желанный и способный удовлетворить русское сердце облик не совсем остался неопознанным великим писателем и так или иначе отразился в его последних произведениях, особенно в романе «Братья Карамазовы», который, что постепенно становится все более очевидно, связан с «Подростком» (и с «Дневником писателя» 1876–1877 гг.) не менее крепкими узами как проблематики, так и авторских концептов, нежели «Бесы» связаны с «Идиотом».

Еще два концепта романа «Подросток» появляются в разбираемом здесь крайне важном (по сути, посредующем между «Подростком» и «Братьями Карамазовыми») тексте Достоевского и оказываются взаимосвязанными. Это «святые воспоминания» и «живая жизнь». Роман «Подросток» не дает никаких очевидных оснований для сопря-

жения этих концептов, «живая жизнь» там в каком-то смысле прямо противостоит любым *воспоминаниям*, являясь как нечто крайне наглядное и обладающее, в первую очередь, *непосредственным присутствием* — по-видимому, антонимом воспоминаний. Впрочем, и в романе «Подросток», и в выпускаемых, в сущности, параллельно работе над романом «Иностранных событиях», Достоевский связывает «живую жизнь» с некоей фундаментальной идеей:

«— Вы любите употреблять слова: “высшая мысль”, “великая мысль”, “скрепляющая идея” и проч.; — говорит князь Сокольский — я бы желал знать, что собственно вы подразумеваете под словом “великая мысль”?»

— Право, не знаю, как вам ответить на это, мой милый князь, — тонко усмехнулся Версилов. — Если я признаюсь вам, что и сам не умею ответить, то это будет вернее. *Великая мысль* — это чаще всего чувство, которое слишком иногда подолгу остается без определения. Знаю только, что это всегда было то, из чего истекала *живая жизнь*, то есть не умственная и не сочиненная, а, напротив, нескудная и веселая; так что высшая идея, из которой она истекает, решительно необходима, к всеобщей досаде, разумеется» (13, 178).

В «Иностранных событиях» (17 декабря 1873 г.) Достоевский указывает на католическую идею как на то, что давало Франции «живую жизнь в продолжении стольких веков» (21, 234), и затем описывает процесс иссякновения живой жизни и превращения жизни страны в мираж после замены истощившейся католической идеи идеей европейских начал (науки, государства и мечты о справедливости), полностью независимых от религии (21, 234–235).

В «Дневнике писателя» за июль–август 1877 г. Достоевский записывает: «Что святые воспоминания будут и у нынешних детей, сомнения, конечно, быть не может, иначе прекратилась бы живая жизнь» (25, 172). Тем самым «святые воспоминания» в жизни личности очевидно приравниваются к «великой мысли» в жизни наций, мало того, можно, продолжая осмысливать идею автора, заключить, что **«великая мысль» нации и возникает из совокупности «святых воспоминаний» составляющих эту нацию личностей.**

Именно поэтому Достоевскому так хотелось бы уловить характер этих «святых воспоминаний» нынешнего поколения — это позволило бы определить будущую великую национальную идею. В сущности, попытка такого «уловления» и была совершена в романе «Братья Карамазовы», где Достоевским намечен тот новый желанный облик семейства, который оно должно было найти в себе силы принять, чтобы удовлетворить русское сердце.

Но этот новый облик семейства — тема будущего исследования. А пока, предваряя ее, рассмотрим роман «Братья Карамазовы» с точки зрения того, как там представлен идеальный брак.

## «Братья Карамазовы» как роман о счастливом браке

Сказать, что «Братья Карамазовы» — это семейный роман, наверное, в некотором смысле, банальность. Но высказывание: «Роман “Братья Карамазовы” — это роман о счастливом браке», — возможно, не столь очевидно. Эту неочевидность я бы сравнила с неочевидностью Алексея Федоровича Карамазова в качестве главного героя романа. Да они, пожалуй, и связаны друг с другом напрямую — этот неочевидный герой и эта неочевидная тема произведения...

Известно, что к посвящениям своих произведений Ф.М. Достоевский относился очень серьезно. «Когда посвящаешь, то как будто говоришь публично тому, кому посвящаешь: “Я о Вас думал, когда писал это”», — объясняет он в письме к Софье Ивановой свой отказ посвятить роман «Бесы» другой просившей его об этом племяннице\*.

Роман «Братья Карамазовы» посвящен Анне Григорьевне Достоевской. А когда Достоевский думал об Анне Григорьевне, он думал прежде всего и по большому счету не об умершем маленьком сыне и, уж тем более, не о каких-то особенностях поведения и речи, подмеченных у нее и (как часто отмечают исследователи, анализируя это посвящение) послуживших материалом для романа, — он думал о *счастливом браке*.

Еще в самом начале этого брака, за границей, уехав в Гомбург для игры на рулетке, он пишет ей почти сразу по отъезде: «Всё думал о тебе и воображал: зачем я мою Аню покинул. **Всю** тебя вспомнил, до последней складочки твоей души и твоего сердца, за всё это время, с октября месяца начиная, и понял, что такого цельного, ясного, тихого, кроткого, прекрасного, невинного и в меня верующего ангела, как ты, — я и не стою. Как мог я бросить тебя? Зачем я еду? Куда я еду? *Мне Бог тебя вручил, чтоб ничего из зачатков и богатств твоей души и твоего сердца не пропало, а напротив, чтоб **богато и роскошно** *взросло и расцвело*; дал мне тебя, чтоб я свои грехи огромные тобою искупил, представив тебя Богу развитой, направленной, сохраненной, спасенной от всего, что низко и дух мертвит; а я (хоть эта мысль беспрерывно и прежде мне втихомолку про себя приходила, особенно когда я молился) — а я такими бесхарактерными, сбитыми с толку вещами, как эта глупая теперешняя поездка моя сюда, — самое тебя могу сбить с толку. Ужас как грустно стало мне вчера»\*\*.*

Невозможно не заметить, что Достоевский думает о своих задачах в браке в терминах отчасти, так сказать, *садоводческих* и *земле-*

---

\* Письмо С.А. Ивановой от 6 (18) января 1871. Дрезден (29<sub>1</sub>, 164).

\*\* Письмо А.Г. Достоевской от 5 (17) мая 1867. Гомбург (28<sub>2</sub>, 184).

*дельческих*, словно соотнося вручение ему Богом жены с вручением Адаму земли, на которой он был призван стать хозяином и работником. Адам, как известно, «бесхарактерными и сбитыми с толку вещами» (эти определения Достоевского очень годятся для описания грехопадения) довел дело до того, что земля была проклята за него и должна была порождать терние и волчцы. Эта перспектива начинает как кошмар маячить и перед Достоевским. В сущности, он понимает, что вместо того, чтобы представить Богу вверенную ему душу возделанной, «развитой, направленной, сохраненной, спасенной», он может сбить ее с пути, *умыкнуть у Господа*, «сбить с толку»...

Один из самых навязчивых — и одновременно незаметных на первый взгляд — мотивов в романе «Братья Карамазовы» — мотив *умыкания невесты*.

Характерно, что все и начинается с того, что Федор Павлович Карамазов оба раза женится *увозом*, и это в романе подчеркнуто, причем каждый раз невеста не имеет представления, кто такой ее жених и что ее ожидает.

Обе свадьбы Федора Павловича — это *ошибка невесты*, в результате которой она попадает в сущий ад.

Неоднократно писали об inferнальных коннотациях Мокрого, куда тоже умыкают невесту — Грушеньку. Адские муки переживает Катя, стремящаяся остаться верной бросившему ее жениху и отказывающая тому, кто в нее влюблен. Адские муки выпадают на долю Лизы, чье воображение соблазнено Иваном.

В романном мире с мотивом увоза оказывается тесно сопряжен мотив ошибки невесты, не узнавшей истинного любимого.

Наиболее очевиден этот мотив, конечно, в случае с Грушенькой, уезжающей от Мити в Мокрое к «первому, бесспорному» только для того, чтобы понять, что любит-то она одного лишь Митю.

Этот мотив умыкания невесты заявлен в романе со ссылкой на одно из своих древнейших воплощений: Элевсинские мистерии, присутствующие в тексте непосредственно — отрывком из стихотворения Шиллера «Элевзинский праздник». Начало всех событий в лежащем в основе мистерий мифе — это похищение Кору (Персефоны, Прозерпины) Аидом — увоз, умыкание невесты, которая исчезает с земли и поселяется в Аиде (аду).

Характерно, что Аид — это название и места, и его владыки, что соотносится с одной из центральных идей романа — ад делают адом те, кто там обитает.

Во всех толкованиях мистерий Кора соотносилась с человеческой душой, умыкаемой из своих небесных жилищ, увлекаемой в земное бытие, восхождению откуда и обучали в мистериях. Кора увозится Аидом — обманым женихом, спасается Иакхом — по раз-

ным версиям мифа — сыном и/или истинным женихом бессмертной души.

Соединение в одном облике сына и истинного жениха вряд ли может смутить христианина, вдумывавшегося в основы своей религии. Христос — Сын человечества, принесшего ему, как поется в рождественской стихире, «чистую Деву Мати», и одновременно — Жених человечества, ставшего Церковью; Сын и Жених всякой жаждущей спасения и света души.

Характерно, что эпиграф к роману, взятый из Евангелия от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12, 24), — это евангельский текст, в наибольшей степени относящийся и к Элевсинским мистериям, где младенец-Иакх — колос, выбившийся из ада — и из чрева Персефоны, возносящийся ввысь, но и душу ее возносящий с собою.

Интересно, с этой точки зрения, то обстоятельство, что жены Федора Павловича, умыкнутые им, все мертвы (в земле), и все оставили сыновей, из них проросших и покинувших адское место родительского дома, причем сходство или производность качеств сыновей по отношению к матерям подчеркнуты.

В свете сказанного неслучайным представляется и то настойчиво отмеченное и странное (потому что как бы ни для чего не пригрозившееся в романе) обстоятельство, что Алексей приезжает в родной дом *исключительно с целью найти могилу матери*.

Но, прежде всего, эпиграф имеет отношение к самому сокровенному браку, к тому, что собственно и есть его осуществление. Один из древнейших и вечных образов — сеятель как муж земли, жена — как поле возделываемое. Но одновременно притча о сеятеле в Евангелии в своем толковании переводит разговор в духовный план, и уже душа оказывается землей (плодородной или нет), а Сеятелем оказывается Господь.

Таким образом, мотив брака разворачивается на трех уровнях: муж — жена; человечество — земля; Христос — человечество.

Муж взращивает и возделывает жену, как человечество — землю, как Христос — человечество\*.

И на каждом уровне есть столь пугающая Достоевского в его собственном браке возможность сбить с пути и толку воспитуемого, стать для него низводящим Аидом, а не возводящим Иакхом; или — для воспитуемого — совершить неверный выбор, возможный даже

---

\* В связи с этим интересно отметить, что посланца Деметры, ее человеческого воспитанника, которого она отправила благовествовать людям новый данный ею порядок, звали Триптолем, что буквально означает «трижды пашущий».

и в том случае, если муж один и не имеет соперника: пойти за низменными страстями мужа, а не за его высокими стремлениями, выбрать в нем соблазнителья, а не спасителя.

На непосредственно событийном уровне романа мы только и имеем дело, что с необходимостью выбора истинного жениха (Груша, Катя, Лиза, даже госпожа Хохлакова, колеблющаяся между Ракитиным и Петром Ильичом Перхотиным (кстати, эта «бестолковая» дама делает правильный выбор гораздо быстрее, чем все остальные невесты романа)); на уровне, к которому нас отсылают Элевсинские мистерии, речь идет о союзе человека с землей, когда самая необходимость возделывать землю созидает благородство человека («Чтоб из низости душою мог подняться человек, с древней матерью-землею он вступи в союз навек...»); на уровне «Великого инквизитора» и «Каны Галилейской» речь идет о попытке умыкания человечества у его истинного Жениха и о вечном браке, где Христос — Жених.

Причем все эти три уровня в романе существуют неотрывно друг от друга, как единое задание человека.

Неотрывно они существуют уже на уровне введенных Достоевским в исповедь Мити текстов.

«Элевзинский праздник» начинается с сошествия на землю матери «похищенной Прозерпины» — ищущей дочь, но об этом больше не будет сказано ни слова — словно истинной целью схождения в этот ад («лишь дымятся тел остатки на кровавых алтарях») явилось *устройство человечества* — или, точнее, словно потерянная, умыкнутая Аидом *дочь* и есть это самое *человечество*. Церера научает человека возделывать землю («чтоб из низости душою мог подняться человек / с древней матерью-землею он вступи в союз навек»), и как бы в ответ на союз с землей и на первую чистую жертву, являются боги, вступающие в союз с человеком, в знак чего возводится храм, в котором заключается первый брачный союз людей («сводит с юношей прекрасным в храме деву красоты»).

«Песнь Радости» (Шиллера–Тютчева) изгоняет из круга, собранного Радостью вокруг Отца, всех, кто не любил невесту или брата «на сей земле». В сущности, получается, что *вступить в союз с Богом не может никто, у кого нет опыта союза с человеком и с землей-природой*.

Здесь, кстати, ответ, данный Достоевским Леонтьеву еще задолго до вопрошания последнего. Человек не может устремиться к Богу мимо человека и мимо земли-природы, отвергая их и оставляя их на погибель, потому что в этом случае он вынужден будет отойти «из круга прочь с слезами».

Характерно, что для Достоевского принципы, развиваемые в романе, не разнились от жизненных, и его самым большим желанием

было купить и оставить в наследство детям землю, чтобы они были гражданами, а не «стрючками», потому что «земля благородит».

В романе, как только невеста выбирает правильно, или когда она обращается к истинному жениху, неизменно (и при этом странно, неожиданно и неоправданно в плоскости сюжета) возникает разговор о земле и о работе на земле.

Груша в Мокром, ровно в тот момент, когда союз их с Митей решен окончательно, предлагает ему взять у нее деньги, чтобы отдать Кате: «А мы пойдем с тобой лучше землю пахать. Я землю вот этими руками скрести хочу» (14, 399).

Лиза говорит Алеше, в момент мгновенного возврата к нему, в главе «Бесенок»: «А знаете, я хочу жать, рожь жать. Я за вас выйду, а вы станете мужиком, настоящим мужиком, у нас жеребеночек, хотите?» (15, 21). Прочитанные здесь В.В. Беляевым поверхностно зашифрованные брачные мотивы: «рожь жать» — «рожать», «мужиком» — «мужиком», «у нас жеребеночек» — «у нас же ребеночек» только подчеркивают эту слитость в концепции романа брака мужа с женой и брака человека с землей. Словно, выбрав правильно, осуществив человеческий союз, устранив первый уровень раздробленности, ничего иного и сделать нельзя, как попытаться устранить второй — работой на земле, заботой о земле.

Неразрывно соединены все три уровня в главе «Кана Галилейская».

Характерно, что начиная вслушиваться в чтение, на слове «брак» («Зван же бысть Иисус и ученицы Его на брак»; 14, 326) Алеша вспоминает Грушеньку, поехавшую в Мокрое «на пир», а в следующем абзаце вспоминает Митю, и как раз в связи с его гимном к радости, тем самым тесно связывая «Кану» с пиром в Мокром и с исповедью Мити.

Бедный человеческий брак, который посетил Иисус, когда «не пришел еще час Его», становится прообразом великого и вечного праздника — брака Христа с человечеством (а не отдельной пары, у которой, согласно записи Достоевского «Маша лежит на столе...», «мало остается для всех»), и однако, как всякий первообраз, брак Христа с человечеством не устраняет прообраза, и молодые, и премудрый архитриклин остаются на своих местах в видении Алеши, но из скромного гостя превращается Иисус в всевластного и бесконечно милостивого хозяина, «новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков» (14, 327).

Но, увидев брак Христа с человечеством, присутствовавший на этом браке Алеша первым движением по возвращении из видения повергается на землю, обнимает ее, целует «плача, рыдая и обливая своими слезами» и иступленно клянется «любить ее, любить во веки веков» (14, 328). Очевидно брачный характер Алешиного повер-

жения на землю отметил Геза Хорват. Брак Христа с человечеством «на веки веков» словно оказывается невозможен без, словно непременно предполагает брак человека с землей «во веки веков».

Брак Христа с человечеством не уводит человека от земли, но впервые по-настоящему и накрепко *сводит* человека с землею.

Восстановленные связи брака в Кане и пира в Мокром позволяют адекватно прочесть и поэму «Великий инквизитор».

Человечество очевидно оказывается там умыкнутой невестой, и недаром воспроизводится картина «Элевзинского праздника» «дымятся тел остатки на кровавых алтарях» — «в великолепных автодафе сжигали злых еретиков». Христос приходит именно туда, где «затрещали костры» (14, 226), подчеркнет Иван. В черновиках отчетливо выражена причина прихода Христа в поэме: «Это было движение любви: хоть посмотрю на них, хоть пройду между ними, хоть прикоснусь к ним» (15, 232).

Христос — истинный Жених — сходит в ад к умыкнувшему человечество сопернику — и Он так же уважает права соблазненной невесты, как Митя, отправляющийся в Мокрое и желающий лишь «поглядеть на нее, хоть мельком, хоть издали!» (14, 370). Митя явится в Мокрое как лишний на пире, эту свою лишность подчеркнет и Христос еще в «Кане» («не у прииде час Мой»), эту лишность их будут подчеркивать и соперники, желающие избавиться как от Мити («есть иные покои»), так и от Христа («зачем Ты пришел нам мешать»).

Но невеста опомнится — и Димитрий из лишнего станет женихом, как станет Женихом из «уподобившегося гостям» и Христос в Кане — а значит, согласно очевидному параллелизму текстов, и Христос в «Великом инквизиторе».

Именно в пире в Мокром будет воспроизведена наиболее очевидно схема мифа о спасении Персефоны.

Митя-Димитрий (от «Деметра») летит в Мокрое как в ад, тройка бежит страшно, «пожирая пространство», и разговор с ямщиком идет исключительно об аде — и о том, как Христос уже однажды вывел оттуда умыкнутое у Него, соблазненное змеем человечество.

После всех перипетий «узнавания жениха» (а они подробно описаны в тексте: «Слушай, скажи ты мне, кого я люблю? Я здесь одного человека люблю. Который это человек? вот что скажи ты мне. <...> Вошел давеча один сокол, так сердце и упало во мне. “Дура ты, вот ведь кого ты любишь”, — так сразу и шепнуло сердце. *Вошел ты и все осветил*» (14, 395–396), — причем, заметим, как здесь сказочная стилистика сдвигается в иную область, последние слова могут быть сказаны любому спасителю — и, в первую очередь, Христу во аде), так вот после «узнавания жениха» Грушеньке снится сон, совершенно непонятный, если не учитывать всего, ска-



занного выше о романе. «Я спала и сон видела: будто я еду, по снегу... колокольчик звенит, а я дремлю. С милым человеком, с тобою еду будто. И далеко-далеко... Обнимала-целовала тебя, прижималась к тебе, холодно будто мне, а снег-то блестит... Знаешь, коли ночью снег блестит, а месяц глядит, и *точно я где не на земле...*» (14, 399).

С черной земли, горящей кострами ада, из дыры Мокрого, унесит спаситель возлюбленную, Иакх Персефону. Белый снег, чистота и блеск — но холодно *не на земле*, и уже во сне Мити (14, 456–457) произойдет возвращение соединившейся пары на погорелую землю, где потухли костры и пожары, но надо работать на ней, чтобы исцелить и ее, и страждущее на ней человечество, чтобы не было «бедно дитё». (Это «дитё», это ощущение своей задачи как спасения «дिति», которое есть — все человечество («все — дитё»), кстати, тоже связывает Митю с Деметрой — буквально «Великой Матерью»). Да и в самом сне Мити Достоевский прямо являет нам Деметру: «...не плакала бы и *черная иссохшая* мать дити» (14, 457) — мать «дिति» здесь очевидно представлена как земля.)

Достоевский показывает неизбежность обращения к земле, связи человека с землею, ибо при попытке устранить хотя бы один из уровней брака, так тесно связанных между собой в романе, брак перестает быть счастливым, а спаситель превращается в соблазнителя.

# ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ В СОСТАВЕ «ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: КОНТЕКСТНЫЙ АНАЛИЗ

## «Сон смешного человека»

Прежде всего, кажущееся очевидным, но важное и традиционное *не* соблюдаемое исследователями творчества Достоевского методическое замечание. Необходимо сказать о том, как следует анализировать художественные тексты Достоевского, находящиеся в составе «Дневника писателя». Их следует анализировать *в составе «Дневника писателя»*. Если мы не следуем этому простому правилу, то уходим очень далеко от авторской идеи, что доказали, в том числе, и последние работы о «Сне смешного человека»<sup>277</sup>, объявившие «рай» Достоевского нехристианским и занявшиеся выявлением, так сказать, религиозных уклонений писателя.

Между тем, Достоевский попросту говорит там *о совсем другом*. Но чтобы это понять, нужно не сопоставлять его «фантастический рассказ» с общими представлениями того или иного исследователя о всемирной истории со времен грехопадения и до него, а сопоставить его с той *актуальной историей*, рассмотрением которой занимается Достоевский на соседних страницах, и, главное, с тем способом ее рассмотрения, которым он постоянно пользуется.

Впрочем, темы «Сна смешного человека» появляются в «Дневнике писателя» 1877 года буквально с первой его страницы. Именно на первой странице январского номера он опишет, может быть, главное свойство той заразы, что принес смешной человек на изумрудную планету: поражать не ум, а сердце. Опишет он это, радуясь, что русских пока миновала такая участь, и что «все споры и разъединения наши произошли лишь от ошибок и отклонений *ума*, а не *сердца*, и вот в этом-то определении и заключается всё существенное наших разъединений. Существенное это довольно еще отрадно. Ошибки и недоумения *ума* исчезают скорее и бесследнее, чем ошибки *сердца*; излечиваются же не столько от споров и разъяснений логических, сколько неотразимую логикой событий живой, действительной жизни, которые весьма часто, сами в себе, заключают необходимый и правильный вывод и указывают прямую дорогу, если и не вдруг, не в самую минуту их появления, то во всяком случае в весьма быстрые сроки, иногда даже и не дожидаясь следующих поколений. Не то с ошибками *сердца*. Ошибки *сердца* есть

вещь страшно важная: это есть уже зараженный дух иногда даже во всей нации, несущий с собою весьма часто такую степень слепоты, которая не излечивается даже не перед какими фактами, сколько бы они ни указывали на прямую дорогу; напротив, перерабатывающая эти факты на свой лад, ассимилирующая их с своим зараженным духом, причем происходит даже так, что скорее умрет вся нация, сознательно, то есть даже поняв слепоту свою, но **не желая** уже излечиваться» (25, 5).

Ошибка сердца может поразить корень нации — ошибка сердца может поразить и корень человечества. В сущности, грехопадение можно описать именно как ошибку сердца. Или ошибку сердца описать как грехопадение. Такое грехопадение вовсе не однократно *исторически* (или *доисторически*), оно периодически случается в жизни родов, народов, наций, отдельных людей. В «Сне смешного человека» Достоевский берет целую планету. Его интересует этот процесс, максимально генерализованный, но **все фазы этого процесса находятся в пределах доступности для того человечества**, к которому обращается смешной человек: «я видел Истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» (25, 118).

Достоевский в фантастическом рассказе генерализует и само заболевание. Это не просто ошибка сердца — это отказ от жизни сердца в пользу жизни ума. Отказ от *живой* жизни в пользу *осознания* жизни. Это ошибка сердца, *подчинившегося уму*. В то время как ум в своих отклонениях как раз и был способен исцеляться в результате правильной *жизни сердца*. Теперь же жизнь сердца заблокирована умом — и именно с этим собирается бороться смешной человек: «Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья — выше счастья» — вот с чем бороться надо! И буду. Если только все захотят, то сейчас все устроится» (25, 119).

Разворачивая эту мысль Достоевского, следовало бы добавить (кстати, он это делает и сам в других местах), что подчинение сердца уму — это действительно роковая болезнь современного (и Достоевскому, и нам) мира, прежде всего — современной науки.

Дело здесь в том, что ум — это орган *поиска*. Но лишь сердце — это орган *нахождения*, лишь сердце способно удостоверить нас в том, что найдено — правильно. С этой точки зрения я хотела бы обратить внимание на знаменитую строку семнадцатилетнего Пушкина: «Ум ищет Божества, а сердце не *находит*»<sup>278</sup>. Поэт, как всегда, безусловно и безупречно точен в слове: все поиски ума без удостоверения сердца — бесплодны. Очень примерно можно представить это себе так: ум протягивает перед нашим внутренним взором ленту вариантов, и в какой-то момент в один из них бьет стрела сердца. Это переживается как озарение, как явление воочию *живой жизни*.

И это многократно описано, последний раз, кажется, Андреем Битовым в рассказе «Инфантьев»: «Да, так я не думал, — повторял Инфантьев. — Я думал, что это такое? А это, оказывается, вот что»<sup>279</sup>.

Но подчиненное уму сердце перестает исполнять свою находящую, удостоверяющую функцию. Ум заставляет сомневаться в безусловном свидетельстве сердца — и жизнь оказывается искаженной, неживой, ненастоящей. Этот момент так же прописан Достоевским по дороге к «Сну смешного человека». Мало того, что интересы цивилизации, оказывается, вынуждают считать вполне допустимым сдирание кожи со спин людей, в интересах цивилизации производимое (См.: «Дневник писателя». Февраль, 1877), но и другие глубинные истины, безусловно удостоверяемые сердцем и жизнью, умом ставятся под сомнение, отрезая человека от самых корней живой жизни: «Да? Но что хорошо и что дурно — вот ведь чего, главное, мы не знаем. Всякое чутье в этом смысле потеряли. Все прежние авторитеты разбили и наставили новых, а в новые авторитеты, чуть кто из нас поумнее, тот и не верует <...>. Но чтоб не говорить отвлеченно, обратимся к данной теме. Вот мы действительно не сдираем кож, мало того, даже не любим этого (только один Бог знает: любитель часто прячется, любитель мало известен, до времени стыдится, “боится предрассудка”), но если и не любим у себя и **никогда не делаем**, то должны ведь ненавидеть и в других. Мало того, что ненавидеть, должны просто не дать сдирать кож никому, так-таки взять и не дать. А между тем, так ли на деле? Самые негодующие из нас вовсе не так негодуют, как бы следовало. Я даже не про одних славян говорю. Если мы уж так сострадаем, так и поступать должны бы в размере нашего сострадания, а не в размере десяти целковых пожертвования. *Мне скажут, что ведь нельзя же отдать всё. Я с этим согласен, хотя и не знаю почему. Почему же бы и не всё? В том-то и дело, что тут решительно ничего не понимаешь, даже в собственной природе*» (25, 48).

Между тем февральский дневник писателя находится в окружении двух «медальонов», посвященных каждый *одному* человеку. В январском дневнике есть главка «Фома Данилов, замученный русский герой» (25, 12–17) — напрямую сопрягающая эти объединенные здесь идеи о сдирании кож и об «отдать все». Причем, случай Фомы Данилова как раз показывает, до какого предела простирается это *все* — до собственной кожи. Отдать все — это отдать жизнь. И второй «медальон», состоящий из главок «Похороны “общечеловека”» и «Единичный случай» (25, 88–92) не отрицает, а разъясняет, что «все» — это не меньше, чем жизнь, даже если (или — тем более если) она отдана не одномоментно и окончательно, а каждым мгновением своего долгого проживания.

Характерно, что Достоевский возьмет «общечеловека» в кавычки, и начнет вторую ему посвященную главку с исправления: «Кстати, почему я назвал старичка доктора “общечеловеком”? Это был не общечеловек, а скорее общий человек» (25, 90), — акцентируя внимание читателя на двух этих именованиях. *Общий* человек — это человек, принадлежащий всем и не принадлежащий себе. Это человек, *всю жизнь* отдающий *все*: «Он умер в такой бедности, что не на что было похоронить его» (25, 89). Он — буквально снимающий и отдающий «рубашку с плеча» (25, 89) — общечеловеческая идиома для обозначения полного самопожертвования.

Но в обоих описанных Достоевским случаях отдающему все возвращается многое — и именно тогда, когда он уже не мог бы этого потребовать — то есть после смерти. Фому даже его мучители называют богатырем, чтут его; соплеменники собирают деньги, помещают дочь в учебное заведение и т.д.; а похороны бедного доктора Гинденбурга оказываются богатейшими, пышнейшими из похорон, которые когда-либо видел город. Доктору оказываются такие почести от иноплеменников (в данном случае — евреев), которые невозможно купить никакими деньгами.

Оказывается — способность отдать все вызывает преизобильную обратную отдачу. В сущности — хоть на мгновение, но создает рай на земле.

Оказывается — этой способностью *с очевидностью* наделена именно личность, отдельный человек, единичный случай. Для нации эту способность пока нужно утверждать императивно. Достоевский все это тоже пропишет по дороге к «Сну смешного человека»: «Кроме того, выступают политики, мудрые учителя: есть, дескать, такое правило, такое учение, такая аксиома, которая гласит, что нравственность одного человека, гражданина, единицы — это одно, а нравственность государства — другое. А стало быть, то, что считается для одной единицы, для одного лица — подлостью, то относительно одного государства может получить вид величайшей премудрости! Это учение очень распространено и давнишнее, но — да будет и оно проклято!» (25, 48–49)

Именно эти две идеи, два жизненных принципа: *отдать все и нельзя же отдать все* — определяют способ существования человечества до и после грехопадения в «Сне смешного человека».

Характерно, что *единичный случай, один человек* всякий раз становится для Достоевского «началом разрешения всего вопроса» (25, 90), «эмблемой России, всей России, всей нашей народной России, подлинным образом ее» (25, 14). В «Сне смешного человека» писатель покажет, как *один человек* заразил и развратил все человечество. Но, принимая доказательство от противного, нужно заключить,

что с одного человека может начаться и произойти и исцеление всего человечества\*.

И все это возможно потому, что человечество есть не конгломерат изолированных частиц, но единый организм, «единое древо». И это, по Достоевскому, и есть, собственно, «русская идея». Многократно высказанная на страницах «Дневника писателя» 1877 года, самое дивное выражение она принимает в главе, непосредственно предшествующей «Сну смешного человека»:

«Мы первые объявим миру, что не через подавление личностей иноплеменных нам национальностей хотим мы достигнуть собственного преуспевания, а, напротив, видим его лишь в свободнейшем и самостоятельном развитии всех других наций и в братском единении с ними, восполняясь одна другою, прививая к себе их органические способности и уделяя им и от себя ветви для прививки, сообщаясь с ними душой и духом, учаю у них и уча их, и так до тех пор, когда человечество, восполняясь мировым общением народов до всеобщего единства, как великое и великолепное древо осенит собою счастливую землю» (25, 100).

Нельзя не увидеть, что здесь в качестве *результата* действия в человечестве идеи русской национальной личности показано то, что будет *исходным* состоянием человечества в «Сне смешного человека».

---

\* В сущности, о том же (и, в сущности, «расшифровывая» слова Серафима Саровского: «Спасись сам — и тысячи вокруг тебя спасутся») говорит Густав Майринк: «В известном смысле правы те, кто смеется над чудачком, заявляющим о своих планах переделать человечество. Только им невдомек, что вполне довольно того, что хоть один человек коренным образом пересоздал себя. И если это удастся, его усилия не пропадут даром, независимо от того, узнает о них общество или нет. Представь себе, что кто-то проделал дырочку в картине существующего бытия — она уже не зарастет, и не имеет значения, заметят ли ее сегодня или через миллионы лет. Однажды возникшее исчезает лишь иллюзорно. Поэтому разорвать сеть, в которой запуталось человечество, но не публичными проповедями, а усилием рук, разрывающих оковы, — вот чего я хочу». *Майринк Г.* Зеленый лик. <http://lib.rus.ec/b/95233/read> Вообще, акцент на такой степени значительности личности ставился разными посвященными организациями (сам Майринк принадлежал к «Магическому терапевтическому братству Мириам» Джулиано Креммерца), в том числе Орденом российских тамплиеров, действовавшим в России в 1920-х годах. Исследователь пишет о целях ордена: «были призваны формировать мировоззрение посвященного и, раскрывая перед человеком структуру мироздания, вводили его в нее в качестве необходимой и действенной частицы, от которой зависит судьба всего сущего». См.: Орден российских тамплиеров. Т. 1. Документы 1922–1930 гг. Публикация, вступительные статьи, комментарии, указатель *А.Л. Никитина*. М.: «Минувшее», 2003. С. 27.

Характерно, что сразу после этих слов читаем: «О, пускай *смеются* над этими “*фантастическими*” словами нашими теперешние “общечеловеки” и самооплевники наши, но мы не виноваты, если верим тому, то есть идем рука в руку вместе с народом нашим, который именно верит тому» (25, 100).

Эта насмешка над авторскими словами и характеристика их как «фантастических» накрепко связывает сей пассаж с расположенным во второй главе этого выпуска фантастическим рассказом «Сон смешного человека». Впрочем, уже на первых страницах январского выпуска, сразу после абзаца, с которого был начат анализ, можно увидеть: «Пусть не смеются надо мной заранее, что я считаю ошибки ума слишком легкими и быстро изглаживыми. И уж смешнее всего было бы, даже кому бы то ни было, а не то что мне, принять на себя в этом случае роль изглаживателя, твердо и спокойно уверенного, что словами проймешь и перевернешь убеждения данной минуты в обществе. Я это все сознаю. Тем не менее стыдиться своих убеждений нельзя, а теперь и не надо, и кто имеет сказать слово, тот пусть говорит, не боясь, что его не послушают, не боясь даже и того, что над ним насмеются и что он не произведет никакого впечатления на ум современников» (25, 5–6). Нельзя не заметить, что перед нами своего рода «заготовка», «болванка» будущих деклараций смешного человека.

Чтобы закончить с формальной встроенностью «Сна смешного человека» в окружающий его текст «Дневника писателя», укажем на то, что, предваряясь декларацией о великом будущем организмере единого человечества на счастливой земле, рассказ, заканчивающийся словами: «А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!» (25, 119), продолжается в пределах той же главы текстом, озаглавленным «Освобождение подсудимой Корниловой», юной, едва совершеннолетней женщины, в судьбе которой принял такое благое участие Достоевский. Как и герой «Сна...», автор здесь зримо совмещает проповедь обновления всего человечества с заботой об одном нуждающемся в помощи человеке: как и в «Сне смешного человека», эти идеи оказываются несуществующими и неосуществимыми одна без другой.

Но вернемся к мысли о том, что два жизненных принципа: *отдать все и нельзя же отдать все* — определяют человечество до и после грехопадения в «Сне смешного человека».

Принципом «отдать все» определяется существование человечества как единого организма и образ действий тех, кто видит или ощущает это его единство. Эта идея, выговоренная отчетливо уже Соней Мармеладовой: «Мы — одно! Заодно живем!» (эту героиню до сих пор некоторые исследователи почитают «слабой мыслительницей»). «Осилить такую идею! Слабая мыслительница, ух!» — ска-

зал бы в этом случае Достоевский), так вот, эта идея присутствует как непосредственное, мучительное ощущение уже в первой части рассказа. Именно ощущение боли от страдания девочки, боли неожиданной и недолжной, даже невозможной — согласно разумным рассуждениям смешного человека, спасает его от запланированного выстрела.

Характерно, что он, собираясь выстрелить в голову, в правый висок, то есть — в «ум», стреляет во сне в сердце, правильно выбирая корень ошибки и заблуждения. И пораженное сердце вновь оказывается способно быть источником удостоверения истины, источником оценки *разумности* происходящего: «Я лежал и, странно, — ничего не ждал, без спору принимая, что мертвому ждать нечего [так «по уму». — Т.К.]. Но было сыро. Не знаю, сколько прошло времени, — час или несколько дней, или много дней. Но вот вдруг на левый закрытый глаз мой упала просочившаяся через крышку гроба капля воды, за ней через минуту другая, затем через минуту третья, и так далее, и так далее, всё через минуту. Глубокое негодование загорелось вдруг в сердце моем, и вдруг я почувствовал в нем физическую боль: “Это рана моя, — подумал я, — это выстрел, там пуля” <...> И я вдруг воззвал <...> всем существом моим к Властителю всего того, что совершалось со мною: <...> если существует что-нибудь разумнее того, что теперь совершается, то дозвожь ему быть и здесь» (25, 110).

Если «ум» внушает смешному человеку идею зависимости от него мира в том смысле, что все в мире есть лишь принадлежность его сознания, должная угаснуть вместе с ним, то сердце открывает ему истину — весь мир зависит от него (любимая Достоевским еще с романа «Подросток» «та же самая и совсем другая» идея), потому что если все — единый организм, *то одна клетка может изменить основной принцип его существования.*

Ложь, впрыснутая смешным человеком в общечеловеческий организм, начинает известный процесс нарастания стенок и средостений между клетками.

Потрясающе, как всегда, угадан Достоевским этот первый шаг вторжения лжи — *кокетство* (25, 115). Если принцип любви — отдать все, то принцип кокетства, как раз: *отдать, но не все*, обещать больше, чем отдавать; в сущности — крохами спровоцировать самоотдачу другого.

Так организм перестает функционировать как собственно организм, чей принцип — полная самоотдача всякой клетки для всеобщего изобилия. Теперь клетки начинают охотиться друг за другом — и все распадается.

Но еще раз — если одна клетка может исказить принцип работы организма — то она может и восстановить истинный принцип, начав функционировать в верном режиме.



А такие «единичные клетки» — «единичные случаи» — нам были показаны в «Дневнике писателя».

Это о них скажет Достоевский, завершая рассказ об общем человеке докторе Гинденбурге: «...вот без этих-то единиц никогда не соберете всего числа, сейчас всё рассыплется, а вот эти-то все соединят. Эти мысль дают, эти веру дают, живой опыт собою представляют, а, стало быть, и доказательство. И вовсе нечего ждать, пока все станут такими же хорошими, как и они, или очень многие: нужно очень немного таких, чтобы спасти мир, до того они сильны. А если так, то как же не надеяться?» (25, 92)

Заключая здесь разбор «Сна смешного человека» в контексте «Дневника писателя», я еще раз подчеркнула бы, что «Дневник писателя» — гораздо более цельное органическое произведение, чем представление о нем большинства достоевистов, из которого они и исходят в своем анализе. А это, увы, обрекает анализ и интерпретацию на заведомую неадекватность.

## «Кроткая»

Последнее время «фантастический рассказ» Достоевского все чаще анализируется с позиций психологии. Задается вопрос: «Кротка ли Кроткая»?<sup>280</sup> — и, разумеется, триумфально доказывается, что вовсе нет. При этом под «кроткой» понимается примерно то, что записано в словаре Даля: тихий, скромный смиренный, любящий, снисходительный; не вспыльчивый, не гневливый, многотерпеливый. Что, конечно, совсем не вяжется с рядом сцен, особенно из главки «Кроткая бунтует», ну, например: «Она вдруг вскочила, вдруг вся затряслась и — что бы вы думали — вдруг затопала на меня ногами; это был зверь, это был припадок, это был зверь в припадке» (24, 17).

С одной стороны, некротость кроткой здесь, вроде бы, очевидна. С другой стороны, на основании очевидных фактов героиню можно обвинить и в развратности — ибо замужняя дама назначает свидание на стороне очевидно не из целомудрия. И все же герой утверждает обратное: «И ее ли, безгрешную и чистую, имеющую идеал, мог прельстить Ефимович» (24, 19), — равно как обратное утверждает и автор. Мы ведь, по воле автора, даже лишены возможности называть Кроткую как-либо иначе — за отсутствием у главных героев имен собственных мы автоматически называем ее по ее качеству, акцентированному героем-повествователем и вынесенному в заглавие автором.

Итак, нас в данной работе не будет интересовать мнение читателей по поводу психологических качеств героини — нас будет интересовать мнение автора по поводу ее онтологических качеств. О чем рассказ «Кроткая»? Почему это — «фантастический рассказ»? Что за странное предисловие автор предпосылает своему тексту? Почему у главных героев нет имен? И почему, наконец, главную героиню называют Кроткой?

Посмотрим, как определяется кротость в самом фантастическом рассказе. «Тут-то я догадался, что она добра и кротка. Добрые и кроткие недолго сопротивляются и хоть вовсе не очень открываются, но от разговора увернуться никак не умеют: отвечают скупой, отвечают, и чем дальше, тем больше, только сами не уставайте, если вам надо» (24, 8). Станным образом, кротость здесь характеризуется через одну-единственную черту — неспособность закрыться в молчании, сокрыться в молчание, отказаться от коммуникации, от связи, от сообщения с другим. На фоне постоянного и намеренного ухода в молчание главного героя, на фоне избрания им молчания как *главного воспитательного средства*, такое определение кротости приобретает особое значение.

Запомним это и вернемся к началу «фантастического рассказа».

Рассказ, прежде всех делений, делится на две части, различающиеся лицом, от которого ведется повествование: вторая часть ведется от лица главного героя, первая часть так и называется — «От Автора» — и содержит чрезвычайно много необходимой для понимания текста информации.

Прежде всего, она содержит извинение автора: «Я прошу извинения у моих читателей, что на сей раз вместо “Дневника” в обычной его форме даю лишь повесть. Но я действительно занят был этой повестью большую часть месяца. Во всяком случае прошу снисхождения читателей» (24, 5). Следующий абзац начинается словами: «Теперь о самом рассказе». То есть, как бы предыдущее было еще общим замечанием, не имеющим отношения к самому рассказу. И однако это извинение помещается Достоевским не *до* названия рассказа и жанрового подзаголовка, а *после*. То есть, включается в текст рассказа, и тем самым предполагается автором *необходимым* для понимания рассказа в целом. Эти строчки невозможно элиминировать при отдельной публикации рассказа — то есть они *всегда* будут отсылать нас к корпусу «Дневника писателя» — и особенно, естественно, к номерам, окружающим «Кроткую».

А «Кроткой» не только предшествует номер, посвященный проблеме самоубийства, где важнейшая для понимания «фантастического рассказа», конечно, не традиционно связываемая с «Кроткой» глава «Два самоубийства» (23, 144–146), а знаменитая глава «При-

говор» (23, 146–148), — но «Кроткой» и последует номер, посвященный проблеме самоубийства с главками «Запоздавшее нравоучение» (24, 43–46) и «Голословные утверждения» (24, 46–50). То есть, «Кроткая» в структуре «Дневника писателя» как бы взята в скобки — или в клещи — «Приговором» и нравоучением к нему, и текст самого рассказа отсылает читателя к этому обрамлению, отчетливо располагая «Кроткую» *в самой мысли писателя* между письмом самоубийцы (где повествование ведется от лица главного героя) и пояснением к нему Достоевского.

Итак, «Дневник писателя» — это первый необходимый контекст, на котором настаивает Достоевский.

Дальше в предисловии «От Автора» идет очень странное и абсолютно неудовлетворительное объяснение Достоевским жанрового подзаголовка своего рассказа, сводящееся к тому, что рассказ назван *фантастическим*, поскольку герой ни при каких условиях не мог бы вести его от первого лица. В качестве прецедента автор ссылается на «Последний день приговоренного к смертной казни» В. Гюго.

Если что здесь и выглядит фантастически, так это само объяснение!

Весь XIX век только и делает, что осваивает форму повествования от первого лица в самых невообразимых ситуациях. Во всяком случае, Гюго в 1829 году не пришло в голову извиняться по поводу «Последнего дня приговоренного к смертной казни». Его предисловие к тексту без подписи давало возможность читателю выбрать между двумя жанрами — fiction и non-fiction\*, а это совсем другое дело.

Соответственно, становится довольно очевидно: главная (хотя и не единственная) цель, достигаемая этим объяснением, — введение второго необходимого для понимания «фантастического рассказа» контекста. «Кроткую», чтобы понять, о чем она, нужно читать на фоне «Последнего дня приговоренного к смертной казни». И при этом — не с предисловием к изданию 1829 года, а с предисловием к изданию 1832 года, где автор уже появляется со своим предисло-

---

\* «Есть всего две возможности истолковать появление этой книги: либо в самом деле существовала пачка пожелтевших листков бумаги разного формата, на которых были записаны последние мысли несчастного страдальца; либо нашлся такой человек, мечтатель, изучающий жизнь в интересах искусства, философ, поэт, словом, человек, который увлекся этой мыслью, или, вернее, эта мысль, однажды придя ему в голову, настолько, увлекла его, что он мог избавиться от нее, лишь изложив ее в книге.

Пусть читатель остановится на том из двух объяснений, которое ему больше по вкусу». См.: *Гюго Виктор. Последний день приговоренного к смерти*. Перевод Н. Касаткиной. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Правда, 1988. <http://lib.rin.ru/doc/i/23888p.html> Далее текст цитируется по этому же электронному ресурсу.

вием «своим лицом» — так же как в этом выпуске «Дневнике писателя».

Таким образом, Достоевский располагает свое произведение на кресте контекстов, что позволяет математически точно определить его значение\*.

Итак, «Кроткая» — о приговоренности к смерти *всякого* человека, пришедшего в мир, и эта первоначальная проблематика отчетливо проговорена в главке «Приговор» и повторена у Гюго: «Все люди, — помнится, прочел я в какой-то книге, где больше ничего не было примечательного, — все люди приговорены к смерти с отсрочкой на неопределенное время».

И еще «Кроткая» о том, что люди весьма успешно выполняют друг для друга функцию тюремщиков, мучителей и палачей. *Любой* человек найдет себе тюремщика и палача в лице *единственного* друга, которого захочет обрести на земле (герой постоянно подчеркивает, что Кроткая — единственный человек, которого он себе готовил на земле, а другого ему и не надо было). И сам станет ему тюремщиком и палачом, в то время как мог бы стать освободителем.

Эта тема «Кроткой» особенно ясно звучит на фоне постоянно повторяющихся сетований героя «Последнего дня...»: «Вот что делают люди с твоим отцом, а между тем ни один из них не питает ко мне ненависти, все меня жалеют, и *все могли бы спасти*. А они убьют меня. Понимаешь, Мари? Убьют хладнокровно, по всем правилам, во имя торжества правосудия. Боже правый!» Все могли бы спасти героя Гюго — от жандарма, забывшего закрыть дверь, до короля, могущего подписать приказ о помиловании. Но спасителя ему не находится...

На фоне «Последнего дня...» невозможно не заметить, что мир, в который вводит (или вовлекает, заманивает?) герой Кроткую, описывается как тюрьма: «Мебель у меня скудная <...> ну там постель, столы, стулья. <...> на наше содержание, то есть на пищу мне, ей и Лукерье, которую я переманил, определяется в день рубль, не больше <...> но я сам возвысил содержание на тридцать копеек. Тоже и театр. Я сказал невесте, что не будет театра, и, однако ж, положил

---

\* Напомню еще раз удивительное рассуждение Ф.М. Достоевского о художественности, где он считает достижимой ту самую адекватную интерпретацию, достичь которой когда-нибудь отчаялось все современное литературоведение: «Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, *совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение*» (18, 80).

раз в месяц театру быть <...>. Молча ходили и молча возвращались» (24, 15).

Тюрьмой отдает даже не столько скудость мебели и содержания, сколько рациональная рассчитанность, расчисленность жизни. И поход в театр однозначно восстанавливает в сознании выход подконвойного и конвоира... Да и описывает приход в свой дом Кроткой герой следующим образом: «Во-первых, *строгость*, — так под строгостью и в дом ее ввел. Одним словом, тогда, ходя и будучи доволен, я создал целую *систему*. О, без всякой натуги сама собой вылилась» (24, 13).

Еще более тюремный характер мир приобретает после покупки отдельной железной кровати для Кроткой и ширмочек, а потом — отдельного стола. Так общая камера превращается в две одиночки. Характерно, что когда весь мир, построенный героем, вдруг рушится, или, точнее, переворачивается (мы еще к этому вернемся), он — не зная зачем (самые важные у Достоевского моменты выделяются таким незнанием) — выйдя из дома, нанимает извозчика к *Полицейскому мосту*, но тут же и отпускает его (24, 27).

Итак, жизнь не только протекает под знаком смертного приговора для каждого, но и мир есть тюрьма, и всякий друг другу — тюремщик и палач\*.

Отсутствие имен собственных у центральных персонажей в «Кроткой» объясняется Гюго в предисловии к «Последнему дню приговоренного...», где он утверждает, что его роль — «роль ходатая за всех возможных подсудимых, виновных или невинных, перед всеми судами и судилищами, перед всеми присяжными, перед всеми вершителями правосудия. Книга эта обращена ко всем, кто судит. И для того, чтобы ходатайство соответствовало по масштабам самой проблеме, автор писал “Последний день приговоренного к смерти” так, чтобы в нем не было ничего случайного, частного, исключительного, относительного, изменяемого, эпизодического, анекдотического, никаких фактов, собственных имен, он ограничился (если можно назвать это ограничением) защитой первого попавшегося приговоренного к смерти, казненного в первый попавшийся день, за первое попавшееся преступление».

Называя первую главку повествования героя «Кто был я и кто была она», автор «Кроткой», в свою очередь, максимально генерализует ситуацию — он создает для нас ситуацию единственного

---

\* В своем докладе «“Кроткая” в контексте “Дневника писателя” Ф.М. Достоевского» на XXIV Международных старорусских чтениях «Достоевский и современность», проходивших 21–24 мая 2009 года, А.В. Денисова отметила соответствие мотива несчастья в «Кроткой» — именованию каторжников в «Дневнике писателя» «несчастливыми».

мужчины и единственной женщины на земле — ситуацию, которая однозначно отсылает нас ко временам рая (рай совсем не так неожиданно появится в конце рассказа, как кажется на первый взгляд, он дан как базовая ситуация еще в самом начале) — но, на самом деле, не рая, а земли, уже пораженной семенем тли, грехопадением, разделением.

То есть — к моменту изгнания из рая.

Ибо не *я* и *ты* присутствуют здесь, но *я* и *она*, то самое «она», которое впервые появится в библейском тексте в словах Адама: «Жена, которую Ты мне дал, она мне дала...» (Быт. 3, 12) — в тот момент, когда поделщик будет перекладывать на другого общее преступление, следствием которого и явится приговор смертной казни для всего человечества и превращение земли, произведшей терние и волчцы, в его общую тюрьму.

Характерно, что до последней страницы обращение «ты» практически не присутствует в тексте, герой будет стараться избегать местоимений второго лица в именительном падеже даже там, где это будет не так-то просто. Каскад «ты» появляется только вместе с *раем*: «Слепая, слепая! Мертвая, не слышит! Не знаешь *ты*, каким бы *раем* я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя. Ну, *ты* бы меня не любила, — и пусть, ну что же? Все бы и было **так**, все бы и оставалось **так**. Рассказывала бы только мне как другу, — вот бы и радовались, и смеялись радостно, глядя друг другу в глаза. Так бы и жили. И если б и другого полюбила, — ну и пусть, пусть! *Ты* бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы...» (24, 35). И райское отношение к человеку, как очевидно из этих финальных слов героя, — это божественное отношение к его божественной *личности*, когда ты заинтересован только в его бытии, в том, что он *есть*, а не в чем-то, что есть у *него*. Недаром первое (и вплоть до финала — единственное) «ты» проскальзывает в тексте в момент, когда Кроткая приносит закладывать Образ — а закладчик встречно представляется Мефистофелем (24, 9). То есть — когда в соприкосновение входят их метафизические сущности.

Естественно, что, в отсутствие имен главных героев, все имена второстепенных героев оказываются говорящими и символическими. Например, имена ростовщиков, упоминаемых героем: Мозер и Добронравов. Мозер на иврите значит «узы, оковы»\*. Эта пара: Мозер и Добронравов, свидетельствует о том, что все, прежде райское, превращается и извращается на падшей земле падшим человеком: и добронравие становится оковами (герой ведь настаивает на том, что

---

\* Мозер (узы, оковы; Вт 10.6) — один из станов израильтян в пустыне у горы Ор, где умер Аарон (в Чис. 33.30,31 назван Мосероф).

лишь воспитывает себе другого, *пересоздает* — и цель его, конечно, добронравие); и благожелательность оборачивается оскорблением и соблазном (Евфимович (греч.) — благожелательный). Лукерья, которую переманил герой, и которую он так теперь боится потерять — свет, от лат. *lux, lucis* — слово, означающее одновременно «утешение, помощь, спасение» — но и, что, наверное, еще важнее для текста «Кроткой» — солнечный свет; *aspicio lucem* — видеть солнечный свет, то есть — жить на свете. В этом смысле будет говорить о том, что и каторжник может видеть солнце, герой Гюго, и его слова процитирует приговоренный уже не к смерти, а к каторге Достоевский в письме брату: «On voit le soleil!» (письмо М.М. Достоевскому от 22 декабря 1849. Петербург. Петропавловская крепость. 28<sub>1</sub>, 162).

Герой «Кроткой» занят в рассказе тем же, чем и Адам по грехопадению — созданием замкнутого автономного мира, мира-тюрьмы, и этот мир непременно предполагает иерархию внутри себя самого, радикальное и роковое неравенство. Из двух людей в мире один должен означать собой его зенит, а другой — его надир, и первоначально в виде верхней точки герой видит, конечно, самого себя. Он сразу упирает на то, что «мы разница и что я — загадка» (24, 13). И его конечное видение этого мира таково: «Я хотел, чтоб она стояла передо мной в мольбе за мои страдания — и я стоил того» (24, 14). «Увидит потом сама, что тут было великодушие <...> и падет в прах, сложа в мольбе руки» (24, 17).

Да и начальное явление героя с брачным предложением описано как явление спасителя («я ведь знал <...>, что я, стоя у ворот, являюсь освободителем» (24, 11)) и, в сущности, как сошествие во ад: «Я являлся как бы из высшего мира» (24, 10) — так в окончательном тексте. Но в черновиках Достоевский, как всегда, откровеннее проговаривает свою мысль, пробуя варианты: «гораздо над ними вверх; поверх этого мира; как бы из высшего над ними мира» (24, 344).

Но когда герой обнаружит, что героиня «забыла о нем» в своей одиночке — он бросится к ней за спасением, разом поменяв местами зенит и надир: «я свалился ей в ноги»; «дай мне целовать твое платье... так всю жизнь на тебя молиться...»; «Но главное для меня было не в том, а в том, что мне все больше и неудержимее хотелось опять лежать у ее ног, и опять целовать, целовать землю, на которой стоят ее ноги, и молиться ей и — “больше ничего, ничего не прошу у тебя, — повторял я поминутно, — не отвечай мне ничего, не замечай меня вовсе, и только дай из угла смотреть на тебя, обрати меня в свою вещь, в собачонку...”» (24, 28). Кроткая плачет и пугается — как в первые дни бросалась герою на шею. Она не понимает мира, где один внизу, а другой сверху, где один — идол,

а другой — слепой идолопоклонник. Она словно помнит райское равенство.

И вот здесь необходимо посмотреть контексты, сопровождающие историю Образа Богоматери, принесенного Кроткой герою-ростовщику, Образа, с которым она вошла и вышла навсегда из его дома.

Именно в тот момент, когда героиня наконец — истощив все свои «дряньские» вещи — *решилась* заложить Образ — закладчик (это особая история, почему наш ростовщик именуется себя закладчиком, но сейчас мы оставляем ее в стороне) — представляется ей Мефистофелем. Именно в этом качестве он принимает закладываемый ею Образ — ее внутреннего человека, образ Божий в ней, самое дорогое из имеющегося, то, что она никак не хочет продать и непременно надеется выкупить.

Чтобы у нас не было сомнения на счет того, к кому попала Кроткая, Достоевский дает второй контекст: пушкинского «Демона»: в момент, когда герой описывает свою систему «опускания» героини, он говорит: «Я прямо и безжалостно (я напираю на то, что безжалостно) объяснил ей тогда, что великодушные молодежи прелестно, но — гроша не стоит. Почему не стоит? Потому что дешево ей досталось, получилось не живши, все это, так сказать “*первые впечатления бытия*”...» (24, 14).

Тот, кто самовольно объявил себя спасителем из высшего мира, возомнил себя создателем «спасенной» (в черновиках: «Я и любил ее так, — именно как за создание мое, как за существо, которому я дал свет и жизнь» (24, 347)), как всегда, оказался обитателем мира совсем другого...

Таким образом, и самоубийство Кроткой, которую сначала хотели заставить молиться идолу, а теперь саму хотят превратить в идола, начинает выглядеть иначе — как жертва *внешним человеком* для спасения *внутреннего человека* — и в своем самоубийстве она выносит, наконец, из дома ростовщика, из общей — а потом отдельной — тюрьмы, Образ, некогда заложенный ему.

А закладчик, благодаря ей, вспоминает о том, что нельзя построить мир любви *для двоих*, для двоих можно построить только тюрьму, что непременно должен быть Третий, Тот, кто сказал: «Люди, любите друг друга» (24, 35). Потому что основание этой любви только одно: «как Я возлюбил вас, *так* и вы да любите друг друга. По тому узнают все, что вы Мои ученики, если будете иметь любовь между собою» (Ин. 13, 34–35).

Закладчик остается среди мертвецов на мертвой земле, под мертвым солнцем. И тут обозначается цель Достоевского в написании этого рассказа — и она тоже прочитывается сквозь предисловие Гюго: «И теперь автор считает своевременным, раскрыть ту по-



литическую и социальную идею, которую он хотел довести до сознания общества в доступной и невинной форме литературного произведения. Итак, он заявляет, или, вернее, открыто признает, что “Последний день приговоренного к смерти” — это прямое или косвенное, считайте, как хотите, ходатайство об отмене смертной казни. Цель его — и он хотел бы, чтобы потомство, если только оно остановит свое внимание на такой малости, так и восприняло это произведение, — цель его не защита какого-то одного определенного преступника, что не так уж сложно осуществить от случая к случаю; нет, это общее ходатайство о всех осужденных настоящих и будущих, на все времена; это коренной вопрос человеческого права, поднятый и отстаиваемый во весь голос перед обществом, как перед высшим кассационным судом...»

Достоевский ставит перед собою цель гораздо более радикальную, чем Гюго, — он ратует в «Кроткой» за отмену той смертной казни, к которой приговорило себя человечество в акте грехопадения, он настаивает на том, что «Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ и *сущим во гробех живот даровав*». И об этом он напишет в главке «Голословные утверждения»: «Если убеждение в бессмертии так необходимо для бытия человеческого, то стало быть оно и есть нормальное состояние человечества, а коли так, то и самое бессмертие души человеческой **существует несомненно**» (24, 49).

А о том, что кроткие наследуют землю и смертию побеждают смерть, Достоевский скажет в самом начале своего «фантастического рассказа», устами рассказчика, как всегда, «не про то» говорящего — и сообщающего нам, что гроб будет белый — белый гробенапль. Гро де Напль — «великий из Неаполя» — «наибольший в Новом Городе», Небесном Иерусалиме, облеченный в белые одежды — вот посмертная судьба героини. Характерно, что первоначально Достоевский хотел похоронить героиню в подвенечном платье (24, 339) — то есть буквально облачить в белую одежду невесты — Нового города\*.

Итак, именно учет контекстов, на которых настаивает Достоевский, дает нам возможность *совершенно так же* понять мысль, заключенную в тексте, «как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» (18, 80).

---

\* «И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (Откр. 21, 2).

## «Мальчик у Христа на елке»

Давно стало банальностью высказывание о *глубине* произведений Ф.М. Достоевского. Но *технические* вопросы, вопросы поэтики относительно этой *глубины* обычно не ставятся. Представляется, однако, что бессмысленно разговаривать о глубине без попытки уловить, *чем и как* эта глубина достигается и, главное, *для чего* она существует. Полагаю, что ответы на эти вопросы нужно искать именно в способе построения Достоевским художественного образа.

Проговорим еще раз: Достоевский строит образ в своем повествовании так, что сквозь тонкую (хотя и вполне плотную) оболочку героев и событий их жизни, сквозь *существующее, сиюминутное* читателю являются вечные лики и вечное бытие, человек оказывается каждое мгновение (которое есть не что иное, как вход в вечность) не сосредоточенным в этом мгновении, на поверхности бытия, но распахнутым, размахнувшимся на всю свою метафизическую глубину, от ада до рая. У Достоевского иной *размер* человека по сравнению с тем, что виден натуралисту, тому реализму, который «мелко плавает», по словам писателя. Образ Достоевского обычно двусоставен — внешний образ текущей реальности позволяет внимательному взгляду увидеть *в этой же реальности явленный* образ вечности, что и есть «реализм в высшем смысле». При этом «оболочка» современной жизни не есть лишь «место присутствия» для изваянного образа вечности, воспроизводящегося во всех временах, — эта «оболочка» становится новым осуществлением этого образа, вновь вошедшего в жизнь и получившего возможность не воспроизведения, но трансформации, преображения. Мы получаем *новую* возможность ответить на призыв Господа — ответить так, как *это никогда не удавалось ранее*: никогда не удавалось никому в человечестве или никогда не удавалось нам в нашей жизни.

Может быть, наиболее отчетливо построение Достоевским образа можно проследить в художественных фрагментах «Дневника писателя», тесно вплетенных в ткань повествования о текущем, о сиюминутном и своей трансформацией этого сиюминутного прямо указывающих пути, на которых создается специфический образ Достоевского.

Достоевский строит вторую главу январского номера Дневника писателя 1876 года, помещая художественный текст между двумя публицистическими. Первая главка — «Мальчик с ручкой», вторая — «Мальчик у Христа на елке», третья — «Колония малолетних преступников...». Изменения, произведенные писателем в процессе создания художественного текста в «исходном материале», представленном в первом публицистическом тексте, призваны помочь

читателю увидеть внутренний образ, заключенный во внешнем образе.

Первое изменение касается возраста мальчика. «Мальчик с ручкой» «никак не более как лет семи» (22, 13). «Мальчик у Христа на елке» «лет шести или даже менее» (22, 14). Это изменение — с точки зрения внешнего образа, самое незначительное, — имеет огромное значение именно и исключительно с точки зрения построения внутреннего образа. «Не более семи лет» — чрезвычайно неопределенное описание возраста, потому что находится как раз на возрастной границе, разделяющей младенца от отрока, безгрешного от того, кому требуется исповедь. «Лет шести или даже менее» — отчетливое указание на то, что перед нами *младенец*.

Второе изменение касается одежды мальчика. «Мальчик с ручкой» в страшный мороз «одет почти по-летнему, но шея у него была обвязана каким-то старьем» (22, 13). Возвращающийся к «шайке халатников» мальчик сам, очевидно, одет вовсе не в халат, а в платье, предназначенное для выхода — хоть и летнее. «Мальчик у Христа на елке» одет «был в какой-то халатик» (22, 14). Эта странная со всех точек зрения одежда *необходима* только с одной точки зрения: если мы вспомним самые известные на Руси иконы типа «Умиление», начиная с Владимирской, то мы обнаружим, что наиболее адекватное описание Младенца-Христа на этих иконах — «мальчик лет шести или даже менее, одетый в какой-то халатик». Достоевский заставит своего мальчика странствовать по улицам огромного города в этом халатике в канун Рождества, чтобы образ почти мозолил глаза.

Какой же образ создает Достоевский в начале своего рождественского рассказа? Образ *разоренного вертепа*. Вертеп — пещера, *подземелье*, в которой родился Христос. Вертеп — кукольная пещера, делаемая на Рождественские праздники и представляющая собой сцену Рождества Христова. «Мерещится мне, был в *подвале* мальчик, но еще *очень маленький, лет шести или даже менее*. *Одет он был в какой-то халатик* и дрожал. Дыхание его вылетало белым паром, и он, сидя в углу на сундуке, от скуки нарочно пускал этот пар изо рта и забавлялся, смотря, как он вылетает. Но ему очень хотелось кушать. Он несколько раз с утра подходил к нарам, где *на тонкой, как блин, подстилке и на каком-то узле под головой вместо подушки лежала большая мать его*. Как она здесь очутилась? Должно быть, *приехала со своим мальчиком из чужьего города и вдруг захворала*. Хозяйку углов захватили еще два дня тому в полицию; жильцы разбрелись, дело праздничное, а оставшийся *один халатник уже целые сутки лежал мертво пьяный*, не дождавшись и праздника. В *другом углу комнаты стонала от ревматизма какая-то восьмидесятилетняя старушонка, жившая когда-то и где-то в*

няньках, а теперь помиравшая одиноко, охая, брюзжа и ворча на мальчика, так что он стал уже бояться подходить к ее углу близко. Напиться-то он где-то достал в сенях, но корочки нигде не нашел и раз в десятый уже подходил разбудить свою маму. Жутко стало ему наконец в темноте: давно уже начался вечер, а огня не зажигали. Ощупав лицо мамы, он подивился, что она совсем не двигается и стала такая же холодная, как стена. “Очень уж здесь холодно”, — подумал он, постоял немного, бессознательно забыв свою руку на плече покойницы, потом дохнул на свои пальчики, чтоб отогреть их, и вдруг, нашарив на нарах свой картузишко, потихоньку, ощупью пошел из подвала» (22, 14–15).

Итак, перед нами подвал, где в центре композиции, на тонкой как блин подстилке (надо видеть, например, икону Рождества Христова XV века, находящуюся в Третьяковской галерее, чтобы понять точность описания того, на чем возлежит Богоматерь) покоится мертвая мать мальчика. В одном из нижних углов иконы традиционно помещался Иосиф, в другом — призванная им повитуха (здесь — «нянька»), готовящаяся омыть Младенца. Иногда повитух было две. Кроме них присутствовали волхвы, пастухи, ангелы, животные. Но из разоренного вертепа все разбрелись, остались только мертвые, умирающие или мертво пьяные. И вместо вола и осла с теплыми мягкими мордами у входа в вертеп — у входа в подвал в рассказе долго и страшно воеет собака.

Достоевский предельно жестко и вызывающе, шокирующе строит образ: в центре города, готовящегося праздновать Рождество — разоренный вертеп. Мать мертва, а младенец голоден и ему холодно. И для всех, празднующих Рождество Того, Кто так наглядно воображается в мальчике, он, мальчик, — лишний и мешающий празднику.

Ситуация Рождества повторяется в ухудшенном варианте: когда-то для готовой родить Богоматери, приехавшей из другого города, не нашлось места в гостиницах и домах Вифлеема, Ее никто не принял; спустя почти две тысячи лет в христианском городе в канун великого праздника умирает приехавшая из чужого города и вдруг захворавшая мать и не находит помощи и пристанища ее мальчик.

Достоевский наглядно нам показывает — ничто не прошло, мы в своей жизни постоянно оказываемся перед событиями Евангельской истории, эта история длится и длится в веках, а мы оказываемся так же жестокосердны, неотзывчивы, неблагодарны, как большинство ее первоначальных участников. Господь постоянно надеется на нас — и мы столь же постоянно обманываем Его надежды.

Рассказ «Мальчик у Христа на елке» не менее тесно, чем с «Мальчиком с ручкой», связан с текстом, расположенным в этом выпуске «Дневника писателя» (надо заметить — первом выпуске! — то есть

послужившем в целом как бы декларацией о намерениях Достоевского и изложением его фундаментальных идей, иными словами — ставшем тем самым предисловием ко всему изданию «Дневника», на неумение писать которые навязчиво жаловался Достоевский на первых страницах этого самого выпуска), так вот, «Мальчик у Христа на елке» тесно связан со знаменитым «Золотым веком в кармане», расположенным буквально страницей ранее, завершающим первую главу.

«Золотой век в кармане» — бесконечно важный для понимания всего творчества Достоевского текст. Нас сейчас он интересует в двух своих аспектах. Во-первых, писатель здесь, как нигде, напрямую выговаривает свою идею двусоставности образа любого человека, скрывающего в себе под корой явления, сиюминутного, проходящего, ту сущность, которая в нем неистребима, но все никак не может проявиться: «Ну что, — подумал я, — если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными, — во что бы обратилась тогда вдруг эта душная зала? Ну что, если б каждый из них вдруг узнал весь секрет? Что если б каждый из них вдруг узнал, сколько заключено в нем прямодушия, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, — куда ума! — остроумия самого тонкого, самого общительного, и это в каждом, решительно в каждом из них! Да, господа, в каждом из вас все это есть и заключено, и никто-то, никто-то из вас про это ничего не знает! О, милые гости, клянусь, что каждый и каждая из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо, несравненно обольстительнее Алкивиада, Дон-Жуана, Лукреций, Джульет и Беатричей! Вы не верите, что вы так прекрасны? А я объявляю вам честным словом, что ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдется ничего столь прекрасного, как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами, в этой же бальной зале. Да что Шекспир! тут явилось бы такое, что и не снилось нашим мудрецам. Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны! Знаете ли, что даже каждый из вас, если б только захотел, то сейчас бы мог осчастливить всех в этой зале и всех увлечь за собой? И эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятною. <...> А беда ваша вся в том, что вам это невероятно» (22, 12–13).

Собственно, на этот глубоко скрытый — и все же в любую минуту могущий явиться человеческий истинный образ — образ Божий — и надеется непрестанно Господь. И второй аспект, настоятельно проговоренный в «Золотом веке в кармане», тот, что явлением этого образа в любом из нас, согласно Достоевскому, мгновенно преображается весь мир. И Господь постоянно дает человеку воз-

возможность проявиться — и преобразить своим действием в одной точке всю историю человечества, актуализировав все то, что человеку так привычно «невероятно».

«Мальчик у Христа на елке» последовательно строится автором так, что в каждой точке встречи мальчика с тем или иным человеком сюжет может пойти совсем по другому руслу. Недаром естественно возникали методики преподавания этого рассказа таким образом, что учитель, читая первый раз текст в классе, останавливался в определенных местах и предлагал детям продолжить повествование самим. В этих точках рассказа людям предлагается узнать в мальчике Младенца-Христа и в себе — друга Христова. Это так легко — ведь на дворе Рождество, и все вот сейчас вспоминают события и образы двухтысячелетней давности. Но никто не оказывается способен увидеть их вновь вокруг себя. Никто не узнает Христа в «рабском виде». Снова и снова реализуется предсказанное в Евангелии: «ибо алкал Я, и вы не дали Мне есть; жаждал, и вы не напоили Меня; был странником, и не приняли Меня; был наг, и не одели Меня; болен и в темнице, и не посетили Меня» (Мф. 25, 42–43). И когда спросят Его: «Господи! когда мы видели Тебя алчущим, или жаждущим, или странником, или нагим, или больным, или в темнице, и не послужили Тебе? Тогда скажет им в ответ: истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне» (Мф. 25, 44–45). Достоевский своим способом построения образа убеждает нас в том, что в словах Христовых отсутствует какая бы то ни было метафоричность. Ибо Он неизменно и неложно присутствует в каждом «из сих меньших», продолжая евангельскую историю.

Характерно, что в тех точках рассказа, которые могли бы быть поворотными, мальчик встречается со всем человечеством. Первая из этих точек: «Мимо прошел блюститель порядка /здесь остановка учителя при чтении рассказа, чтобы дать возможность предложить читателю свой вариант/ и отвернулся, чтоб не заметить мальчика» (22, 15). Вторая: «Одна барыня подошла поскорее /остановка/ и сунула ему в руку копейку, а сама отворила ему дверь на улицу» (22, 15). Третья: «Вдруг ему почудилось, что сзади его кто-то схватил за халатик /остановка/: большой злой мальчик стоял подле и вдруг треснул его по голове, сорвал картуз, а сам поддал ему ножкой» (22, 16) — и тут же сразу четвертая: «Покатился мальчик наземь, тут закричали /остановка/, обомлел он, вскочил и бежать-бежать, и вдруг забежал сам не знает куда, в подворотню, на чужой двор, — и присел за дровами: “Тут не сыщут, да и темно”» (22, 16). Мужчина, женщина, ребенок — и в конце безличное «закричали» — все, людская совокупность, человечество. Здесь в рож-

дественском рассказе Достоевского спрессовалось время от Рождества до Голгофы, где тоже звучал крик единодушной травли всеми оставленного. И только Господь склонялся к нему — и там, и здесь: «Пойдем ко Мне на елку, мальчик».

Заметка в записной тетради Достоевского от 30 декабря 1875 г. «Елка. Ребенок у Рюккерта. Христос, спросить Владимира Рафаиловича Зотова» позволила Г.М. Фридендеру установить литературный источник «истории»: популярное рождественское стихотворение немецкого поэта Фридриха Рюккерта (1788–1866) «Елка сироты» (точнее: «Рождество для ребенка на чужбине», что существенно как для стихотворения Рюккерта, так и для рассказа Достоевского) («Des fremden Kindes heiliger Christ», 1816; буквально: «Святой Христос всем чужого ребенка» или «Святое Христово всем чужого ребенка»).

«Как свидетельствует продолжение заметки Достоевского — указывают комментаторы академического Собрания сочинений Достоевского — (“...спросить Владимира Рафаиловича Зотова”), писатель, скорее всего, либо запомнил стихотворение Рюккерта с детства, либо слышал его где-то в детском чтении в те Рождественские дни 1875 г., когда создавался рассказ, — во всяком случае, чтобы разыскать текст баллады Рюккерта (она не была переведена на русский язык и Достоевскому нужен был немецкий оригинал), писатель собирался обратиться к специалисту — переводчику и знатоку всеобщей литературы, бывшему петрашевцу В.Р. Зотову.

Вот текст стихотворения Рюккерта в русском переводе:

### *Елка сироты*

В вечер накануне Рождества дитя-сирота бегает по улицам города, чтобы полюбоваться на зажженные свечи.

Оно стоит подолгу перед каждым домом, заглядывает в освещенные комнаты, которые смотрятся в окно, видит украшенные свечами елки, и на сердце ребенка становится невыносимо тяжело.

Дитя, рыдая, говорит: “У каждого ребенка есть сегодня своя елка, свои свечи, они доставляют ему радость, только у меня, бедного, ее нет.

Прежде, когда дома я жил с братьями и сестрами, и для меня сиял свет Рождества; ныне же, на чужбине, я всеми забыт.

Неужели никто не позовет меня к себе и не даст мне ничего, неужели во всех этих рядах домов нет для меня — пусть самого маленького — уголка?

Неужели никто не пустит меня внутрь? Мне ведь ничего не надо для себя, мне хочется лишь насладиться блеском рождественских подарков, которые предназначены другим!”

Дитя стучится в двери и в ворота, в окна и в витрины, но никто не выходит, чтобы позвать его с собой; все внутри глухи к его мольбам.

Каждый отец занят своими детьми; о них же думает и одаряет их мать; до чужого ребенка никому нет дела.

“О дорогой Христос-Покровитель! Нет у меня ни отца, ни матери, кроме Тебя. Будь же Ты моим утешителем, раз все обо мне забыли!”

Дитя своим дыханием пытается согреть замерзшую руку, оно глубже прячется в одежду и, полное ожидания, замирает посреди улицы.

Но вот через дорогу к нему приближается другое дитя в белом одеянии. В руке Его светоч, и как чудно звучит Его голос!

“Я — Христос, день рождения Которого празднуют сегодня, Я был некогда ребенком, — таким, как ты. И Я не забуду о тебе, даже если все остальные позабыли.

Мое слово принадлежит одинаково всем. Я одаряю Своими сокровищами здесь, на улицах, так же, как там, в комнатах.

Я заставлю твою елку сиять здесь, на открытом воздухе, такими яркими огнями, какими не сияет ни одна там, внутри”.

Ребенок-Христос указал рукой на небо — там стояла елка, сверкающая звездами на бесчисленных ветвях.

О, как сверкали свечи, такие далекие и в то же время близкие! И как забилось сердце ребенка-сироты, увидевшего свою елку!

Он почувствовал себя как во сне, тогда с елки спустились ангелочки и увлекли его с собою наверх, к свету.

Ныне дитя-сирота вернулось к себе на родину, на елку к Христу. И то, что было уготовано ему на земле, оно легко там позабудет» (22, 322–323).

Для правильного понимания замысла Достоевского чрезвычайно важен характер трансформации, которой он подвергает сюжет Рюккерта. Если в стихотворении немецкого поэта родина ребенка отнесена на небеса («Ныне дитя-сирота вернулось к себе на родину, на елку к Христу») — как, в конечном итоге, и родина каждого человека — странника на земле, только случайно и не на долгий срок обретающего здесь дом — и с землей его, после возвращения на небеса, ничего не связывает, то у Достоевского все иначе. Во-первых, меняется субъект, с которым соотносит себя читатель. Если в стихотворении Рюккерта — это дитя на чужбине, каким, как сказано выше, в большей или меньшей степени ощущает себя всякий человек, не порвавший совсем своей связи с небом (и это именно читателя утешает поэт, говоря о том, что как бы ни сияла на земле радость, которая всегда не твоя, — та радость, которая ждет тебя на небесах, в тысячу раз совершеннее и полнее), то для читателя Дос-



тоевского субъектом самоотождествления никак не может быть замерзающий мальчик. Вызывая сильнейшее сочувствие к герою, Достоевский каким-то образом все время ставит своего читателя «по ту сторону баррикад», среди тех, кто не помог, не согрел, обидел, просто прошел мимо и сделал вид, что не заметил.

Соответственно этому различается и концовка. Дитя Рюккерта ныне со Христом. Дитя Достоевского — тоже со Христом; но у нас, на нашей земле, в нашем дворе («чужом» для мальчика) за дровами, — мы находим его маленький трупик — то, что осталось нам. Холодный, мертвый труп — нам, тем, у кого сердца остыли и омертвели. Жизнь и счастье мальчика у Христа не снимает с нас ответственности за его бесприютность и гибель здесь. Земля — не чужбина для нас, словно говорит Достоевский, это сад, который заповедано нам возделывать, каждый из нас — хозяин этого сада, каждый из нас — хозяин того дома, где во дворе — маленький замерзший трупик, потому что мы не умели быть гостеприимными и радужными хозяевами на этой земле.

Недаром Достоевский, перечисляя участников Христовой елки, называет самые обычные случаи смерти детей и самые недавние обстоятельства жизни его современников, способствовавшие повышению детской смертности. «Рядом с каждым из нас каждый день умирает ребенок-Христос», — словно подчеркивает этим перечислением писатель: «И узнал он, что мальчики эти и девочки все были всё такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохлись у чухонки, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей (во время самарского голода), четвертые задохлись в вагонах четвертого класса от смраду, и все-то они теперь здесь, все они как ангелы, все у Христа, и Он сам среди их...» (22, 16–17).

«Он сам среди их» — очевидная аллюзия на литургический возглас: «Христос посреде нас», которым сопровождается «целование мира», даваемое друг другу сослужащими священниками после Великого входа. Обратим внимание, что они — подчеркнуто «Христы» в продолжение литургии, и среди них — Первосвященник-Христос, зримо вошедший в алтарь Дарами в момент Великого входа. Достоевский рисует ту же картину: младенцев-Христов вокруг Христа.

Достоевский дает *двойную* концовку своего маленького рождественского рассказа: мальчик — и все умершие в результате нашего безразличия — оказываются со Христом; мы остаемся с маленьким трупом на заднем дворе, за дровами. Очевидно, до следующей попытки...

## «Мужик Марей»

Достоевский влечет нас к себе как великий философ, великий богослов, великий христианин. Но мы не можем услышать его ни как философа, ни как богослова, не поняв его как художника, не усвоив его *художественного языка*. Изучать этот язык лучше всего на художественных текстах, входящих в «Дневник писателя», поскольку здесь, в смежных публицистических главах, Достоевский иногда почти впрямую высказывает то, что достигает вершины своего выражения в художественных текстах.

В главке, предшествующей самому маленькому среди самых значительных текстов Достоевского, «Мужику Марей», писатель прямо предлагает нам структуру образа человека, как она ему видится и как она будет им изображаться:

«В русском человеке из простонародья нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства. Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим, что еще удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ, а не то что сохранив красоту его. Но он сохранил и красоту своего образа» (Дневник писателя 1876 года. Февраль. Гл. 1, главка 2; 22, 43).

Мы видим здесь даже не двух-, а трехсоставный образ. Если идти с поверхности в глубину, он описывается так: наносное варварство — человеческий образ — красота этого образа.

Характерно, что «Мужик Марей» предлагается автором прямо в качестве итога предыдущим рассуждениям: «Но все эти *profession de foi*, я думаю, очень скучно читать, а потому расскажу один анекдот, впрочем, даже и не анекдот; так, одно лишь далекое воспоминание, которое мне почему-то очень хочется рассказать *именно здесь и теперь, в заключение нашего трактата о народе*» (22, 46). Несмотря на так прямо выраженную авторскую волю, «Мужик Марей» постоянно издается, читается и истолковывается, будучи вырванным из контекста.

Начинается это «воспоминание» с описания «наносной грязи»: гуляющих на Пасху каторжников, в которых человеческого образа автору «Дневника писателя» рассмотреть поначалу не удастся:

«Другой уже день по острогу “шел праздник”; каторжных на работу не выводили, пьяных было множество, ругательства, ссоры начинались поминутно во всех углах. Безобразные, гадкие песни, майданы с картежной игрой под нарами, несколько уже избитых до полусмерти каторжных, за особое буйство, собственным судом товарищей и прикрытых на нарах тулупами, пока оживут и очнутся; несколько раз уже обнажавшиеся ножи, — всё это, в два дня праздни-

ка, до болезни истерзало меня. Да и никогда не мог я вынести без отвращения пьяного народного разгула, а тут, в этом месте, особенно. В эти дни даже начальство в острог не заглядывало, не делало обысков, не искало вина, понимая, что надо же дать погулять, раз в год, даже и этим *отверженцам* и что иначе было бы хуже. Наконец в сердце моем загорелась злорада. Мне встретился поляк М-цкий, из политических; он мрачно посмотрел на меня, глаза его сверкнули и губы затряслись: “Je hais ces brigands!”\* — проскрежетал он мне вполголоса и прошел мимо. Я воротился в казарму, несмотря на то, что четверть часа тому выбежал из нее как полоумный, когда шесть человек здоровых мужиков бросились, все разом, на пьяного татарина Газина умирять его и стали его бить...» (22, 46).

Автор возвращается в казарму, в ушах у него звучат слова ненависти. Он ложится и уходит в воспоминания, сбегая из неприглядной действительности. И как бы мимоходом сообщает нам, как он работает с событием реальности, для того, чтобы создать его *истинный* образ:

«Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле. Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастало в цельную картину, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому и, главное, *поправлял* его, *поправлял* беспрерывно, в этом состояла вся забава моя» (22, 47).

Из *детали* возникает *цельная картина*, которая есть *цельное и сильное впечатление*. Данный пассаж, кстати, указывает нам на способ анализа, адекватный способу построения текста Достоевского: именно деталь, почти неприметная черта может и должна становиться его отправным пунктом, и, следуя за приключениями этой детали, мы способны будем воспроизвести линии смыслов, заложенные в текст писателем. Целостный анализ можно начинать с любой точки, с любой «неприметной черты», поскольку все в тексте оказывается сцеплено и сплетено друг с другом, и не просто сцеплено, но этой «неприметной чертой» и порождено, из нее и вырастает.

*Цельное и сильное* впечатление подлежит авторскому анализу, то есть в нем вскрывается его глубинный смысл, обнаруживаются «концы и начала», не явленные читателям в «нашущем видимо-текущем», если изложить его так, как оно протекало, но могущие быть обнаруженными там художником, «имеющим глаз»\*\* — и за-

---

\* «Ненавижу этих разбойников» (*франц.*).

\*\* Интересно, что в цитируемом мной здесь высказывании Достоевский утверждает принципиальное сродство структуры образа реальности со структурой образа великого художественного произведения: «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жиз-

тем путем *придания новых черт* этот смысл, этот фундамент, эта основа мироздания\*, первоначально заметные лишь автору, все более *проявляются* в цельной картине, почему процесс этот и назван автором *поправлением*. Изменя изначально присущие воспоминанию черты, автор не изменяет, не искажает, а *поправляет*, проясняет картину, позволяя выявиться смыслу предельно отчетливо, так, чтобы «читатель, прочтя роман, совершенно так же понял мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение».

В этот раз, в страшной каторжной казарме, Достоевский вспоминает о своей детской встрече с «русским человеком из простонародья». Мальчик играет на природе и слышит, как недалеко мужик «пашет *круто в гору* и лошадь идет трудно, а до меня изредка долетает его окрик: “Ну-ну!”» (22, 47). Если мы приедем в усадьбу Достоевских «Даровое», мы увидим, что пахать *круто в гору* там негде. Это равнина. Да это видно и из описания местности в «Мужике Марее». О чем же Достоевский начинает вести речь, *поправляя* свои воспоминания? Это можно наиболее легко и прямо понять, обращаясь к образам-аналогам — христианским образам, выражающим ту же мысль, что вкладывается Достоевским в свое произведение. На иконе «Работа на пашне перед Лаврой преподобного Сергия» мы видим, что Сергей пашет совершенно ровную пашню. Но земля

---

ни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем *глубину*, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: **на чей глаз и кто в силах?** Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это всё еще пока для человека фантастическое» («Дневник писателя». 1876. Октябрь. Гл. 1. III. Два самоубийства; 23, 144–145).

Поэтому факты действительной жизни и не нуждаются в коренной переработке, но лишь в *поправлении* — и это отнюдь не делает Достоевского документалистом и не лишает целостности художественное произведение, которое, казалось бы, может быть представлено как мозаика из таких «поправленных» фактов. Но — следует отметить — что при комментировании текстов указание на факты-прототипы должно сопровождаться анализом этих «поправлений» художника — в противном случае такой комментарий действительно будет «рассыпать» художественное произведение и дезориентировать читателя, радикально отвлекая его внимание от авторского замысла.

\* А как основу мироздания, как место нахождения «концов и начал» Достоевский, как мы помним, в романе «Братья Карамазовы» описывает Библию: «Что за книга это Священное Писание, какое чудо и какая сила, данные с ней человеку! Точно *изваяние мира и человека и характеров человеческих, и названо все и указано на веки веков*. И сколько тайн разрешенных и откровенных...» (14, 265).

горками поднимается по направлению к Лавре. Храм, монастырь — это место возвышения. Не физического — духовного. Пахота земли — это образ труда над собой, духовного восхождения, вспахивания своей собственной почвы, на которую должны упасть и принести плод семена Господни. Этот смысл вносит Достоевский в образ пашущего мужика, *поправляя* свое воспоминание.

И вдруг безмятежно играющему мальчику слышится крик: «Волк бежит!» Он бросается прочь, вне себя от испуга — так же, как будучи взрослым, он *выбежал* «как полоумный» из казармы, когда увидел, как мужики бьют пьяного татарина, — но теперь он «*выбежал* на поляну, прямо на пашущего мужика» (22, 48). Здесь — в детском воспоминании — мужик — не источник чудовищной угрозы, а защитник и спаситель. Не тот, *от кого* он бежит, — тот, *к кому* он бежит. «Наш мужик». Достоевский даст удивительно внятную «текстовую рифму» к этой ситуации. Мальчик бежит от *волка* — но вполне приходит в себя и чувствует себя в полной безопасности только тогда, когда к нему кидается «наша дворовая собака *Волчок*» (22, 49). Защитник оказывается скрыт в том, кто кажется источником опасности. И нужно искать защиту не *от* него, а *в нем*. *Глубоко в нем...*

В житии св. Христофора нам сообщают<sup>281</sup>, что это был собако-головый людоед. (Маленький Достоевский, как и все дети, до потери чувств пугается волка потому, что для волка он — не друг и не враг — он для него — пища.) Звали его Репрев — от *лат. гергобус* — отверженный (так же называет каторжников Достоевский — «отверженцы»), осужденный, дурной. Но первое значение латинского слова — фальшивый. Этот облик — как «наносная грязь» у Достоевского — скрывает его истинный лик, выраженный именем «Христофор» — Христоносец. Говорят, он носил Христа на плечах. Но важнее то, что он носил Его в своем сердце. На лубочной картинке, изображающей Христофора с *волчьей* головой, показано, как Христос из разверзшегося неба посылает луч в его сердце, заставляя просиять лик святого, и в этом сиянии запечатлевается его истинное имя — Христофор. Но если мы взглянем на икону св. Христофора, мы увидим, что свет этот вырывается у него *изнутри* — его язык написан как язык внутреннего пламени, сжигающего наносное, фальшивое в его облике и являющего его истинный лик. На самом деле, здесь изображено одно и то же. Небо разверзается в нашем сердце, и Христос является нам как всегда бывший в нас, но скрытый ложным обликом.

«И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся

лица. Этот бритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце. Встретил я в тот же вечер еще раз и М-цкого. Несчастный! У него-то уж не могло быть воспоминаний ни об каких Мареях и никакого другого взгляда на этих людей, кроме “Je hais ces brigands!” Нет, эти поляки вынесли тогда более нашего!» (22, 49–50).

Так для Достоевского восстанавливается *человеческий образ* в клейменом каторжнике. Благодаря своему детскому воспоминанию он научается видеть *сквозь* наносную грязь — но, заметим, не гордится этим перед польским заключенным, а сочувствует ему. Достоевский понимает, что дарованный ему в этот миг, открывшийся у него *глаз* — не заслуга, а привилегия. Привилегия, которой он теперь обязан поделиться с другими, с теми, кто не встретился ни с какими Мареями.

Но восстанавливается не только человеческий образ. Восстанавливается и *красота* этого образа. И красота образа всегда у Достоевского оказывается *женственной*. «Человеческий образ» мужика напоминает нам о Боге-Отце, как Его иногда изображали: «мужик лет пятидесяти, плотный, довольно рослый, с сильною проседью в темно-русой окладистой бороде». Так изображен Бог-Отец на потолке одного из залов Миланской крепости (надо заметить, что образ этот Достоевский к моменту написания «Мужика Марей» должен был видеть неоднократно). Но имя мужика — это имя, которого *не бывает* («не знаю, есть ли такое имя» (22, 48) — напишет Достоевский), — то есть, не бывает в русском языке в мужском роде (в европейских языках оно вполне обычно), потому что это — женское имя «Мария». И вспоминать на каторге Достоевский будет о его женственной, *материнской* нежности:

«...припомнилась эта *нежная, материнская* улыбка бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой: “Ишь ведь, испужался, малец!” И особенно этот толстый его, запачканный в земле палец, которым он тихо и с *робкою нежностью* прикоснулся к вздрагивавшим губам моим. Конечно, всякий бы ободрил ребенка, но тут в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое, и если б я был собственным его сыном, он не мог бы посмотреть на меня сияющим более светлую любовью взглядом, а кто его заставлял? Был он собственный крепостной наш мужик, а я его барчонок; никто бы не узнал, как он ласкал меня, и не наградил за то. Любил он, что ли, так уж очень маленьких детей? Такие бывают. Встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою *тонкою, почти женственной нежностью* может быть наполнено сердце грубого, зверски невежественного

крепостного русского мужика, еще и не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе» (22, 49).

Но и образ Миланской крепости открывает нам не только «сияющий светлой любовью взгляд», но и нежную материнскую грудь Бога-Отца. «Крепкий и плотный мужик с окладистой бородой» в глубинной точке своего образа, там, где открывается его *красота*, оказывается кормящей и опекающей, преизобильно милующей матерью. Мир спасет красота — если нам удастся выкопать из под наносной грязи свой человеческий образ — и разглядеть человеческий образ за наносной грязью других. А потом — выпустить из глубины своего добротного, плотного, крепкого — защищенного — человеческого образа — *ее* — беззащитную (потому что — не защищающуюся), безоглядно отдающуюся, без меры милующую — *красоту*.

# СПЕЦИФИКА ОБРАЗА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

## «Реализм в высшем смысле» и символизм: Структура образа у Ф.М. Достоевского, Вяч. Иванова, А.А. Блока

Я уже много говорила здесь о двусоставном образе у Достоевского, который всегда строит временный, внешний образ так, что внутри него открывается образ внутренний, вечный, воспроизводящий события священной истории. Этот тип образа я считаю определяющим при описании творческого метода Достоевского, им самим названного «реализмом в высшем смысле». Однако я уже не раз слышала замечания, обращающие мое внимание на то, что в символизме присутствует тот же самый тип образа, что там «то же самое», что и у Достоевского, и непонятно, зачем выделять созданный Достоевским образ как нечто особое. Это серьезное соображение, тем более, что многие отечественные символисты попросту учились у Достоевского (наиболее прямо и непосредственно — Вяч. Иванов) и открыто декларировали это свое ученичество.

И вот, я решаюсь утверждать, что образ у Достоевского и образ в творчестве символистов — это не то же самое даже по непосредственному ощущению. Первое, что можно сформулировать, следуя этому непосредственному ощущению, — это *разная плотность* внешнего образа. И, соответственно, *разная степень явленности* внутреннего образа.

Возьмем для примера произведение ученика Достоевского Вяч. Иванова «Повесть о Светомире-царевиче». Иванов строит образ царицы Параскевы так, что в глубине его раскрывается икона ее святой, видимая Иоанну-пресвитеру и Светомиру. Причем именно икона, а не внешняя канва жития святой Параскевы, замученной при Диоклетиане: открывается стояние святой при Страстях Христовых — то есть — открывается *внутренний образ* самой св. Параскевы, *то*, для чего она служит лишь *внешним* образом! И это чрезвычайно важно для различения образа в символизме и «реализме в высшем смысле» — внутренний образ здесь — лик, а не событие; некая вневременная сущность — но не история. А если и событие — то такое *пра-событие*, которое не имеет свойств действия, а имеет лишь свойства существования: оно *есть*, а не *происходит*. И эта вневременная сущность может являться нам сквозь «коридор» временных воплощений, которых в данном конкретном случае — два.



«Возведе на мя представша очи свои царевна, и мняшеся ми зрети синь прозрачну и множество светов в ней, и множество ликов, некогда знаемых, и ее самое узрех в духе, стоящу у подножия креста Христова. И рече ми: “Благословен приход твой во спасение нам, витязю Господенью из царства Иоаннова”. И яко аз безмолвствовах, паки рече: “Почто на мя дивишися? Почитаю ангела моего, святую Параскеву, и *ее ты душу сквозь мою видиши*. Ей-же дано бысть Христовы страсти лицезрети и Ему священнотайне сораспяться”»<sup>282</sup>.

И чем больше постигает зритель *красоту* предстоящего пред ним человека, тем яснее видит он его *первообраз* — заключенную в нем икону; причем он, по мере постижения *красоты*, как бы входит в ту истинную реальность, проводником в которую икона является. Человек *истинен* и *есть* только в соотнесенности со своим первообразом и *прекрасен* настолько, насколько не мешает первообразу явиться: «В скрытую келлию ту по зову Иоанна пришел Светомир. И увидел в ней Пресвитера и подле него стоящую статную женщину в белом, длинном простом одеянии. Догадался он, что то была царица Параскева. А как подняла она покрывало с лица своего, обомлел Светомир от красоты ее лучезарной. Все глядел на нее, не мог оторваться.

И вот видит: крест подымается; и на кресте Распятый; а она — Параскева скорбная — у подножия креста.

Полдень. Солнце стоит высоко над головою. Почему же убывает свет?

“Тогда была пятница”; Светомир узнал голос матери. Вспомнил: Она, мать его Отрада, всякий день читала ему по главе из Евангелия.

“Тогда была пятница и час шестой... От шестого же часа тьма была по всей земле до девятого”. И ничего не слышит боле. Глухое молчание. Окрест мрак...<...>.

Время стало. Потом опять пошло. Отрок всею грудью черпнул воздух. Благоухание, благовейание ладана. Синий фимиам светит во тьму, ее прогоняет. Вот проступают уже зеленые лапы деревьев. Перед отроком сад. И в саду вертеп. И вертеп сей — гроб новый»<sup>283</sup>.

И, проясняя смысл сего вхождения, указывается в повести на еще один ракурс образа царицы Параскевы: «Ведь святая ее, с которой она — одно, сама крестных мук **Его** была свидетельницею; да и не свидетельницею только. Она — само течение, время Его умирания. Она — страстная Пятница — день Его смерти»<sup>284</sup>. Здесь внутри первообраза возникает уже *безобразная* сущность, воплощаемая всем дальнейшим рядом образов, внутри которой возникает прасобытие — умирание Христово — которому св. Параскева предостав-

ляет лишь место-время пребывания, для которого она становится чистой, безобразной оболочкой.

Символический образ на наших глазах истощился до полного исчезновения в своем качестве образа и сохранился лишь как место присутствия *иного*.

Мы должны констатировать, что символизму свойственен *инициативный* образ, тип образности, характерный для обрядов посвящений, когда человек как *место присутствия* раскрывается, чтобы впустить в себя и дать в себе действовать изначально бывшему образу, впервые осуществившему событие, которое повторяется от начала времен, и которое постигнуть можно, лишь приобщившись к нему и пережив его. Это событие, лежащее в основании мира, непрестанно воспроизводится в жизнях, знают об этом живущие или не знают. В момент прохождения человеком этого события в своей жизни он прикасается к корням мироздания, он имеет возможность обновиться и очиститься от мертвых наслоений, прикинув к сущности, непрерывно повторяющейся в явлениях.

Это — в том случае, если он знает, что происходит.

Если нет — все происходит по тому же сценарию, но для человека это бесполезно. («Знающих судьба ведет, незнающих — влачит» — думаю, это сказано главным образом об этом.) Он просто претерпевает и выстрадывает происходящее, для него не раскрывается коридор, соединяющий его с разворачивающейся в нем сущностью.

Но сценарий уже написан — и для знающих, и для незнающих. Лучшее, что может сделать знающий — это истончиться до предела\*, оставив себя как минимальную преграду для действия через не-

---

\* «Радость и горе были уже состояниями не лица, а маски», — пишет Вяч. Иванов в «Эллинской религии страдающего бога» (1904. С. 59. [http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/ivanov\\_ellinskaya\\_religiya\\_avtorskie\\_pravki.pdf](http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/ivanov_ellinskaya_religiya_avtorskie_pravki.pdf)) о дионисийстве. Страдает тот, кто не знает себя и отождествляет себя со «скорлупой», с маской, которую надевает на себя *единственный* актер, разыгрывающий в одиночку все со-бытие масок. Сущность культа, его сердцевина была *в настройке души* на то божество, которому поклонялись, что обеспечивало ему присутствие, проявление: «Эллинские культы были не только обрядовыми формами, но и внутренними переживаниями. Благодатное действие божества, которому возносится молитва и приносится жертва, обуславливается расположением души, этому божеству угодным, и сказывается в ее проникновении силой, этому божеству свойственной. “Жертвовать Харитам” означает согласное радование и улыбчивую ясность духа; а “поклоняться Адрастее” — покорность ума, хранение сердечных помыслов от самопревознесения и дерзости <...>. В “Ипполите” Эврипида борьба между заветами целомудрия и страстью символизирована соперничеством между служениями Артемиды и Афродиты». Там же. С. 65.

го — сущности. Поэтому у величайших символистов образы *сквозят* — и это именно они и должны делать.

Заметим, что Вяч. Иванов рассказывает христианскую историю — но рассказывает ее, *применяя языческий способ видения и изображения мира*.

Сущность может представлять для нас, осознаваться нами в виде того из своих явлений, которое воплотило ее наиболее полно. Так рождаются «вечные образы», формируя инициатический фонд постхристианской культуры (для ситуации, когда прямое христианское «посвящение» оказывается уже невозможным): Гамлет, Фауст, даже Дон Кихот (это образ рыцаря, захотевшего быть рыцарем, когда небеса закрылись, на месте прежней реальности осталась мечта, удаляющаяся о крышку небес и не могущая их прорвать; это образ *бездарного* явления (Достоевский говорит об отсутствии *гения* в Дон Кихоте), ставшего мечтать вместо того, чтобы раскрываться и ждать, начавшего театрализовать действительность, давая убогую плоть придуманному — а не пришедшему; воплощая несуществующее...).

Символическая образность возвращает нас к образу языческого мира — в том смысле, что это образ изначально *правильного* мира, *так именно созданного* мира, который должен лишь постоянно воспроизводиться — но не изменяться. Сущность — океан, а явления — волны океана. Или — еще печальнее для явлений — сущность — дерево, а явления — его меняющиеся каждый год бесчисленные листья. Или — возможно, самое радикальное из описаний: «Пожалуй, наиболее четко принципиальная тантрическая позиция выражена друидами, у которых символом души была омега. Подобно омеге, *душа паразитирует на дереве тела, живя его соками*»<sup>285</sup>.

Как тлеет и умирает тело, используемое подобным образом бессмертной или долговечной душой (скорее всего — практически бессмертной — при наличии тел для воплощения), так истончается и внешний образ в символизме, умирающий, чтобы напитать своими соками должную быть явленной сущность.

В символизме мы видим прямую демонстрацию, презентацию внутреннего образа — потому что внешний образ есть здесь лишь *местоимение*, но не *орудие действия*\*.

---

\* «Таким образом, все те великие личности, которые подобно гигантам вышагают в истории человечества, как Будда Сидхарта и Иисус в области духовной и Александр Македонский и Наполеон в области физических завоеваний — только отражения изображений человеческих типов, существовавших десятки тысяч лет до этого в предыдущих эпохах, снова воссозданные таинственными силами, управляющими судьбами нашего мира. Нет ни одной выдающейся личности во всех анналах как священной, так и светской истории, чьих прототипов мы не смогли бы обнаружить в полувыдуманных и в полудействи-

Совсем иное происходит в «реализме в высшем смысле» — именно потому, что это действительно христианский способ видения и изображения мира.

Ведь христианство, дающее возможность быть «реализму в высшем смысле», — радикально меняет статус явления. Этот статус меняется, конечно, самим актом Боговоплощения, но сейчас мы сделаем акцент на другом. Поскольку мир не установлен и правилен, а подлежит исправлению — то сценарий может меняться. И даже *должен* меняться!

Каждое явление, проходя этап близости с заданной в евангельской истории сценой в течении своей жизни, получает как бы ключи к ней, к ее *сущности* — и изменив, а не воспроизведя поведение участников этой сцены, может сдвинуть мир к его спасению — осуществленному — и недоосуществленному — Христом по причине отсутствия встречного шага человека. Евангелие — это манифестация чудес там, где с волей Господней сотрудничала воля человеческая; и это *несостоявшиеся чудеса* — там, где такого сотрудничества не было. Чтобы спасение осуществилось — очевидно, мы должны довершить в нашей истории несостоявшиеся по нашей вине чудеса. Именно по этой причине история движется — и движется вперед — а не повторяется и не воспроизводится — и движется к своему окончанию — к тому моменту, когда спасение, совершенное Богом, будет, наконец, довершено и человеком.

Такой способ восприятия текущей действительности наглядно проявился в неоднократно цитированном мною письме Достоевского к Маслянникову по поводу дела Корниловой. Маслянников, молодой почитатель Достоевского, как он сам пишет в своих воспоминаниях, «служил в том ведомстве, от которого зависело или оставлять просьбы о помиловании “без последствий”, или же представлять их в надлежащем свете, со всеми обстоятельствами за и против. Разделяя совершенно взгляд покойного Федора Михайловича на характер преступления Корниловой, я всей душой желал оказать ей помощь, надеясь на либерального по тому времени ближайшего начальника, в руках которого находилась возможность дать успешное движение моему докладу». Он написал Достоевскому письмо, где предлагал план совместных действий. Достоевский ответил ему, изложив все, что уже сделал согласно этому плану, и совершенно

---

тельных преданиях давно исчезнувших религий и мифологий. Как звезда, мерцающая на неизмеримом расстоянии над нашими головами в беспредельности неба, отражается в спокойных водах озера, так и образы людей допотопных веков отражаются в периодах времени, охватываемого взорами истории». *Блаватская Е.* Разоблаченная Исида. <http://bookz.ru/authors/blavatskaa-elena/blavat01/page-9-blavat01.html>

неожиданно закончил свое письмо следующим образом: «В Иерусалиме была купель, Вифезда, но вода в ней тогда лишь становилась целительною, когда ангел сходил с неба и возмущал воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет **человека**, который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу письма Вашего думаю, что этим **человеком** у нашей больной хотите быть Вы. Не пропустите же момента, когда возмутится вода. За это наградит Вас Бог, а я буду тоже действовать до конца» (29<sub>2</sub>, 131).

Мы здесь имеем дело с непосредственным видением художником событий окружающего его мира. Так же он строил образ в своих произведениях. Что здесь совершенно очевидно — это абсолютная скрытость внутреннего образа под ярким, насыщенным, *совсем другим* внешним образом. Нужен взгляд Достоевского, чтобы в глубине истории беременной мачехи, выбросившей из окошка свою шестилетнюю падчерицу, и желающего помочь ей молодого Маслянникова увидеть расслабленного, ожидающего помощи у Овечьего источника. Но эта плотность образа позволяет сделать его не вместилищем, но орудием, не воспроизведением того же, но задачей, предполагающей иной — правильный — ответ. Здесь мы сталкиваемся не с повторением — но с продолжением Евангельской истории, внутри которой расслабленный так и не встретил человека — пока не дождался Христа — Бога и человека в одном лице. Здесь ангелу Господню находится сороботник-человек — и исполняется то, что не дано, но задано в Евангелии.

Характерно, что динамическое развитие евангельской истории — свойство «реализма в высшем смысле» не только в том варианте, который был осуществлен Достоевским. На иконе нашей современницы Елены Черкасовой «Исцеление расслабленного у купели Вифезда» в правой половине иконы изображен расслабленный, а левая ее половина отчетливо делится на две части фигурой Христа. Глаза всех, кто за Его спиной, в доевангельском пространстве, обращены к купели, в которой ангел возмущает воду. Они думают о том, как попасть туда первыми. Глаза тех, кто находится перед ликом Христовым, в пространстве нового времени, обращены на расслабленного. Они, кажется, готовы, по примеру Христову, стать для него искомым *человеком*.

Три пути создания образа христоподобного персонажа было опробовано Достоевским в «Идиоте», два из которых — уклонения — *квиелизм* — бездейственное предоставление себя как места присутствия; *дон-кихотство* — театральное действие в материальном мире, лишь *представляющее*, а не являющее духовный мир; и наконец — *творческое воплощение евангельских поучений, преобразующее и развивающее воплощаемое и тем самым преобразующее*

*мир* (пощечина князю Мышкину, одновременно воплощающая то, что у Христа было только в поучении, и становящаяся *средством защиты другого* вопреки очевидным толкованиям этого места как проповеди *непротивления* («пусть это мне, а ее не дам» — чего не было заложено в поучении Христовом)) — последнее и есть образ, как он существует и *действует* в «реализме в высшем смысле».

«Как свидетельствуют жизнеописания мистиков Запада, высшие проявления Единения с Божеством побуждают индивида не к *пассивной* жизни, а к *активной* деятельности. *Эта особенность христианского мистицизма в настоящее время рассматривается ведущими исследователями как одно из его главных отличий от мистицизма не-христианского.* <...> Таким образом, идеал великих созерцателей и конечная цель длительного процесса их обучения состоит в том, чтобы стать “воплощением Бесконечного”»<sup>286</sup>. И однако, воплощением Бесконечного можно, как мы видели, стать по-разному. Христианин призван стать не *вместилищем*, в котором производится то, что безусловно заслуживает имени «вечного возвращения», не *местом присутствия*, но *орудием действия*, он должен не свести свою роль к кавычкам вокруг вечной цитаты, но ответить на эту цитату репликой диалога — что буквально сделано Достоевским при описании чуда в главе «Кана Галилейская». И это предполагает гораздо более полнокровный внешний образ — ибо перед нами человек, *живущий вперед*, жизнью своей меняющийся, а не воспроизводящий мир. *Свободный человек.*

Только несколько слов об образе в творчестве А. Блока. Чтобы сказать кратко, обращусь к центральному образу его жизни. Описывая отношения поэта к жене, считают возможным говорить об «обожествлении» им Л.Д. Блок. Это нелепо — и в свете описанной структуры образа у символистов понятно, почему это нелепо. Л.Д. Блок была всего-навсего *вместилищем, местом присутствия* для «Владычицы вселенной», которой «я, случайный, бедный, тленный, может быть, любим». Сама она была тем самым истончающимся внешним образом — против чего и бунтовала по-человечески страстно, вполне осознавая отношение к ней Блока, проглядевшего, по словам одного из ее писем к нему, ее живую. Первообраз, воплощенный в ней любимым человеком, мял и рвал ее живую оболочку, в независимости даже от того, знала ли она сама о том, кого ей предстоит воплощать (ср. рассказ Бунина «Чистый понедельник», где герой не знает, местом присутствия *кого* он становится для героини). А она знала... И только постепенно, всей долгой жизнью, для Блока сгустился и материализовался ее образ, «незабвенный», даже если и пустой:

Что же ты потупилась в смущеньи?  
Погляди, как прежде, на меня,

Вот какой ты стала — в униженьи,  
В резком, неподкупном свете дня!

Я и сам ведь не такой — не прежний,  
Недоступный, гордый, чистый, злой.  
Я смотрю добрей и безнадежней  
На простой и скучный путь земной.

Я не только не имею права,  
Я тебя не в силах упрекнуть  
За мучительный твой, за лукавый,  
Многим женщинам сужденный путь...

Но ведь я немного по-другому,  
Чем иные, знаю жизнь твою,  
Более, чем судьям, мне знакомо,  
Как ты очутилась на краю.

Вместе ведь по краю, было время,  
Нас водила пагубная страсть,  
Мы хотели вместе сбросить бремя  
И лететь, чтобы потом упасть.

Ты всегда мечтала, что, сгорая,  
Догорим мы вместе — ты и я,  
Что дано, в объятьях умирая,  
Увидать блаженные края...

Что же делать, если обманула  
Та мечта, как всякая мечта,  
И что жизнь безжалостно стегнула  
Грубою веревкою кнута?

Не до нас ей, жизни торопливой,  
И мечта права, что нам лгала. —  
Все-таки, когда-нибудь счастливой  
Разве ты со мною не была?

Эта прядь — такая золотая  
Разве не от старого огня? —  
Страстная, безбожная, пустая,  
Незабвенная, прости меня!

(А. Блок. Перед судом)\*

---

\* Вл. Орлов считает (и я поддерживаю эту точку зрения), что стихотворение посвящено Л.Д. Блок: «В июне 1916 г. Блок заметил, что этим стихотворением должен заканчиваться цикл “Кармен” (записная книжка, 28 июня 1916 г. — т. VII наст. издания), — однако в последнем издании третьей книги “Стихотворений” (1921) отказался от этой мысли, может быть потому, что стихотворение обращено, безусловно, к Л.Д. Блок» (См.: *Блок А. Собр. соч.*: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960.

Характерно, что осознание евангельского образа как требующего довоплощения, проявляется постоянно в видении христианством мира. Вот высказывание из недавних:

«Подведя общий итог всему большому разговору, развернувшемуся в эту субботу в разных аудиториях МЦК, владыка Гурий вспомнил приводившуюся в одном из сообщений евангельскую притчу о сеятеле и *продолжил* ее для своих соразработников-педагогов так:

— Доброй почвы нам с вами дожидаться не приходится. Будем сеять на своей каменистой. Станем ее удобрять нашим добром, терпением, слезами, синяками, любовью. Каждый — на своем месте. И Господь пошлет нам утешение»<sup>287</sup>.

## **«Анна Каренина» и русско-турецкая война: образ мира и человека в восприятии Толстого и Достоевского**

Говоря о построении образа Достоевским, невозможно избежать вопроса о его способе типизации, о том, как он сам его видит и чем обосновывает. И здесь *нагляднее* будет говорить не об одном Достоевском, но о нем в сопоставлении с писателем, воплощающим в своем творчестве как бы общее движение и общие принципы литературы этой эпохи, писателем, достаточно огромным, чтобы определить собой русло основного потока литературы и культуры, — Л.Н. Толстым.

Начиная, казалось бы, издали, нужно отметить чрезвычайный интерес для обозначенной проблемы заочной и непрямой полемики Л.Н. Толстого и о. Иоанна Кронштадтского о Церкви. Когда о. Иоанн пытается отвечать в своем дневнике<sup>288</sup> на то, что написал Тол-

---

С. 552). С.А. Небольсин и Е.В. Иванова аргументированно утверждают, что оно посвящено Л.А. Дельмас. Но с той точки зрения, с которой я его здесь рассматриваю, уточнение адресата не имеет особого значения. Оно посвящено опустошенному «месту присутствия» — а этот мотив («места присутствия») в максимальной степени присущ отношению Блока к Любови Дмитриевне, но без его наличия у Блока не могло быть ни романа в жизни, ни стихов об этом романе.

Ср.: «И напрасны споры о реальных женщинах, каким был спор Р. Иванова-Разумника с Е.П. Ивановым о стихотворении “Перед судом”: решалось, кто адресат — “Дмитриевна” или “Александровна” (Л.Д. Блок или Л.А. Дельмас). Стихотворение “отдали” Дельмас... И всё же, бесполезны поиски, тщетны прения, потому что главная героиня Блока, несмотря на антропоморфность, — не человек». *Гречаник И.В.* Религиозно-философские мотивы русской лирики рубежа XIX–XX столетий. М., 2003. [http://www.hrono.ru/libris/lib\\_g/grchnk00.php](http://www.hrono.ru/libris/lib_g/grchnk00.php)



стой, у него выходит совершенно беспомощный текст, и любому читателю придется это признать, как бы он ни любил и ни почитал о. Иоанна. Текст беспомощен не потому, что о. Иоанн что-то говорит «неправильно», нет, но и он сам, и читатель ощущают его фатальную беспомощность, очевидную из того, что текст как бы прокручивается на месте, о. Иоанн непрерывно повторяет одни и те же мысли, а они при этом никак *не цепляют* рассуждений Толстого, не подхватывают их, не являются ответом на них, а крутятся сами по себе в пустоте. И сводятся эти мысли, на самом деле, к эмоциям: «Ну как же так, ну что же он там такое говорит, ну как же так можно? Все это вовсе не так!»\*

Вот, собственно, все, что удастся о. Иоанну ответить Толстому. Дело здесь, очевидно, в том, что они разговаривали, практически не соприкасаясь, неизменно находясь *на разных уровнях*, говоря *о разных планах* обсуждаемых вещей. Толстой говорит: вся история церкви — это позор. Иоанн Кронштадтский отвечает: что он такое говорит? вся история Церкви — это святость, наша Церковь — это святая Церковь. При этом оба несостоявшихся собеседника — очень умные люди и уже поэтому совершенно очевидно, что они попросту говорят об *абсолютно* разных вещах. И никак не могут сойтись на некоей соединяющей линии, где они могли бы реально друг другу противостоять, реально вступить хоть в какой-то диалог. Очевидно, что Толстой говорит о церкви как о социуме в социуме, а о. Иоанн говорит о Церкви святых — потому что несвятое в Церкви — это не она, это то, что внутри нее *против* нее. Толстой говорит о *явлении*, принимая его за *существо*, о. Иоанн говорит о *существовании*, отказываясь рассматривать, словно не воспринимая *явление*, словно не способный выйти в эту степень неадекватности *существованию*. Для о. Иоанна *сколько угодно* явлений существа не составят — если они это существо в себе не выражают. Общий вес здесь ничего не значит, здесь не срабатывает идея критической массы, переводящей количество в качество.

---

\* «Можно ли говорить с человеком умопомешанным, потерявшим здравый смысл, здравую веру, отрицающим общепризнанную живую и животворную истину, отрицающим, что А есть А, или дважды два четыре, не признающим Альфы и Омеги, с человеком, признающим разум человеческий, отуманенный и извращенный грехом, за исходную точку веры и познания? Невозможно! <...> Как мог Лев Толстой написать свое последнее грязное сочинение против истинной, святой, апостольской, спасительной, богопрославленной неисчетными знаменами и чудесами и доселе прославляемой от Него Церкви? Да, мог, но только при совершенной потере христианской совести». Из дневника о. Иоанна Кронштадтского: в обличение душепагубного еретичества Льва Толстого // Духовная трагедия Льва Толстого. М.: Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, изд. «Отчий дом», 1995. С. 118–119.

Интересно, однако, что когда Достоевский говорит: «Церковь в параличе с Петра Великого» (27, 49), — а ему случалось высказываться и резче, он, например, в черновиках к «Братьям Карамазовым» (предполагаемые слова старца Зосимы) запишет: «Правду ли говорят маловерные, что не от попов спасение, что вне храма спасение? Может, и правда. Страшно сие» (15, 253), — так вот, когда Достоевский говорит все это, он никогда не оказывается на том уровне суждений, на котором находится Толстой. Когда Достоевский говорит, что церковь в параличе с Петра Великого, то он мог бы начать и раньше, он мог бы продолжить и дальше: потому что церковь всегда в параличе, — и не было времени, когда она не была бы в параличе. И вот они с о. Иоанном Кронштадтским, полагаю, друг друга прекрасно бы поняли, потому что Достоевский не уходит в область *только явления*, а остается в сфере *христианского парадокса*, сочетающего сущность и явление.

Церковь непрерывно в параличе, потому что она, понимаемая как некая масса, некая совокупность своих членов, есть наличная масса *грешников*. Это масса грешников, и она всегда лежит. Парадокс заключается в том, что она все время встает. И опять падает немедленно, но опять встает неизменно. И — более того — истинная Церковь стоит даже в самый момент своего глубочайшего падения. Потому что *истинная Церковь* — то в этой массе грешников, то *в каждом из этих грешников*, что свято. Так разворачивается история церкви: это то, что все время гниет (как сказал о Церкви католик о. Луиджи Джуссани) — и все время обновляется.

Именно здесь следует искать ту линию, тот предел, которого не мог перейти Толстой в своих рассуждениях; исходя из этого, можно понять, и в силу чего он не мог его перейти. И для удобства объяснения можно воспользоваться схемой.

Это схематическое изображение нам очень поможет, потому что и Толстой и Достоевский, в том смысле, в каком сейчас идет о них речь, — художники, и они мыслят, прежде всего, посредством некоего художественного образа, который описывает для них и структуру мироздания вообще, и структуру того мира, который они изображают в своем художественном произведении. Они — реалисты, как реалисты все истинные художники. Они пишут то, что видят, они ничего не выдумывают. Но они при этом обладают тем уникальным *глазом художника\**, который часто заставляет читателя

---

\* О свойствах этого глаза Достоевский говорит в известном пассаже: «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем *глубину*, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: **на чей глаз и кто в силах?** Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в

воскликать: «Это все фантастика», — просто потому, что ничего похожего в его опыте не обнаруживается — вследствие радикального несовершенства зрения... И вот для того, чтобы понять, как им это видится, нужно обратиться к началам двух их романов, по времени написания отстоящих друг от друга всего на три года. Это последний роман Достоевского и центральное произведение Толстого, в каком-то смысле тоже последнее, завершающее определенный период: «Братья Карамазовы» и «Анна Каренина».

«Братья Карамазовы» начинаются с предисловия, озаглавленного «От автора» (14, 5–6), где, что очень редко у Достоевского, напрямую звучит авторский голос. В этом предисловии он извиняется за то, что предлагает вниманию читателей героя, ничем не замечательного. То есть, может и замечательного, но не успевшего себя никак проявить. И единственное, что он может точно сказать о своем герое, так это то, что герой этот — чужак.

Достоевский осознает, что такая характеристика не соответствует идее читателя о герое, которому следует уделять внимание. Достоевский говорит: я, конечно, понимаю, что все, что я сказал, может только оттолкнуть читателя, ибо понятно, что чужак — это всегда частность и обособление. «Не так ли?» — задает он вопрос. И тут же сам отвечает: вот если скажете: «Не так или не всегда так», — то я, пожалуй, и ободрюсь и насчет моего героя. И дальше идет уже прямая авторская декларация, которую можно назвать, в том числе, и полемикой с зачином, с началом, и вообще с «Анной Карениной», со способом видения мира в ней. «Ибо не только чужак “не всегда” частность и обособление, а, напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» (14, 5).

---

своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это всё еще пока для человека фантастическое» («Дневник писателя». 1876. Октябрь. Гл. 1. III. Два самоубийства; 23, 144–145).

Эта *фантастичность* «концов и начал» может быть пояснена следующим высказыванием Достоевского: «У меня свой особый взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет *почти фантастическим* и *исключительным*, то для меня иногда составляет *самую сущность действительного*. Обыденность явлений и казенный взгляд по-моему не есть еще реализм, а даже напротив» (29<sub>1</sub>, 19). «Самая сущность» — это «серцевина», то, что скрывается в глубине образа современности, являясь его порождающей матрицей, «началом», и то, в чем образ находит свое художественное разрешение, то есть «конец». Оно-то и есть истинная реальность. Или даже Реальность.

Вот авторская декларация, с которой начинается повествование, вот, собственно, о чем Достоевский собирается говорить — о *единичном случае*. Это слово — *единичный случай* (вариант: *частный случай*) — в «Дневнике писателя» 1876–1877 года будет ключевым для всего корпуса текстов. Истории «смешных» одиночек, в себе являющих «сердцевину целого», пронизывают, как некий единый стержень, «Дневник писателя» и открывают нам единый принцип типизации, единый принцип создания художественного образа для всех текстов Достоевского.

Первая из этих историй появляется сразу в январском — головном, установочном, «предисловном» — «Дневнике» 1876 года.

«Герои, — вы, господа романисты, всё ищите героев, — сказал мне на днях один выдавший виды человек, — и, не находя у нас героев, сердитесь и брюзжите на всю Россию, а вот я вам расскажу один анекдот: жил-был один чиновник, давно уже, в царствование покойного Государя, сперва служил в Петербурге, а потом, кажется, в Киеве, там и умер, — вот, по-видимому, и вся его биография. А между тем, что бы вы думали: этот скромный и молчаливый человечек до того страдал душой всю жизнь свою о крепостном состоянии людей, о том, что у нас человек, образ и подобие Божие, так рабски зависит от такого же, как сам, человека, что стал копить из скромнейшего своего жалования, отказывая себе, жене и детям почти в необходимом, и по мере накопления выкупал на волю какого-нибудь крепостного у помещика, — в десять лет по одному, разумеется. Во всю жизнь свою он выкупил таким образом трех-четырех человек и, когда помер, семье ничего не оставил. Всё это произошло безвестно, тихо, глухо. Конечно, какой это герой, это “идеалист сороковых годов” и только, даже, может быть, смешной, немелый, ибо думал, что одним мельчайшим *частным случаем* может побороть всю беду; но все-таки можно бы, кажется, нашим Потугиным быть подобнее к России не бросать в нее про все за все грязью”.

Я помещаю здесь этот анекдот (кажется, *совсем не идущий к делу*) лишь потому только, что не имею поводов сомневаться в его достоверности.

И, однако, вот бы нам каких людей! Я ужасно люблю этот комический тип маленьких человечков, серьезно воображающих, что они своим микроскопическим действием и упорством в состоянии помочь общему делу, *не дожидаясь общего подъема и почина*» (22, 25).

Полной противоположностью этому пассажу Достоевского является обширная статья Толстого «Так что же нам делать?» Толстой не показывает *лик* одного незаметного человека, а пишет подробное наставление всему человечеству, должное его реформировать. Он

тоже предполагает, что начать могут и немногие, но присоединиться непременно должны *все*. И делать, в общем, все должны *одно и то же*. И это понятно, ибо он исходит не из высшей способности человеческого существа — самоотречения, способности, которую нельзя *спросить* с каждого, но из базовой способности, всем свойственной, которую всем и нужно исполнить: «Что делать? Что именно делать? — спрашивают все и спрашивал я до тех пор, пока под влиянием высокого мнения о своем призвании не видел того, что первое и несомненное дело мое было то, чтобы кормиться, одеваться, отопляться, обстраиваться и в этом же самом служить другим, потому что, с тех пор как существует мир, в этом самом состояла и состоит первая и несомненная обязанность всякого человека. <...> Обязанность человека борьбы с природою для приобретения средств жизни всегда будет самой первой и несомненной из всех других обязанностей, потому что обязанность эта есть закон жизни, отступление от которого влечет за собой неизбежное наказание — уничтожение или телесной, или разумной жизни человека»<sup>289</sup>.

Словно в полемике с Толстым, Достоевский будет говорить о совсем другом понимании равенства людей и об их действиях, исходящих из такого понимания равенства. Человечество — не конгломерат однородных частиц, но единый организм, поэтому то, что совершается его членами как жизненная задача — не может быть одинаковыми действиями, как не может быть одной задачи и одного способа действовать и являть свое достоинство и совершенство у разных членов организма (скажем, у глаза и у ноги).

Отвечая Градовскому в «Дневнике писателя» 1880 года, он пишет: «Представьте, что в будущем обществе есть Кеплер, Кант и Шекспир: они работают великую работу для всех, и все сознают и чтут их. Но некогда Шекспиру отрываться от работы, убирать около себя, вычищать комнату, выносить ненужное. И поверьте, непременно придет к нему служить другой гражданин, сам пожелает, своей волей придет и будет выносить у Шекспира ненужное. Что ж он будет унижен, раб? Отнюдь нет. Он знает, что Шекспир полезнее его бесконечно: “Честь тебе и слава, — скажет он ему, — и я рад послужить тебе; хоть каплей и я послужу тем на общую пользу, ибо сохрани тебе часы для великого твоего дела, но я не раб. Именно сознавшись в том, что ты, Шекспир, выше меня своим гением, и придя к тебе служить, я именно этим сознанием моим и доказал, что по нравственному достоинству человеческому я не ниже тебя нисколько и, **как человек**, тебе равен”. Да он и не скажет этого тогда, уже по тому одному, что и вопросов таких тогда не возникнет вовсе, да и немыслимы они будут. Ибо все будут воистину новые люди, Христовы дети, а прежнее животное будет побеждено» (26,

163–164). (Это «Христовы дети», как легко понять, есть печатный и подцензурный вариант любимой идеи Достоевского «все Христы».)

Характерно в истории «Дневника писателя» о маленьком чиновнике, выкупавшем крестьян, то, что в ответ на брюзжание некоторых господ на Россию автором предлагается рассказ об *одном незаметном человеке* — и на основании этого рассказа выносится заключение о *достоинстве России. Единичный случай, частный случай* как бы высвечивает суть и существо достоинства целой страны, и именно о нем, оказывается, стоит говорить, опуская из рассмотрения *множество случаев*, не являющих собой сердцевины и существа, а следовательно — пустых скорлуп, марева, миража. Полагаю, говоря о святости Церкви, о. Иоанн Кронштадтский мыслил так же.

Но, на самом деле, и Иоанн Кронштадтский, и Достоевский мыслят еще неожиданнее. Грязные истории и грязные лица, во множестве противостоящие одному светлому лику и одной героической жизни, оказываются не пустой скорлупой, но грязным сосудом, в глубине которого светит тот самый светлый лик, явленный наглядно в одной героической жизни. И этот самоотверженный лик, *будучи однажды вольно явленным одним маленьким смешным человеком*, с усиленным напряженным постоянством проступает сквозь серые и злые, самолюбивые лица — и вдруг через двадцать лет вся Россия поднимается, чтобы освободить крестьян. Такое соотношение народного лица и народного лика будет наглядно показано Достоевским в знаменитом рассказе из следующего — февральского — номера «Дневника писателя» 1876 г., в «Мужике Марее».

«Единичный случай, скажете вы», — говорит Достоевский в январском номере «Дневника писателя» 1877 года по поводу Фомы Данилова, героя, с которого содрали кожу турки-кипчаки, и который отказался отречься от Христа, хотя ему предлагали, как всегда, как положено за отречение — награду, честь и помилование (25, 12). О том же он будет вопрошать читателя, рассказывая о похоронах доктора Гинденбурга в мартовском номере 1877 года, и даже одну из главок назовет: «Единичный случай» (25, 90). Доктор Гинденбург, самоотверженно служивший всю свою жизнь всем своим больным, объединил вокруг себя всех, и протестантов, и евреев, и православных; в провинциальном, с сильным религиозным противостоянием и обособлением, городке, все собрались вокруг него, вокруг его могилы. Единичный случай? Да, единичный случай, но — заключит Достоевский эту главку — «вовсе нечего ждать, пока все станут такими же хорошими, как и они, или очень многие: нужно очень немного таких, чтоб спасти мир, до того они сильны»\* (25, 92).

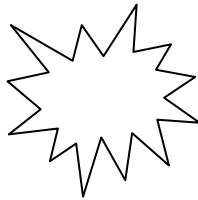
---

\* В черновых записях к роману «Бесы» эта же мысль (и спектр ее возможных искажений, кстати) будет выражена Достоевским другой формулой: «Поврите ли, как может быть силен один человек» (11, 177).

Как начинается свой роман Толстой? Все помнят это удивительное начало. Роман «Анна Каренина» начинается со слова «все». «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»<sup>290</sup>. А дальше начинается типология несчастных семей. И оказывается, что несчастливы несчастные семьи тоже не по-своему, а есть, в общем, довольно небольшое количество вариантов: либо жена изменяет мужу, либо муж изменяет жене.

Но все счастливые семьи похожи друг на друга, то есть, согласно Толстому, существует *нечто*, которое для каждого человека без исключения, если он этому *нечто* будет следовать, обеспечивает его счастье, обеспечивает его нормальное и законное существование в мире и мироздании. Это *нечто* есть то, с чем Толстой всегда имеет дело, это *природа человека*. Одновременно существует что-то, с чем он никогда не имеет дела и чего очень боится, что у него всегда находится на подозрении: это — *личность*.

Вот теперь обратимся к схеме. На самом деле, можно привести множество высказываний Толстого, которые могут послужить основанием для того, чтобы нарисовать представленную ниже схему — схему того, как он представляет человека по отношению к некоторой сущности, которая есть природа, бог, как бы мы ее ни назвали.



Внутреннее пространство этой фигуры — природа человека, лучи — отдельные *явления этой природы*, индивидуумы. Но личность здесь не изображена. Личность находится за гранью этого изображения.

Надо заметить, что когда говорят о Толстом, часто употребляют приставку пан-: панморализм, ну, и так далее. Это слово «пан», как все помнят, изначально означало — великий Пан, т.е. *всё*, т.е. *природа*. Это будет показанная внутренним пространством фигуры сущность, которая может быть нам репрезентирована лишь опосредованно; сущность, которая проявляется в отдельных своих *явлениях*. Итак, внутри — природа, то, что нам не явлено зримо, а луч — это «отдельный» человек. Чем больше он отделён или хотя бы отделен от этой внутренней природы, тем он для Толстого несчастнее, тем он для Толстого более падшее, погибшее, более несовершенное существо. То есть как только человек начинает двигаться к этой

опасной внешней оболочке, внешней преграде, уходя от общего центра, тут и начинаются все беды, тут начинаются все проблемы. Как только кто-нибудь, пусть даже Левин, самый прекрасный, самый замечательный, задается вопросами, превышающими природный уровень, стремящимися выйти за его границы, как только он пытается быть не *всем*, а *собой, отдельным* — ему приходится прятать от себя веревку.

Вообще, надо заметить: все, что этот прекрасный Левин сам себе придумывает, — например, *как он будет по-особому* счастлив с Кити, как у него все будет прекрасно и возвышенно, не как у других, — все рушится, рушится неотвратно, и он становится счастлив ровно так, как счастливы все семьи, как оно и было задекларировано в начале романа. Он становится счастлив теми самыми несчастными, низкими и даже пошлыми мелочами, которые так раздражали его в быте других семей. То есть — объясняют нам — человек счастлив лишь на проторенных путях, лишь пока он идет вслед своей — общей для всех — природе.

При этом не важно, как Толстой понимает «природу», он на каждом этапе своего развития понимает ее по-разному. Но это всегда *общая* природа, и то, что он ищет, он ищет как доступное для *всех*, свойственное *всем*, именно поэтому он убирает из христианства все чудеса — то есть все то, что дается только *личности*. Для него чудо, исключение — это нонсенс, нелепица, для него *нужно* по-настоящему только то, что можно всем. Именно *не каждому*, а *всем*. А то, что всем нельзя, то заведомо плохо. И в этом тоже ведь заключен огромный моральный, моралистический потенциал — который, однако, приводит к тем результатам, к которым он приводит.

Все герои Толстого, дошедшие до этой внешней черты, до этого уровня обособления, вышедшие за него, пересекающие границу, — все они сразу сталкиваются со смертью. Это Анна, это Вронский, это Левин. Впрочем, Левин в конце романа вдруг что-то обнаружил в ответ на свои высокие запросы, но то, что он обнаружил, это не религия, как может показаться на первый взгляд, это, опять-таки, некая общая природа. Ведь что он обнаружил? А опять — что всё то, что «по-своему» — только выверт ума, приносящий несчастье, жаренье малины на свечке. А то, что дает силу жить, даже независимо от того, осознано оно или нет, присутствуя в жизни человека подспудно, подспудно — всё это обще и известно всем людям. Ему сказали, что нужно «жить для Бога». И он сразу опознал в этом общее знание, которое он имеет «со всеми людьми»<sup>291</sup>. Удивительно, что он опознал в этом *общее* знание несмотря на то, что само общение об этом знании пришло к нему как *противопоставление* двух категорий людей. Подавальщик Федор говорит Левину буквально следующее: «— Да так, значит — люди *разные*; один человек



только для нужды своей живет, хоть бы Митюха, только брюхо набивает, а Фоканыч — правдивый старик. Он для души живет. Бога помнит»<sup>292</sup>. Но, сам оказавшись в той же категории, что и «правдивый старик», Левин немедленно констатирует здесь *общую* природу. Мерилом общей природы оказывается он сам — он «сам народ»\*.

Высказывание это вызвало серьезные возражения Достоевского, объявившего Левина как раз — «уединением». Заметим это противопоставление в языке Достоевского «единичного случая» — «уединению». «Единичный случай» несет в себе «сердцевину целого», «уединение» — обособление от этой сердцевины. Уединение может быть сколь угодно распространено, почти всеобще (об этой всеобщности уединения в настоящее время будет много сказано в «Братьях Карамазовых»), но не становится от этой всеобщности ничем объединяющим.

Достоевский, когда он будет писать о последней части «Анны Карениной», возразит: все знают, *но очень по-разному*, что такое добро, что такое добродетель. «Рождается с этим и мужик и барин, — пересказывает Достоевский рассуждения Левина, — и француз и русский и турок — все чтут добро». — И делает примечание в скобках: «NB. хотя многие ужасно по-своему» (25, 204). Нет такого общего знания о добре, которое обеспечивалось бы *природой* человека.

Очевидно, что «сердцевина целого» Достоевского располагается совсем не в том месте, где находится *общая природа* Толстого. И соединены с «сердцевинной целого», по-видимому, совсем не те люди, что наиболее воплощают в себе «общую природу», как бы она ни понималась.

Что же за схема описывает нам соотношение природы и индивида у Толстого? А это та самая схема, которую нам предложит любая языческая религия, потому что именно так описывается соотношение сущности и явления для любой языческой религии. Хотя в любой языческой религии эта схема будет сложнее именно тогда, когда она строится для случая человека. Потому что, например, какие-нибудь австралийцы, которые практически так же нарисуют соотношение сущности и явления, в тот момент, когда они дойдут до возникновения человека, непременно добавят что-то еще.

Ведь что такое тотемизм? Если мы попробуем изобразить это мировидение схематически, то перед нами возникнет подобная приведенной выше схема общей природы, при том, однако, что приро-

---

\* Левин говорит это как раз в связи с обсуждением «восточного вопроса»: он констатирует свою бесчувственность по отношению к страдающим слабым.

да эта будет общей для какого-нибудь, скажем, кузнечика — и для клана, который считает своим тотемом кузнечика. Или для какого-нибудь колоска — и для клана, который считает своим тотемом колосок. Что такое эта общая природа? Было нечто изначальное, зародышевая икра, как говорят австралийцы<sup>293</sup>, из которой развились все вещи мира по роду своему, но только к некоторым из вещей этого мира добавили что-то сверх общей природы, что-то извне, что не отражено на схеме, в результате чего они стали людьми. Поэтому *по природе* люди соответствующего клана — они эти самые колоски и кузнечики, но благодаря этой добавке, данной *некоторым*, эти некоторые изменились в человека. На основе этой «добавки» возникает новая общность — более мощная, чем общность «по природе». Но — обратим внимание — как раз *по природе-то* у людей, происходящих из разных кланов, с точки зрения австралийцев, и нет ничего общего! Общность человеческая — это общность *над-природная*. И эта общность не отменяет *противопоставления* и *противостояния* кланов как раз *по природе*. Австралийцы могли бы помочь нам понять, что когда мы говорим «все люди», мы оказываемся не перед очевидностью, а перед проблемой.

Но для Толстого очень важно обнаружить и отобразить некую единую человеческую природу. Слово «все» адекватно отображает его способ типизации. И в этом смысле вся полемика между Толстым и Достоевским по поводу добровольческого движения и русско-турецкой войны может быть описана как полемика по поводу способа типизации.

Как Толстой видит добровольцев (приведу лишь один из множества примеров, которые можно привести)? «Опять добровольцы кланялись и высовывались, но Сергей Иванович не обращал на них внимания; он столько имел дел с добровольцами, что знал их *общий тип*, и это не интересовало его»<sup>294</sup>. Как всегда, Толстой в любом явлении ищет и стремится сформулировать *тип его\**, *его природу*. Дальше будет дана классификация внутри типа — и все, интереса новое явление больше не представляет — оно легко подве-

---

\* Характерно суждение С.А. Толстой: «В каждом человеке Лев Николаевич видит тип цельный, художественно удовлетворяющий его. Но если в тип этот случайно вкрадется черта характера, нарушающая цельность типа, — Лев Николаевич ее не замечает и не хочет видеть. Ему укажешь: “А вот ты заметь, этот человек тебе кажется исключительно занятый умственными интересами, а он любит иногда сам на кухне готовить...” “Не может быть”, — отрицает Лев Николаевич. Или: “Ты поэтизируешь такую-то А.А., считая ее высоконравственной и идеалисткой, а она родила незаконного сына не от мужа”. Лев Николаевич ни за что не верит и продолжает видеть то, что раз создало его воображение». *Толстая С.А. Моя жизнь*. Т. 1. С. 105–106. <http://www.a-z.ru/women/texts/tolstayar.htm>

дется под ту или иную рубрику, которых совсем немного. В данном случае, Толстому хватило *трех* добровольцев, чтобы эти рубрики исчерпать: промотавшегося купчика, везде поработавшего и нигде не приставшего отставного офицера, и артиллериста, не выдержавшего экзамена из юнкеров. *Единичные случаи* Толстым не рассматриваются.

Как строит образ Достоевский? Вернемся к описанию Фомы Данилова. Достоевский пишет: «Но то мы, а для народа нашего, повторю, подвиг Данилова, может быть, даже и не удивителен. В том-то и дело, что тут...» — обратим внимание — это пишется еще до начала добровольческого движения, это абсолютно уникальный случай на тот момент: сдирание кожи с русского солдата, который отказался принять ислам и отречься от Христа перед лицом мучителей. И вот как этот единичный случай осмысливается: «В том-то и дело, что тут именно — как бы *портрет*, как бы *всецелое изображение народа русского*, тем-то всё это и дорого для меня, и для вас, разумеется. Именно народ наш любит точно так же правду для правды, а не для красоты. И пусть он груб, и безобразен, и грешен, и неприметен, но приди его срок и начнись дело всеобщей всенародной правды, и вас изумит та степень свободы духа, которую проявит он перед гнетом материализма, страстей, денежной и имущественной похоти и даже перед страхом самой жесточайшей мученической смерти. И всё это он сделает и проявит просто, твердо, не требуя ни наград, ни похвал, собою не красуясь: “Во что верую, то и исповедую”. Тут даже самые ожесточенные спорщики насчет “ретроградства” идеалов народных не могут иметь никакого слова, ибо дело вовсе уже не в том: ретрограден идеал или нет? А лишь в способности проявления величайшей воли ради подвига великодушия» (25, 15).

Итак, вот этот вот *единичный случай* для Достоевского — это *портрет народа*; то есть портрет создается не из *общего*, которое проявляется в каждом конкретном явлении и «выделяется» из него художником путем некоторого отвлечения, а вот это самое единичное и есть наиболее адекватный портрет, единичное во всей своей конкретности, — именно оно становится выражением той самой «сердцевины целого», от которой все могут оторваться, все абсолютно могут увлечься в другое (в «уединение»), но вот «сердцевина целого» проявится именно здесь, проглянет в «случайном» явлении, в котором не будет ни одной случайной черты!

Толстому — в силу его принципа типизации, принципа построения образа — непременно нужны *переделанные все*, для того чтобы царствие Божие восторжествовало на земле. Оба писателя видят себя преобразователями, оба хотят царствия Божия на земле (нынешней, как Толстой, или преображенной, как Достоевский), но у них

разное видение механизма преобразования и потому — разные методы: для Толстого нужны *все*, и все — как сознательные и активные деятели, воплощающие в себе единый закон и единую природу, чтобы царствие Божие восторжествовало на земле — и поэтому он *учит*, мелочно и подробно; Достоевскому для торжества царствия Божия достаточно очень и очень немногих, как вообще-то и христианству. Потому что явленный в них лик все равно проступит и в остальных — иначе, по-своему, так, как только данная конкретная личность может его явить. И Достоевский не учит — он просто являет картины преобразования и образы преобразенных\*. Потому что можно дать алгоритм становления порядочным человеком — но нельзя дать алгоритма становления святым.

Для описания структуры образа Достоевского нам понадобится совсем другая схема, чем для описания структуры образа Толстого. Потому что там, где Толстой заканчивает, Достоевский только начинает.

Но для того, чтобы ее увидеть, нам нужно понять, что имеет в виду Христос, говоря, что Он принес не мир, но меч? И описывая потом разделение человека со всеми его *родными*, со всеми членами *рода*, которые человеку в любой системе будут *одноприродны\*\**? Он имеет в виду, что крещением, *новым рождением*, отсекает человека от этой его прежней природы, от земной маслины. А дальше каждый должен самоопределяться, потому что спасаются не *все*, а *каждый*. И каждый должен сам и своим путем отвиться от этой земной маслины и привиться к новой небесной. И пройти при этом

---

\* Для прояснения мысли Достоевского стоит повторить здесь цитату из Густава Майринка, писателя уже XX века. В XX веке, в самых разных течениях мысли, пробужденная в XIX веке Достоевским идея о том, что мир изменяется не потому, что большие массы идут и его меняют, а потому что один маленький незаметный человек меняет что-то в себе, становится все более и более распространена в самых разных литературах, у самых разных писателей. И вот Густав Майринк пишет: «В известном смысле правы те, кто смеется над чудачком, над смешным человеком, заявляющим о своих планах переделать человечество. Только они не знают того, что вполне достаточно, чтобы хоть один человек коренным образом пересоздал себя, и если это удастся, то его усилия не пропадут даром, независимо от того узнает об этих усилиях общество или не узнает. Представьте себе, что кто-то проделал дырочку в картине существующего бытия. Она уже не зарастет, и не имеет значения, заметят ее сейчас, сегодня, или через миллионы лет. Однажды возникшее исчезает лишь иллюзорно, и поэтому разорвать сеть, в которой запуталось человечество, можно не публичными проповедями, но усилием рук, разрывающих свои собственные оковы». *Майринк Г. Зеленый лик*. <http://lib.rus.ec/b/95233/read>

\*\* «Ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее» (Мф. 10, 35).

через этап одиночества, *уединения*, дробления, которое можно изобразить вот так:



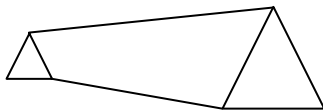
Мы ведь именно так в европейской культуре, начиная с XVIII века, представляем себе личность — как нечто отдельное и обособленное. Но это всего лишь необходимый момент в ее развитии, момент отсечения мечом от корня рода — и значит — земной природы; момент, через который любая личность должна пройти в христианском крещении. А дальше она смотрит, прививаться ли ей туда к небесной маслине, к ветви святости, или она *сама по себе* останется, и попробует жить *сама по себе*, чтоб никто не мешал. Так Христианство, уничтожая последствия первородного греха, которым поражено все человечество в корне рода — уничтожая их путем *отсечения от корня*, дает возможность каждому человеку вновь решить — сказать ли: «я Твой и с Тобой, Господи», или: «Ты, Господи, там постой, а мы будем сами как боги».

И вот момент этого личного решения и изображается Достоевским; повторю — он начинает там, где Толстой заканчивает, для него человек интересен тогда, когда он встал на свой, *абсолютно свой* путь, не общий, абсолютно для каждой личности свой, и этот путь надо пройти. И пока его не пройдешь, к этой небесной маслине не привьешься. И этот путь может быть *каким угодно*. Он может быть самым страшным, он может вести через череду самых страшных падений.

Кстати, опять-таки необходимо констатировать великий ум и художественную интуицию Толстого. Вспомним потрясающий момент, когда Анна Каренина крестится перед тем, как броситься под поезд. Сразу же после положенного на себя креста в ее голове вспыхивает все светлое, что в ее жизни было: «Чувство, подобное тому, которое она испытывала, когда, купаясь, готовилась войти в воду, охватило ее, и она перекрестилась. Привычный жест крестного знамения вызвал в душе ее целый ряд девичьих и детских воспоминаний, и вдруг мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновение со всеми ее светлыми прошедшими радостями. Но она не спускала глаз с колес подходящего второго вагона»<sup>295</sup>. В момент этого озарения у читателя возникает чувство, что она и все вокруг может сейчас же перемениться, если только она сделает одно какое-то последнее усилие, просто оторвет глаза от колес, которые здесь как раз — символ неотвратимой природной закономерности, всегда изображавшейся в виде колеса или круга. Но — сил уже нет на это усилие, и героиня бросается под поезд.

Здесь Анна подошла к самой последней границе, дальше которой человек решительно ускользает от Толстого. Но при этом он все это видит, он понимает, что здесь что-то происходит такое, что... что он показать не умеет. Вот здесь наступает предел великому, действительно могущественнейшему художнику. А Достоевский здесь начинает, и из этой — в этот момент родившейся — личности у него идет некий канал к новой природе или — вернее — новой Личности. Потому что — заметим — он не на *природу* народа указывает в том отрывке, где говорит о том, что есть Фома Данилов, а указывает на *портрет* народа. А портрет это — лицо, это личность. В личности, в *единичном случае* Достоевского выражается не природа, но *личность народная*.

Итак, у Достоевского личность всегда оказывается в глубине своей связанной не с природой, а с некоей Личностью, гораздо большей ее Личностью, которую она в себе может воплотить, которой она может дать явиться. Небесная маслина оказывается Личностью, а не природой. Это можно было бы изобразить так:



То есть здесь не индивидуум являет нам природу, но личность являет дух, она становится каналом к духу, и для духа. И вот здесь мы опять возвращаемся к высказываниям Толстого, которые «те же самые — и совсем другие». Поздний Толстой напишет, когда придет к иному пониманию человеческой природы, что человек ничего не может изменить, все уже есть, все уже дано, он может только дать явиться Богу, — и надо признать, что это очень мощная мысль. Редкий христианин от нее откажется. А, между тем, это может быть и не совсем христианская мысль, как мы сейчас увидим. Потому что дело не только в том, чтобы так истончиться, чтобы дать в себе явиться некоему безличному божеству, а в том, чтобы явить в себе личность, способную *выйти навстречу* Богу-личности и действовать как Его соратник и друг, как Его другой. Стать не *Им*, а *Его*, Ему принадлежащим.

Тут все дело в легчайших акцентах, малейших смысловых сдвигах, последствия которых огромны. Христианину нужно стать не вместилищем, а орудием, орудием с волей к воплощению *небывалого*, а не воспроизведением *того же самого*, как в языческих религиях. Стать тем, кто может что-то сделать *впервые*.

И в этом смысле нельзя не упомянуть о еще одной полемике Достоевского с Толстым, которая уже совсем невероятна, потому

что он полемизирует с тем, о чем Толстой *вполне открыто* напишет лишь пятнадцать лет спустя (и что Достоевский будет оспаривать и в статье об «Анне Карениной», призывая «толкнуть турку», бросающегося со штыком на младенца). Я имею в виду роман «Идиот», главного героя которого совсем не зря зовут Львом Николаевичем, — и мысль Толстого о непротивлении злему для того, чтобы не умножать зла.

Князь Мышкин, как все помнят, получает пощечину от Гани, сносит ее и говорит после нее совершенно удивительные слова.

Кстати сказать, здесь происходит что-то, что нам не дано в Евангелии. Оно нам *задано* в нагорной проповеди, но оно нам не дано. В Евангелии нет эпизода, где человек переносил бы данную ему пощечину. И у Достоевского это далеко не единственный случай. У него регулярно появляются случаи, *доделывающие* то, что в Евангелии задано, но не дано. Как бы продолжающие воплощение, реализацию проповеди Христовой. Собственно и задача христианства, по-видимому, доделать то, что в Евангелии задано, но не дано. В этом может заключаться и оправдание истории: в воплощении вещей, которые там не сделаны, которые остались для осуществления *нам*: в Евангелии есть Бог, Который прошел свою часть пути, который сделал все, что от Него зависело, и теперь ждет ответа, встречного шага человека, который далеко не всегда был получен в течение Евангельской истории.

Но вернемся к словам, сказанным Мышкиным после пощечины Гани. Вот сцена, являющаяся упреждающим ответом на «непротивление» Толстого, для которого основой его учению послужили как раз слова Христа о подставлении другой щеки:

«У Гани в глазах помутилось, и он, совсем забывшись, изо всей силы замахнулся на сестру. Удар пришелся бы ей непременно в лицо. Но вдруг другая рука остановила на лету Ганину руку.

Между ним и сестрой стоял князь.

— Полноте, довольно! — проговорил он настойчиво, но тоже весь дрожа, как от чрезвычайно сильного потрясения.

— Да вечно, что ли, ты мне дорогу переступать будешь! — заревел Ганя, бросив руку Вари, и освободившеюся рукой, в последней степени бешенства, со всего размаха дал князю пощечину.

— Ах! — всплеснул руками Коля, — ах, Боже мой!\*

Раздались восклицания со всех сторон. Князь побледнел. Странным и укоряющим взглядом поглядел он Гане прямо в глаза; губы

---

\* Нельзя не заметить, что это восклицание Коли есть на определенном плане текста исповедание князя — Христом. И любое выполнение заповеданной, но не исполненной в Евангелии заповеди возможно только явлением исполняющим в себе Лику Христову.

его дрожали и силились что-то проговорить; какая-то странная и совершенно неподходящая улыбка кривила их.

— Ну, это пусть мне... а ее... все-таки не дам!.. тихо проговорил он наконец; но вдруг не выдержал, бросил Ганю, закрыл руками лицо, отошел в угол, стал лицом к стене и прерывающимся голосом проговорил:

— О, как вы будете стыдиться своего поступка!

Ганя действительно стоял как *уничтоженный*» (8, 99).

Князь здесь не только «не сопротивляясь» переносит пощечину, но более того — и даже *напротив того* — он делает пощечину *орудием защиты* обиженного — и даже своеобразного *уничтожения* нападавшего. То, что стало для Толстого источником и прообразом учения о непротвлении злу, оказывается на поверку новым способом сопротивления злу — только борьба этим способом ведется не против грешника, а против греха в нем. Этим способом в *Гане* уничтожается нападавший и пробуждается кающийся и предлагающий свою дружбу князю. Но для этого нужно видеть человека активной личностью, проникнувшейся *духом* Евангелия и творчески его реализующей, а не одним из *всех*, должным и способным реализовать лишь общую *букву*, закон, природу.



## ДОСТУП К ФИЛОСОФИИ ДОСТОЕВСКОГО

Приходится признать, что практически все *собственно философские* анализы произведений Достоевского были в большой степени неудачны.

Это не значит, что, как выразился один мой оппонент, я отвергаю «философскую составляющую» произведений Достоевского. Или, вернее, так: я безусловно считаю, что Достоевский — лучший русский философ и богослов. Но я отвергаю возможность вычленивать из его произведений дискурсивную «философскую составляющую» и считать, что это — философия Достоевского. Философия Достоевского не есть «составляющая» его текстов — она их основа и художественный итог и в полноте содержится только в целом произведении и проясняется только в целом корпусе его сочинений.

Я полагаю, что богословие и философия Достоевского, заключенные в идеальную художественную форму, для того чтобы быть поняты, должны быть проанализированы филологическими методами, поскольку содержатся не в дискурсе, не в «прямых словах», а в творимых словами образах или в сложной системе словесных опосредований. Иначе — если мы будем апеллировать к произнесенным словам — мы будем говорить не с Достоевским, а, в лучшем случае, с его героями. То есть — философия Достоевского не *выписывается* из его текстов посредством простого цитирования, а доступна лишь анализу и интерпретации, причем Достоевский постарался, чтобы то, что он сказал, было вполне доходчиво и верифицируемо.

Ведь Достоевский, напомним еще раз многократно цитированное мною его потрясающее высказывание, взрывающее сознание современных интерпретаторов, так определяет категорию художественности: «Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в *лицах и образах* романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, *совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение*» (18, 80).

Философы, приступая к Достоевскому без предварительного филологического анализа текста, не просто формировали неверные заключения о философии Достоевского — их заключения были гораздо более *тривиальны*, чем те выводы, к которым вел своих чита-

телей Достоевский. И дело тут не только в том, что некоторые философы пытались читать художественный дискурс как собственно философский (или богословский), не осознавая, что умозаключения автора лежат в иной плоскости, чем прямо высказываемые в тексте умозаключения героев, что, конечно, совершенно методологически недопустимо. Дело еще и в том, что сам язык, базовые понятия, используемые Достоевским, понимались по умолчанию тривиально. Умолчание здесь было естественным — художник, в отличие от философа, не определяет своих базовых терминов очевидным для всех образом. Латинское слово «trivium» собственно означает «пересечение трех дорог», и его этимология нам здесь важна: слова *языка Достоевского*, его *личные* концепты понимались *расхожим* образом, определялись на стыке *чужих* пониманий, в них улавливался лишь «общепринятый» базовый смысл — или смысл, вкладываемый в концепт тем философом, с которым Достоевского в данный момент сопоставляли.

Поэтому, например, ряд слов-концептов автоматически воспринимался исследователями как отсылка к определенным западным философским системам, скажем, утопическому социализму, вследствие чего констатировалась зависимость даже позднего Достоевского от радикально внутренне переработанных и переосмысленных им еще в юности философий. Между тем, рискну утверждать, что Достоевский *сразу* видел в этих словах не совсем то содержание, которое вкладывали в них поверхностные исследователи и даже последователи определенных теорий, но воспринимал в них глубинные смыслы, соединявшие секуляризирующиеся теории человеческих сообществ с их первоначальным источником.

## О гармонии

Одно из центральных понятий социально-утопического дискурса и одно из важнейших слов языка Достоевского — гармония. Однако у Достоевского это слово *никогда*, даже (и тем более) при обсуждении общественных проблем, не употребляется с тем значением, что принято в утопическом социализме. «Гармония» в языке Достоевского всегда отсылает нас в область христианского мистицизма и эсхатологизма.

Гармония для Достоевского — состояние, когда некоторая общность поднимается до *абсолютного* единства, не только не утрачивая личности и уникальности каждой своей составляющей, каждого своего члена, но именно благодаря этой *в полноте* сохраненной уникальности личностей расцветая покоряющей сердца красотой.

То есть, подчеркнем: принцип построения гармонии для Достоевского — не отречься от *чего-то* с целью *вписаться* во ВСЕ, и не сохранить свое все, настаивая на полноте принятия себя, — но отдать *все без условий* — и тогда ВСЕ вернет личности свое *все*, в которое входит и впервые расцветшее в истинной полноте отданное *все* личности.

Гармония и красота не совсем синонимы, и они находятся в очень интересном соотношении: если мы обратимся к греческому языку, то увидим, что гармония — прежде всего *связь, соединение* частей. А красота — *годность, способность* — то есть *подходящность*, соответствие вещи замыслу о ней, ее назначению. Таким образом — красивая вещь — вещь абсолютно годная для связывания с целым, то есть для осуществления гармонии. Достоевский был очень чувствителен к слову, поэтому о гармонии он говорит только там, где речь непосредственно идет о соотношении и связи. Но состоявшуюся гармонию он, случается, называет красотой — красотой уже не частей, а совершенного целого.

Можно сказать, что красота есть преображающая сила: осуществленная красота личности как бы дает импульс окружающим ее личностям раскрыться в своей собственной красоте (это имеет в виду героиня романа «Идиот», когда говорит о Настасье Филипповне: «Такая красота — сила, <...> с этакою красотой можно мир перевернуть!» (8, 69)), а гармония есть результат этого взаимного преображения.

Импульс, данный окружающим прекрасной личностью, вызывающий *желание* красоты, устремление к красоте, может, однако, привести не к ответному раскрытию красоты в *себе, произведению* красоты *изнутри себя* — то есть — к преображению себя, а к стремлению захватить внешним образом в собственность эту, уже явленную *другим*, красоту. То есть гармонизирующее мир и человека стремление *подарить* свою красоту миру в этом случае оборачивается эгоистическим стремлением *присвоить* красоту мира. Это приводит к разрушению, уничтожению всякой гармонии, к противостоянию и борьбе. Таков финал романа «Идиот». Вообще, хочу еще раз подчеркнуть, что так называемые «инфернальницы» произведений Достоевского есть не *орудия ада*, а *заключенные ада*, и в этот ад их заключают те, кто, вместо собственной самоотдачи в ответ на неизбежную и неотвратимую самоотдачу красоты (а самоотдача, по Достоевскому, как мы увидим далее, — это способ существования красоты в мире), стремится осуществить *захват* красоты в свою собственность, вступая на этом пути в неизбежную жестокую борьбу с такими же захватчиками.

В романе «Братья Карамазовы», благодаря сохраненным Достоевским особенностям языка героев, высказывающих свое миропо-

нимание в центральных главах: молодого европейски образованного ищущего атеиста и православного иеромонаха, мы можем видеть, чему соответствует европейская «гармония» в языке русского православного человека. То, что в речи Ивана Карамазова звучит как «гармония», у старца Зосимы называется «рай».

Вот декларация Ивана Карамазова, точно определяющая то, что он понимает под «вечной гармонией»: «Итак, принимаю Бога и не только с охотой, но, мало того, принимаю и премудрость Его, и цель Его, — нам совершенно уж неизвестные, верую в порядок, в смысл жизни, верую в вечную гармонию, в которой мы будто бы все *сольемся*, верую в Слово, к которому стремится вселенная и которое само “бе к Богу” и которое есть само Бог...» (14, 214). Вечная гармония для Ивана — это *итог* развития человека и мира, итог, к которому направлена вся жизнь на земле, но который осуществим лишь в конце времен как некий — недоступный на земле — идеал. В знаменитом описании эпилептического припадка в романе «Идиот» сказано, однако, об *относительной* (в романе «Идиот» она еще относительна, в романе «Братья Карамазовы» станет абсолютной) доступности переживания этой окончательной гармонии для человека: «...минута ощущения <...> оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и <...> молитвенного *слития* с самым высшим синтезом жизни» (8, 188).

Эти цитаты подводят нас к определению окончательной и абсолютной гармонии, данному Достоевским в знаменитой черновой записи «Маша лежит на столе...» (словом «гармония» он в этом случае не пользуется (и вот поэтому — потому что Достоевский очень часто определяет свое ключевое понятие, не употребляя его в определении — под сомнением оказывается возможность построения словаря языка Достоевского только лингвистическими методами), но из сопоставления с вышеизложенным очевидно, что именно о ней идет речь): «Христос весь вошел в человечество, и человек стремится преобразиться в **Я** Христа как в свой идеал. Достигнув этого, он ясно увидит, что и все, достигавшие на земле этой же цели, вошли в состав его окончательной природы, то есть в Христа. (Синтетическая натура Христа изумительна. Ведь это натура Бога, значит, Христос есть отражение Бога на земле.) Как воскреснет тогда каждое **я** — в общем Синтезе — трудно представить. Но живое, не умершее даже до самого достижения и отразившееся в окончательном идеале — должно ожить в жизнь окончательную, синтетическую, бесконечную. Мы будем — лица, не переставая *сливаться* со всем, не посягая и не женясь, и в различных разрядах (в доме Отца Моего обители многи суть). *Всё себя тогда почувствует и познает навечно*. Но как это будет, в какой форме, в какой приро-

де, — человеку трудно и представить себе окончательно» (20, 174–175).

Итак, вот данный нам Достоевским образ гармонии человечества: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь, и в различных разрядах». Первое условие осуществленной гармонии — неслиянное и нераздельное бытие по образу Бога-Троицы; второе — «не посягая и не женясь» — уничтожение в человечестве идеи *присвоения* чего бы то ни было в мире, в том числе — другого человека\*; третье — «в различных разрядах» — то есть — с учетом того, что все личности (и человеческие и национальные, как мы увидим далее) разные и эта разность — не препятствие к осуществлению единства, а *условие* его осуществления, гарантия его полноты.

Человек, стремящийся преобразоваться в Я Христа как в свой идеал — это человек, стремящийся осуществить в себе заложенную в него красоту — образ Божий в нем. Достоевский так описывал этот процесс появления прекрасной личности: «Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормально человека» (5, 79).

---

\* Здесь характерно, что далее Достоевский напишет: «женитьба и посягновение *на женщину*». Он, безусловно, знал о значении церковнославянского «посягают» — «выходят замуж», как и о том, что именно это значение имеется в виду в приведенном отрывке, поскольку в его многократно прочитанном Евангелии именно такой перевод и дан. Но он подчеркивает *мужской* характер захватничества вместо самоотдачи, и всем его женским характерам после середины 60-х это захватничество ни в какой мере не будет свойственно. Клеопатру он будет анализировать, но не изображать. Единственная женщина-захватчица Достоевского, которая мне приходит на память — это Марья Александровна Москалева из «Дядюшкиного сна» — но, заметим, она при этом с самого начала последовательно сравнивается с мужчинами. Она перещеголяет самого Пинетти, и вообще — она — Наполеон. Можно вспомнить еще несколько непервостепенных женских характеров — но все они будут с самого своего появления в тексте немедленно и неизменно переводиться в область мужского посредством настойчивых сравнений. Свойство женщины — как и красоты — существовать самоотдаваясь. Это свойство, к которому мужчина восходит долгим и трудным развитием личности. В письме М.Д. Исаевой (4 июня 1855. Сепипалатинск) Достоевский напишет: «Мужчина, самый лучший, в иные минуты, с позволения сказать, ни более, ни менее, как дубина. Женское сердце, женское сострадание, женское участие, бесконечная доброта, об которой мы не имеем понятия и которой, по глупости своей, часто не замечаем, незаменимо» (28<sub>1</sub>, 187).

Б.П. Вышеславцев, комментируя приведенный отрывок из «Ма-ша лежит на столе...», использовал привычную для западного понимания гармонии метафору «возведения храма всем человечеством»<sup>296</sup>. И однако Достоевский все время говорит о гармонии, используя слова, имеющие отношение не к строительству, а к *росту*, к становлению и развитию *организма* — и тогда, когда он говорит о гармонии человеческих личностей, и тогда, когда он говорит о гармонии личностей национальных.

Высказав в «Речи о Пушкине» суть русской идеи: «...указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловечной и воссоединяющей, вместить в нее с братскою любовью всех наших братьев, а в конце концов, может быть, и изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» (26, 148), ранее, в «Дневнике писателя» он так описывает тот же процесс осуществления гармонии наций: «Мы первые объявим миру, что не чрез подавление личностей иноплеменных нам национальностей хотим мы достигнуть собственного преуспевания, а, напротив, видим его лишь в свободнейшем и самостоятельнейшем развитии всех других наций и в братском единении с ними, восполняясь одна другою, прививая к себе их органические особенности и уделяя им и от себя ветви для прививки, сообщаясь с ними душой и духом, учась у них и уча их, и так до тех пор, когда человечество, восполняясь мировым общением народов до всеобщего единства, как великое и великолепное древо, осенит собою счастливую землю»\* (25, 100).

Чем же отличается «гармония» Ивана от «рая» Зосимы? Главным образом, тем, что Иван предполагает гармонию осуществимой лишь в далекой и неверной перспективе, за пределами известного нам человеческого бытия. Зосима же полагает рай, гармонию существующими везде на земле, но *непроявленными*, скрытыми от нас нашим несовершенным зрением, ослепленным алчностью. Если глаза наши просветятся желанием *самоотдачи*, то мы увидим, что «жизнь есть рай, ключи у нас» (15, 245), как скажет Зосима в черновиках к «Братьям Карамазовым». И еще скажет, тоже в черновиках: «Кругом человека тайна Божия, тайна великая порядка и гармонии» (15, 246).

Личность, осуществившая свою красоту, будучи окружена *несостоявшимися* еще, не ставшими прекрасными личностями, оказывается распятой на кресте их несовершенства; *вольно* распятой в

---

\* Это, по видимости поэтическое, описание на самом деле очень *технологично*. Здесь подробно и технически точно описан процесс собирания тела Христова («целиком вошедшего в человечество», по мысли Достоевского) из разрозненных и часто противостоящих друг другу его аспектов — личностей и народов. Подозреваю, впрочем, что таковы все по-настоящему поэтические описания.

порыве осуществления самоотдачи красоты. Но — одновременно — она оказывается словно запертой в клетке их непроницаемыми границами, ограниченной в собственной самоотдаче (она отдает — но они не могут принять), что и делает крестное страдание невыносимым.

Таким образом, в первом приближении можно сказать, что Достоевский рисует нам единый процесс преобразования мира, состоящий из двух взаимообусловленных шагов, многократно повторяющихся в этом процессе, захватывая все новые и новые уровни мироздания: осуществленная красота составляющих общность членов делает гармонию возможной, осуществленная гармония целого выпускает красоту на свободу.

### «Мир спасет красота...»

Разговор о знаменитой цитате из романа Достоевского «Идиот» мы начнем с анализа цитаты из «Братьев Карамазовых», тоже довольно известной и *посвященной собственно красоте*. Ведь фраза Достоевского, ставшая заглавием этой работы, в отличие от фразы Вл. Соловьева, посвящена не красоте, а *спасению мира*, что мы уже выяснили общими усилиями<sup>297</sup>.

Итак, то, что у Достоевского посвящено собственно красоте: «Красота это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. Я, брат, очень необразован, но я много об этом думал. Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека. Разгадывай как знаешь и вылезай сух из воды. Красота! Перенести я при том не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В Содоме ли красота? Верь, что в Содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, — знал ты эту тайну иль нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей. А впрочем, что у кого болит, тот о том и говорит» (14, 100).

Заметим, что у Достоевского слово «Содом» всегда писалось с большой буквы, непосредственно отсылая нас к библейской истории и не позволяя воспринять его «метафорически».

Практически все русские философы, анализировавшие этот пассаж<sup>298</sup>, пребывали в уверенности, что герой Достоевского говорит здесь о *двух видах красоты*. Автор исследования, содержащегося в недавно опубликованном сборнике, убежден в том же самом: «В этих размышлениях Дмитрий противопоставляет два типа красоты: идеал Мадонны и идеал содомский»<sup>299</sup>. Утверждалось, что Достоевский устами героя (писателю довольно часто переадресовывали это высказывание) говорит о красоте и ее имитации, подделке; о жене, облеченной в солнце, и блуднице на звере — и т.п., то есть подбирали и, в сущности, подставляли в текст для его объяснения пары (казалось бы, аналогичных) метафор. При этом и сам текст воспринимался как ряд метафор, поскольку философы поспешили начать истолковывать текст, не удостоив его настоящего прочтения, то есть *филологического* анализа, должного при всякой философской рефлексии над *художественным* текстом предшествовать анализу философскому. Они восприняли текст, как говорящий о чем-то, им уже известном. Между тем, текст этот требует точного, *математического*, прочтения, и, прочтя его так, мы увидим, что Достоевский устами героя говорит здесь нам о чем-то совсем ином, нежели все рассуждавшие о нем философы.

Прежде всего, нужно отметить, что *красота* определяется здесь через свои **антонимы**: *страшная, ужасная* вещь.

Дальше — в тексте отвечается на вопрос: почему страшная? — потому что *неопределимая* (и, кстати, определением через *антонимы* гениально подчеркивается именно *неопределимость* (и беспредельность) данной вещи).

То есть по отношению к красоте, о которой идет речь, невозможно именно та операция аллегоризации (жестко определительная, заметим, операция), которую проделывали философы. Единственный соответствующий этой красоте символ, подходящий под описание героя Достоевского — это знаменитая Исида под покрывалом — страшная и ужасная, потому что «нельзя определить».

Итак, там — *всё*, в этой красоте, все противоречия вместе живут, берега сходятся, — и эта *полнота* бытия *не определима в разделительных*, в противопоставляющих друг другу части целого, *терминах добра и зла*. Красота страшна и ужасна тем, что это *вещь другого мира*, вопреки всякой вероятности присутствующая здесь, в этом данном и явленном нам мире, это вещь *мира до грехопадения*, мира до начала аналитической мысли и восприятия добра и зла.

Но «идеал Сodomский» и «идеал Мадонны», о которых далее идет речь у Дмитрия Карамазова, все же почему-то упорно понимаются как *два противопоставленных друг другу типа красоты*, выделенных каким-то абсолютно неведомым образом из того, что *неопределимо* (т.е. буквально — не имеет предела — но следовательно



но и не поддается разделению), из того, что представляет собой *схождение, нерасчленимое единство всех противоречий*, место, где противоречия *уживаются* — то есть перестают быть противоречиями...

Но это было бы нарушением логики, совершенно не свойственным такому *строгому* мыслителю, каков Достоевский — и каковы, надо заметить, очень часто и его герои: перед нами не *две определенные, противостоящие друг другу, красоты*, а лишь и именно *способы отношения* человека к *единой* красоте. «Идеал Мадонны» и «идеал Содомский» — это у Достоевского — и в романе тому будет множество подтверждений — способы глядеть на красоту, воспринимать красоту, желать красоту.

«Идеал» находится в глазу, голове и сердце предстоящего красоте, а красота так беззащитно и самоотверженно отдается предстоящему, что позволяет ему оформлять присущую ей неопределенность в соответствии с имеющимся у него «идеалом». Позволяет видеть себя так, как предстоящий *способен* видеть.

Думаю, это покажется неубедительным — слишком мы приучили себя к тому, что противостоят друг другу не наши способы восприятия, а именно типы красоты, например, тиражированные еще романтиками «белокурый голубоглазый ангел» и «огневзорая демонца».

Но если, определяя, что же есть «идеал Содомский», мы обратимся к исходным текстам, никогда всеу не поминаемым Достоевским, то увидим, что в Содом пришли вовсе не распутники и соблазнитель, не демоны: в Содом пришли *ангелы*, вместилища и прообразы Господни, — и это именно Их устремились содомляне «познать» всем городом.

Да и Богоматерь — вспомним «Песнь песней» — «грозная, как полки со знаменами», «заступница», «нерушимая стена» — вовсе не сводима к «одному типу» красоты. Ее полнота, способность вместить в себя «все противоречия», подчеркивается обилием разных типов, изводов, сюжетов икон, отражающих разные аспекты Ее действующей в мире и преображающей мир красоты. И, кстати, в Акафисте Пресвятой Богородице прямо поется: «Радуйся, противная в тожде собравшая» (Икос 8).

Чрезвычайно характерно употребленное Митей выражение: «В Содоме ли красота? Верь, что в Содоме-то она и *сидит* для огромного большинства людей». То есть — оно именно с точки зрения языка, с точки зрения используемых героем слов характерно. Красота не «обретается», не «находится» в Содоме. И Содом не «составляет» красоты. Красота в Содоме «сидит» — то есть посажена, заперта в Содом как в тюрьму, как в темницу *человеческими взглядами*. Именно в этой тайне, сообщаемой Митей Алеше, разгадка тя-

готения Достоевского к героине — святой *блуднице*. «Все противоречия вместе живут». Красота, *заключенная* в Содоме, и не может предстать в ином облике.

Здесь существенно вот что: у Достоевского слово «Содом» появляется и в романе «Преступление и наказание», и в романе «Идиот» — и в характернейших местах. Мармеладов произносит, описывая место проживания своего семейства: «Содом-с, безобразнейший... гм... да» (6, 16), — ровно предваряя рассказ о превращении Сони в проститутку. Можно сказать, что началом этого превращения становится поселение семейства в Содоме, где на женщину не смотрят иным образом.

В романе «Идиот» генерал *повторяет*: «Это Содом, Содом!» (8, 143) — когда Настасья Филипповна чтобы доказать князю, что она его не стоит, впервые берет деньги у торгующего ее человека. Но перед этим восклицанием из слов Настасьи Филипповны обнаруживается для генерала, что и Аглая Епанчина участвует в торгах — хоть и величественно отказывается от этого в начале романа, заставив князя написать Гане в альбом: «Я в торги не вступаю». Если не ее торгуют, то с ней торгуются — и это тоже начало помещения ее в Содом: «А Аглаю-то Епанчину ты, Ганечка, просмотрел, знал ли ты это? Не торговался бы ты с ней, она непременно бы за тебя вышла! Вот так-то вы все: или с бесчестными, или с честными женщинами знаться — один выбор! А то непременно спутаешься...» (8, 143). На XII юношеских Апрельских Достоевских чтениях одна докладчица характерно выразилась про Настасью Филипповну: «Она порочна, *потому что* ее все торгуют». Думаю, это *потому что* — очень точно\*.

Женщина — носительница красоты у Достоевского — страшна — и поражает — именно своей неопределимостью. Настасья Филипповна с князем, который не торговал ее, «не такая», а с Рогожиным, торговавшим ее, подзревающим ее — «именно такая». Эти

---

\* Станислав Шибышевский в «Синагоге сатаны» <http://volkstay.com/biblioteka/1/sinsat.pdf> очень наглядно показывает, как происходит это смещение: «Учитель сказал, что *ты* уже прелюбодействуешь с женщиной, если глядишь на нее с вожделением; ученик идет гораздо дальше: святой Киприан говорит о девушке, способной вызвать у мужчины вздох вожделения, что *она* бесстыдна, а если она зажгла в ком-нибудь, даже сама не зная, любовное пламя, то она вообще уже больше не девственница». Ученик, как тут ясно видно, идет не дальше — он идет совсем в другую сторону. Учитель говорит об ответственности глядящего, ученик же перемещает в созерцаемую красоту искажения своего зрения, одновременно перекладывая ответственность с созерцающего на созерцаемую, экстериоризируя собственную греховность и радостно осуждая ее в том *объекте*, на который эта греховная воля агрессивно направляется.

«такая — не такая» будут главными *определениями*, даваемыми в романе Настасье Филипповне — воплощенной красоте — и они будут зависеть исключительно от взгляда смотрящего. Заметим себе полную неопределенность и неопределимость этих так называемых *определений*.

Красота беззащитна перед смотрящим в том смысле, что именно он оформляет ее конкретное проявление (ведь красота не является без смотрящего). Какой мужчина видит женщину, такой она и является для него. «Мужчина может оскорбить цинизмом проститутку, рублевую», — был убежден Достоевский. Свидригайлов разжигается именно целомудрием невинной Дуни. Федор Павлович испытывает похоть, увидев впервые свою последнюю жену, похожую на Мадонну: «“Меня эти невинные глазки как бритвой тогда по душе полоснули”, — говаривал он потом, гадко по-своему хихикая» (14, 13). Вот, оказывается, чем страшен сохраненный идеал Мадонны, когда в душе уже торжествует содомский идеал: идеал Мадонны становится объектом сладострастного влечения *по преимуществу*.

Но когда идеал Мадонны *мешает* сладострастному влечению — то он становится объектом прямого отрицания и надругательства, и в этом смысле значение огромного символа приобретает сцена, пересказанная Федором Павловичем Алеше и Ивану: «Но вот тебе Бог, Алеша, не обижал я никогда мою кликушечку! *Раз только разве один*, еще в первый год: молилась уж она тогда очень, особенно Богородичные праздники наблюдала *и меня тогда от себя в кабинет гнала*. Думаю, дай-ка выбью я из нее эту мистику! “Видишь, говорю, видишь, вот *твой образ*, вот он, вот я его сниму (*обратим внимание — Федор Павлович говорит так, словно совлекает с Софьи в этот момент ее истинный образ, раздевает ее от ее образа... — Т.К.*). Смотри же, ты его за чудотворный считаешь, а я вот сейчас на него при тебе плюну, и мне ничего за это не будет!..” Как она увидела, Господи, думаю, убьет она меня теперь, а она только вскочила, всплеснула руками, потом вдруг закрыла руками лицо (*словно пытаясь заслонить оскверненный образ. — Т.К.*), вся затряслась и пала на пол... так и опустилась» (14, 126).

Характерно, что другие обиды Федор Павлович не считает за обиды, хотя история брака его с женой Софьей — это буквально история заточения красоты в Содом. Причем здесь Достоевский показывает, как внешнее заточение становится заточением внутренним — как из надругательства вырастает болезнь, искажающая и тело, и дух носительницы красоты. «Не взяв же никакого вознаграждения, Федор Павлович с супругой не церемонился и, пользуясь тем, что она, так сказать, перед ним “виновата” и что он ее почти “с петли снял”, пользуясь, кроме того, ее феноменальной безответностью, даже попраля ногами самые обыкновенные брачные приличия.

В дом, тут же при жене, съезжались дурные женщины и устраивались оргии. <...> Впоследствии с несчастною, с самого детства запуганною молодою женщиной произошло вроде какой-то нервной женской болезни, встречаемой чаще всего в простонародье у деревенских баб, именуемых за эту болезнь кликушами. От этой болезни, со страшными истерическими припадками, большая временами даже теряла рассудок» (14, 13). Первый же припадок этой болезни, как мы видели, произошел именно при осквернении образа Мадонны. В силу описанного мы не сможем отделить это воплощение «идеала Мадонны» в романе ни от баб-кликуш, воспринимаемых как одержимые, ни от бессмысленной Лизаветы Смердящей. Мы не сможем отделить его и от Грушеньки, «царицы наглости», главной «инфернальницы» романа, когда-то рыдавшей ночами, вспоминая своего обидчика, тоненькой, шестнадцатилетней...

Но если история Софьи — это история заключения красоты в Содом, то история Грушеньки — это история выведения красоты из Содома! Характерна эволюция восприятия Митей Грушеньки, даваемых им ей эпитетов и определений. Все начинается с того, что она — тварь, зверь, «изгиб у шельмы»\*, инфернальница, тигр, «убить мало». Дальше — момент поездки в Мокрое: милое существо, царица души моей (и вообще именованная, прямо относящиеся к Мадонне). Но потом-то и вовсе появляется нечто совершенно фантастическое — «брат Грушенька».

Итак, повторю: красота лежит вне области, с которой начинается разделение на добро и зло, — в красоте присутствует еще нерасколотый, цельный мир. Мир до грехопадения. Именно проявляя этот первозданный мир, тот, кто видит истинную красоту, мир спасает.

Красота в высказывании Мити так же едина и всевластна и неделима, как Бог, с Которым борется дьявол, но Который Сам с дьяволом не борется (эта фраза тоже многократно была искажена философами рубежа веков). У Достоевского нет ни малейшего оттенка дуализма, ни намек на паритет — Бог пребывает, дьявол нападает. Бог творит — дьявол пытается отобрать сотворенное. Но сам он не сотворил ничего, и значит — все сотворенное — благо. Оно может лишь — как красота — быть *посажено* в Содом.

Фраза из романа Достоевского «Идиот» — я имею в виду фразу, заглавную для данной работы — запомнилась в иной форме, той, которую придал ей Владимир Соловьев: «Красота спасет мир». И это изменение каким-то образом очень сходно с теми изменениями, что производили философы рубежа веков с фразой: «Тут дьявол

---

\* Заметим, что слово «шельма» буквально значит «битая каторжанка» — что еще раз напоминает о заточенной красоте.

с Богом борется». Говорилось: «Тут дьявол с Богом борются», и даже — «Тут Бог с дьяволом борется».

Между тем, у Достоевского иначе: «Мир спасет красота».

Возможно, самый простой путь к пониманию того, что хотел сказать Достоевский, есть сопоставление этих двух фраз и осознание того, в чем заключается их различие.

Что на смысловом уровне несут нам смена семы и ремы? Во фразе Соловьева спасение мира — это свойство, присущее красоте. *Красота спасительна* — говорит эта фраза.

Во фразе Достоевского ничего такого не сказано.

Здесь, скорее, говорится о том, что мир будет спасен красотой *как одним из своих, присущих ему, миру, свойств*. Красоте не свойственно спасать мир, но красоте свойственно в нем неистребимо пребывать. И это неистребимое пребывание в нем красоты — есть единственная надежда мира.

То есть — красота не есть нечто победно приближающееся к миру с функцией спасения, нет, но красота есть нечто, уже в нем присутствующее, и за счет этого присутствия в нем красоты мир и будет спасен.

Красота, как Бог, не борется, но пребывает. Спасение миру придет от взгляда человека, разглядевшего во всех вещах красоту. Переставшего заключать, заточать ее в Содом.

Преображающее действие красоты можно описать следующим образом: осуществленная красота личности как бы дает импульс окружающим ее личностям раскрыться в своей собственной красоте. Это имеет в виду героиня романа «Идиот», когда говорит о Настасье Филипповне: «Такая красота — сила, <...> с такою красотой можно мир перевернуть!» (8, 69). Об этом же встречном самораскрытии человека говорит Христос как о модусе бытия христианина: «Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14, 12), — призывая верующего в Него не к пассивному поклонению недостижимому величию, но к восприятию этого величия как собственной меры и к превосхождению его в собственных свершениях. Гармония (она же: рай — совершенное состояние мира — красота целого) — есть одновременно результат и исходная точка этого взаимного преобразования. Осуществленная красота личности, в соответствии со значением в греческом языке красоты как *годности*, есть обретение личностью *своего места*. Но если хоть один находит свое место — начинается цепная реакция восстановления других на своих местах (потому что этот нашедший свое место станет для них дополнительным указателем и определителем их места — как в паззле — если место одного кусочка найдено — дальше все уже складывается гораздо проще) — и не символично, а *реально* будет стре-

нительно восстанавливаться целостный организм преображенного мира. Именно это говорил Серафим Саровский, когда утверждал: спасись сам — и вокруг тебя спасутся тысячи. Это собственно и есть алгоритм спасения мира красотой. Потому что — еще раз — прекрасен всякий *на своем месте*. Рядом с такими (*попавшими в себя*, не промахнувшимися (а «промах», по-гречески, и переводится на русский язык как «грех»)) людьми хочется находиться и за ними хочется следовать. И тут можно ошибиться, пытаясь идти в их колею, тогда как единственный истинный путь следования за ними — нахождение *своей собственной* колеи.

Однако ошибиться можно и еще радикальнее. Импульс, данный окружающим прекрасной личностью, вызывающий *желание* красоты, устремление к красоте, может привести (и, увы, так часто приводит) не к ответному раскрытию красоты в *себе*, *произведению* красоты *изнутри себя* — то есть — к преображению себя, а к стремлению захватить внешним образом в собственность эту, уже явленную *другим*, красоту. То есть гармонизирующее мир и человека стремление *подарить* свою красоту миру в этом случае оборачивается эгоистическим стремлением *присвоить* красоту мира. Это приводит к разрушению, уничтожению всякой гармонии, к противостоянию и борьбе. Таков финал романа «Идиот». Хочу еще раз подчеркнуть, что так называемые «инфернальницы» произведений Достоевского есть не *орудия* ада, а *заключенные* ада, и в этот ад их заключают те, кто, вместо собственной самоотдачи в ответ на неизбежную и неотвратимую самоотдачу красоты (поскольку самоотдача, по Достоевскому, — это способ существования красоты в мире), стремится осуществить *захват* красоты в свою собственность, вступая на этом пути в неизбежную жестокую борьбу с такими же захватчиками.

Самораскрытие личностей в их красоте — это, по Достоевскому, есть обретенная способность *отдать все*. В «Дневнике писателя» за 1877 год именно по разлому между принципами «отдать все» и «нельзя же отдать все» будет проходить для него разлом между преображающимся и закостеневшим в своем непреображенном состоянии человечеством.

Самораскрытие личностей в их красоте в ответ на явление красоты — это путь изобилия, путь превращения человека в источник благодати миру; стремление присвоить явленную другим красоту — это путь нищеты, недостатка, путь превращения человека в черную дыру, высасывающую благодать из мироздания.

## Достоевский о всемирности и всечеловечности русского человека

«Тот, кто не понимает своего назначения, всего чаще лишен чувства собственного достоинства» (27, 89).

*Данный раздел был первоначально написан как ответ на вопрос редакции «Молодой Гвардии»: «В своей знаменитой речи, произнесенной 8 июня 1880 года на заседании Общества любителей российской словесности, Ф.М. Достоевский сказал о том, что “назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное... Ибо что такое сила русской народности, как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и всечеловечности?” Целые исторические бездны отделяют нас сегодня от этих слов, ставших своего рода духовным завещанием великого писателя. Остаются ли они сегодня актуальными? Внесло ли время в них коррективы, и в чем они заключаются? А может быть, они сегодня уже не соответствуют реалиям, в которых живет русский народ?»*

Достоевский определил «силу духа русской народности» как «стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и всечеловечности» (26, 147). Слово «дух» здесь нужно подчеркнуть. Далее будет понятно, почему.

Это — и другие подобные высказывания Достоевского — слишком часто вызывают его оппонентов на следующие ответы: 1) Достоевский не знал русского народа, те, кто знал русский народ, и во времена Достоевского писали о нем нечто совершенно иное; 2) сейчас русский народ — это уже совсем не тот народ, что во времена Достоевского.

В сущности, конечно, это не два суждения, а одно — «то, что писал о русском народе Достоевский, не имеет отношения к тому русскому народу, который нам известен». И тогда встает вопрос: а какой народ известен нам и какой — Достоевскому? Понятно, что фактор времени здесь уже не имеет значения: *разный* русский народ был известен не только Достоевскому и его потомкам, но и Достоевскому и его современникам. Глядя на один и тот же народ, мы и Достоевский видим разное. Очевидно, разница не в том, на что мы глядим, а в том, *как* мы смотрим.

И тут чрезвычайно интересно еще одно обстоятельство — Достоевский прекрасно видел русский народ и так, как его видим мы. Более того — если мы проследим, как Достоевский пишет о современном ему *актуальном* состоянии русского человека — мы уди-

вимаю тому, насколько все даваемые им характеристики могут быть отнесены как раз к человеку сегодняшнего дня, *нашему* соседу и современнику. Достоевский констатирует, что человеку пореформенной эпохи XIX века свойственны: 1) уединение, 2) утрата общих, единых оснований и ценностей, 3) стремление к богатству, принимаемому теперь за единственную несомненную опору и действенную силу в жизни, поставление комфорта и удовлетворения суетных и страстных желаний превыше всего, возведение их в ранг *целей* человеческой жизни (в то время как они не более чем *условия* существования).

Вот лишь несколько цитат. «Право, мне всё кажется, что у нас наступила какая-то эпоха всеобщего обособления. Все обособляются, уединяются, всякому хочется выдумать что-нибудь свое собственное, новое и неслыханное. *Всякий откладывает всё, что прежде было общего в мыслях и чувствах, и начинает с своих собственных мыслей и чувств.* Всякому хочется начать с начала. Разрывают прежние связи без сожаления, и каждый действует сам по себе и тем только и утешается. Если не действует, то хотел бы действовать. Положим, ужасно многие ничего не начинают и никогда не начнут, но всё же они оторвались, стоят в сторонке, глядят на оторванное место и, сложив руки, чего-то ждут. *У нас все чего-то ждут.* Между тем ни в чем почти нет нравственного соглашения; всё разбилось и разбивается и даже не на кучки, а уж на единицы. И главное, иногда даже с самым легким и довольным видом» (22, 80). «Самолюбия у нас много, а уважения к собственному мнению никто не имеет» (11, 119). «Нынче, как и прежде, все проедены самолюбием, но прежнее самолюбие входило робко, оглядывалось лихорадочно, вглядывалось в физиономию: “Так ли я вошел? Так ли я сказал?” Нынче же всякий и прежде всего уверен, входя куда-нибудь, что всё принадлежит ему одному. Если же не ему, то он даже и не сердится, а мигом решает дело; не слыхали ли вы про такие записочки: “Милый папаша, мне двадцать три года, а я еще ничего не сделал; убежденный, что из меня ничего не выйдет, я решил покончить с жизнью...” И застреливается. Но тут хоть что-нибудь да понятно: “Для чего-де и жить, как не для гордости?” А другой посмотрит, походит и застрелится молча, единственно из-за того, что у него нет денег, чтобы нанять любовницу. Это уже полное свинство» (22, 5).

Можно возразить, что это Достоевский пишет скорее про общество. Но вот он сетует на размах народного пьянства: «Ведь иссякает народная сила, глохнет источник будущих богатств, беднеет ум и развитие, — и что вынесут в уме и сердце своем современные дети народа, выросшие в скверне отцов своих? Загорелось село и в селе церковь, вышел целовальник и крикнул народу, что если бросят от-



стаивать церковь, а отстоят кабаки, то выкатит народу бочку. Церковь сгорела, а кабаки отстояли. Примеры эти пока еще ничтожные, ввиду неисчислимых будущих ужасов. <...> *вещи сложились именно так как бы с целью искоренить в человеке всякую человечность* <...> носится как бы какой-то дурман повсеместно, какой-то зуд разврата. В народе началось какое-то неслыханное извращение идей с повсеместным поклонением материализму. Материализмом я называю, в данном случае, преклонение народа перед деньгами, пред властью золотого мешка. В народ как бы вдруг прорвалась мысль, что мешок теперь всё, заключает в себе всякую силу, а что всё, о чем говорили ему и чему учили его доселе отцы, — всё вздор <...>: “вот она где, значит, настоящая сила, вот она где всегда сидела; стань богат, и всё твоё, и всё можешь”. Развратительнее этой мысли не может быть никакой другой. А она носится и проникает всё мало-помалу. Народ же ничем не защищен от таких идей, никаким просвещением, ни малейшей проповедью других противоположных идей» (22, 29–30).

Именно этот народ Достоевский и объявляет — не только в Пушкинской речи, но и задолго до нее — спасителем России и соединителем человечества. Вспоминая стихотворение Некрасова «Влас», Достоевский пишет: «Современный Влас быстро изменяется. Там внизу у него такое же кипение, как и сверху у нас, начиная с 19 февраля. Богатырь проснулся и расправляет члены; может, захочет кутнуть, махнуть через край. Говорят, уж закутил. Рассказывают и печатают ужасы: пьянство, разбой, пьяные дети, пьяные матери, цинизм, нищета, бесчестность, безбожие. Соображают иные, серьезные, но несколько торопливые люди, и соображают по фактам, что если продолжится такой “кутеж” еще хоть только на десять лет, то и представить нельзя последствий, хотя бы только с экономической точки зрения. Но вспомним “Власа” и успокоимся: в последний момент вся ложь, если только есть ложь, выскочит из сердца народного и станет перед ним с неимоверною силою обличения. Очнется Влас и возьмется за дело Божие. Во всяком случае спасет себя сам, если бы и впрямь дошло до беды. Себя и нас спасет, ибо опять-таки — свет и спасение воссияют *снизу*...» (21, 41).

Через несколько лет, в февральском выпуске «Дневника писателя» 1876 года, Достоевский попытается разъяснить видимое противоречие. «Я вот, например, написал в январском номере “Дневника”, что народ наш груб и невежествен, предан мраку и разврату, “варвар, ждущий света”. А между тем я только что прочел в “Братской помощи” (сборник, изданный Славянским комитетом в пользу дерущихся за свою свободу славян), — в статье незабвенного и дорогого всем русским покойного Константина Аксакова, что русский народ давно уже просвещен и “образован”. Что же? Смутился ли я

от такого, по-видимому, разногласия моего с мнением Константина Аксакова? Нисколько, я вполне разделяю это же самое мнение, горячо и давно ему сочувствую. Как же я соглашаю такое противоречие? *Но в том и дело, что, по-моему, это очень легко согласить, а по другим, к удивлению моему, до сих пор эти обе темы несогласимы.* В русском человеке из простонародья нужно уметь отвлекать красоту его от *наносного варварства*. Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим, что еще удивительно, как он дожил, сохранив *человеческий образ*, а не то что сохранив красоту его. Но он сохранил и *красоту своего образа*. Кто истинный друг человечества, у кого хоть раз билось сердце по страданиям народа, тот поймет и извинит всю непроходимую наносную грязь, в которую погружен народ наш, и сумеет отыскать в этой грязи бриллианты. Повторяю: судите русский народ не по тем мерзостям, которые он так часто делает, а по тем великим и святым вещам, по которым он и в самой мерзости своей постоянно вздыхает. А ведь не все же и в народе мерзавцы, есть прямо святые, да еще какие: сами светят и всем нам путь освещают! Я как-то слепо убежден, что нет такого подлеца и мерзавца в русском народе, который бы не знал, что он подл и мерзок, тогда как у других бывает так, что делает мерзость, да еще сам себя за нее похваливает, в принцип свою мерзость возводит, утверждает, что в ней-то и заключается l'Ordre и свет цивилизации, и несчастный кончает тем, что верит тому искренне, слепо и даже честно. *Нет, судите наш народ не по тому, чем он есть, а по тому, чем желал бы стать.* А идеалы его сильны и святы, и они-то и спасли его в века мучений; *они срослись с душой его искони* и наградили ее *навекки простодушием и честностью, искренностью и широким всеоткрытым умом*, и всё это в самом привлекательном гармоническом соединении. А если при том и так много грязи, то русский человек и тоскует от нее всего более сам, и верит, что всё это — лишь наносное и временное, наважде-ние диавольское, что кончится тьма и что непременно воссияет когда-нибудь *вечный свет*» (22, 42–43).

Кстати, полагаю, что в российских политических событиях конца 2011 года, когда люди вышли на улицы, возмущенные *нечестностью*(!), и это после стольких лет цинической обработки характеров и умов наших современников, — и в том, *как* они это сделали, — вполне проявились все те же простодушие и честность, искренность и широкий, незашоренный никакими навязываемыми идеями ум. Ну и тоска от обступившей и накопившейся грязи, конечно, в окончательность торжества которой, что примечательно, оказался абсолютно неспособен поверить русский человек, несмотря на запретельное давление обстоятельств...

Далее, в том же выпуске «Дневника писателя», в замечательной зарисовке «Мужик Марей» (22, 46–50), Достоевский старается наглядно продемонстрировать самую суть своего *видения*. Перемещая фокус текста между двумя событиями: своей встречей в 9 лет с мужиком Мареем, успокоившим мальчика, до дрожи перепуганного криком: «Волк бежит!» — по сути, защитившим его от его собственного страха, и своим пребыванием в 29 лет на каторге, среди пьяных, празднующих Пасху, вызывающих в нем страх и омерзение, он показывает, как, если только раз удастся по-настоящему увидеть сияющее любовью сердце человека из народа, — начнешь неизбежно и неизменно узнавать его в любом, самом страшном, самом неприглядном обличи.

Чрезвычайно символично, что все это происходит на Пасху — именно в Воскресение Христово для глаз Достоевского в глубине ветхого, изуродованного человека, ставшего, по-видимому, *гробом* из *наносной грязи*, открывается, воскресает внутренний человек, проводник Божественного света, — и Достоевский отныне навсегда сохранит это двойное видение. Он рисует нам образы ужасных, отвратительных каторжников, в каждом из которых скрыт все тот же Марей, глядящий на своего барчонка с материнской любовью, нежностью, готовностью защитить, прийти на помощь. А в глубине образа Марая, *материнская улыбка\** которого трижды, рефреном, упоминается Достоевским на протяжении рассказа, сияет образ Марии, материнский покров Которой осеняет всю русскую землю. Образ человека у Достоевского здесь оказывается трехсоставным: *наносная грязь*, то, что первое бросается в глаза, что отталкивает и пугает; *человеческий облик*, то, что так ясно бывает видно в лучших представителях народа, но, раз увиденное, узнается во всех под слоем наносной грязи, — и — открывающийся за этим обликом *Божественный лик, красота* — свет, *вечный свет*, бьющий из глубины раскрывшегося на встречу ближнему в сочувствии и сострадании человека.

Человек у Достоевского принципиально не сводим к самому себе, он — проход, тоннель, впускающий в мир Божество, дающий присутствовать вечному в тленном и временном — а если человек своим усилием по самообособлению все же сводит себя исключительно к себе самому — то появляются такие герои Достоевского, как Лужин и Ракин — плоские и *неинтересные*, скучные существа, намеренно и сознательно окопавшиеся в бастионе своей наносной грязи — но таких — исчезающе мало в его романах.

---

\* Достоевский подчеркивает здесь в русском мужике *женственную* божественную сущность, поскольку уникальность русского народа по отношению к европейским народам, по Достоевскому, в том, что тем свойственно покорять и господствовать, а ему — возвращать и пестовать, что в земном плане скорее выражено в женском способе отношения к окружающему.

Без понимания способа видения Достоевским реальности нельзя понять в полноте его Пушкинской речи, нельзя понять, как он видит русский народ. Нельзя понять, почему то, что он говорит, имеет отношение отнюдь не к утопическому социализму — а к христианскому мистицизму.

Ибо структура народной личности, как она видится Достоевскому, повторяет структуру личности человеческой.

Русский народ потому предназначен к особой роли, потому способен, по мысли Достоевского, стать всеобъединяющим для всего человечества, что он обладает качествами, делающими его структурно и функционально аналогичным Христу — а потому наиболее подходящим быть «носителем Христа» (26, 170) в этом мире. Он сам своим самоназванием выбрал такую судьбу: «Он назвал себя крестьянином, то есть христианином, и тут не одно только слово, тут идея на все его будущее» (26, 170). А суть Христа в том, что Он собирает в Себе, в Своем теле — Церкви, все человечество воедино. Христос как бы является матрицей\*, соединяясь с которой каждый человек (и каждый народ) в полноте проявляет свою личность, являющуюся одним из аспектов Христа. И никто не исключен из лона Всеобъемлющего Синтеза\*\* — каждый (и человек, и народ) важен для его окончательного осуществления, и важен именно в своей уникальности, в своей непохожести на других, потому что именно эта *непохожесть* и есть тот аспект личности Бога, *который более нигде не проявлен*.

Вот как Достоевский описывает природу Христа в центральной для понимания его философской мысли черновой записи, сделанной над гробом умершей первой жены «Маша лежит на столе...»: «Христос весь вошел в человечество, и человек стремится преобразиться в Я Христа как в свой идеал. Достигнув этого, он ясно увидит, что и все, достигавшие на земле этой же цели, вошли в состав его окончательной природы, то есть в Христа. (Синтетическая натура Христа изумительна. Ведь это натура Бога, значит, Христос есть отражение Бога на земле.) <...> Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем <...> и в различных разрядах (в доме Отца Моего обители многи суть)» (20, 174–175).

---

\* Здесь бы можно представить себе нечто вроде вала с винтами, на которые насаживается единственно подходящая для каждого винта насадка, и насадка эта только в соединении с валом начинает функционировать именно так, как ей глубинно свойственно... или, еще лучше — могучий ствол, к которому прививают самые разные ветви кустов и деревьев, каждую к своему, сродному ей месту, и они начинают цвести и плодоносить, впервые обретая свою истинную красоту, мощь и изобилие.

\*\* «Всеобщий синтез» — так Достоевский называет Бога, в лоне которого совершается обновление мироздания (20, 173).

Христос здесь — единая природа («натура») обоженного человечества, соединяющая в Своем Лице все бывшие отдельными лица, не просто складывающаяся из них, но возвращающая каждому способность ощущать всех остальных как себя самого («Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем»). Достоевский описывает здесь окончательный итог преобразования человечества, его судьбу уже не во времени, но в вечности — но ведь и *окончательное* осуществление миссии русского народа он тоже видит «в конце концов» — и неизменно просит подчеркнуть это «в конце концов» (26, 147).

Уникальность русского человека и состоит, по мнению Достоевского, в способности принять и признать, извинить и оценить любую непохожесть — и, как это уже было реализовано в высшем проявлении сути русского человека — в Пушкине (способном «воплотить в себе с такой силой гений чужого <...> народа, дух его, всю затаенную глубину этого духа и всю тоску его призвания» (26, 145)), — *вжиться* в эту непохожесть, тем самым воссоединив ее с единой природой человечества, раздробленного на лица и нации, разные, не понимающие друг друга, и в своем *правом* стремлении к единству видевшие прежде только один путь — *неправедно* исключить, уничтожить, сравнять эту разность. Или — как это теперь проявляется в идее мультикультурализма — признать эти разности и оставить их существовать в отделенных друг от друга, замкнутых в самих себе резервациях, сохранить их как разрозненные части, вне контакта и воссоединения.

На исключительную роль в человечестве, на роль объединителей человечества, по мысли Достоевского, претендовало множество народов. Но они видели себя завершением человечества, замковым камнем свода, куполом. Они ощущали свою национальную идею как *исключительную*, такую, для которой все остальные народы с их частными идеями должны были послужить лишь материалом (а порой и — *расходным* материалом).

Такова, по Достоевскому, идея французского социализма (восходящая в самой основе своей еще к идее Римской империи) — идея насильственного единения человечества без Христа, адепты которой провозгласили своим лозунгом: «Свобода, равенство, братство — или смерть» (25, 7) — то есть вместо Посредника-Христа, соединяющего людей любовью, дающего им почувствовать другого как себя самого, поставили посредником разделяющий людей карающий закон, замещающий и вытесняющий собой любовь. (Ныне мы видим, как идея эта развилась и захватила мир — и как закон претендует на то, чтобы *всеобъемлюще* определять собою отношения людей — даже супругов, даже родителей и детей. Как закон, своим давлением и угрозой, стремится заставить их *любить*...)

Такова и германская идея своей предназначенности к *руководству* миром: «германец, верящий слепо, что в нем лишь обновление человечества <...>, уверен <...>, что никто не может стать вместо него в главе мира и его возрождения. Верит он этому гордо и неуклонно; верит, что *выше* германского духа и слова нет иного в мире и что Германия лишь одна может изречь его. Ему смешно даже предположить, что есть хоть что-нибудь в мире, даже в зародыше только, что могло бы заключать в себе хоть что-нибудь такое, чего бы не могла заключать в себе предназначенная к руководству мира Германия» (25, 7–8).

В таком же духе были восприняты и высказывания Достоевского о русском народе. А. Градовский в статье, на которую отвечает Достоевский в выпуске «Дневника писателя» 1880 года, посвященном «Пушкинской речи», писал: «Еще слишком много неправды, остатков векового рабства засело в нем (то есть в народе нашем), чтоб он мог **требовать себе поклонения** и, сверх того, *pretendовать еще на обращение всей Европы на путь истинный*, как это предсказывает г-н Достоевский» (26, 170).

Но Христос — камень в *основании* здания, здание человечества не завершается Им, но на Нем зиждется. И русский народ — не купол над народами (полагающий предел их росту), но *чаша* для народов, предоставляющая им бесконечный простор для самоосуществления. Национальная идея русского народа не *исключительна*, она состоит именно в том, чтобы *включить* в себя все национальные идеи *без исключения*. Она не есть то, что полагает естественный конец всякому развитию, но есть то, что дает ему единственно возможное основание для реализации себя в полноте. О русской идее Достоевский напишет: «Мы первые объявим миру, что не чрез подавление личностей иноплеменных нам национальностей хотим мы достигнуть собственного преуспеяния, а, напротив, видим его лишь в свободнейшем и самостоятельном развитии всех других наций и в братском единении с ними, восполняясь одна другою, прививая к себе их органические особенности и уделяя им и от себя ветви для прививки, сообщаясь с ними душой и духом, учась у них и уча их, и так до тех пор, когда человечество, восполняясь мировым общением народов до всеобщего единства, как великое и великолепное древо, осенит собою счастливую землю» (25, 100).

Русская идея не в том, чтобы править человечеством или завершить его, а в том, чтобы *служить* человечеству и нянчить его («Братья Карамазовы» пронизаны идеей человечества как Божьего дитятки, взрастающего на земле: «все — дитё»), — скажет Митя Карамазов), растить его, как сад, становящийся в перспективе единым многоцветным деревом.

Недаром именно русским святым — старцем Силуаном Афонским — в XX веке было представлено видение христианской иерархии как *перевернутой* иерархии, той, где купол становится чашей, где то, что мыслилось верхней точкой *устремления*, оказывается нижней точкой *опоры*. (Кстати, неотразимые, по мнению ряда философов, и разделяемые Достоевским, по мнению ряда литературоведов, постулаты Ивана Карамазова имеют вид неотразимости, только если читатель (или слушатель) принимает первоначальную посылку и считает Бога точкой устремления. Алеша, первоначально поставленный Иваном «на свою точку», вырывается из-под гипноза «неотразимых» рассуждений как раз потому, что ухватывает ложь (абсолютизацию одного из аспектов правды) первоначальной посылки и указывает на Бога как на точку опоры.)

Вот как описывает этот опыт старца архимандрит Софроний: «Христос, как Творец, т.е. причина, по-славянски — **вина** бытия, и в этом смысле, как “Виновник” бытия мира, взял на Себя тяготу — грех всего мира. Он — вершина опрокинутой пирамиды, вершина, на которую давит тягота всей пирамиды бытия. <...>

Христианин идет **вниз**, туда — в глубину опрокинутой пирамиды, где сосредоточивается страшное давление, где взявший на Себя грех мира — Христос.

Когда сердца касается благодать Божия, тогда в нем начинает действовать сила любви Христовой, и влекомая этой любовью душа действительно опускается на глубину опрокинутой пирамиды, стремясь ко Христу, уподобляясь Ему. В пределах своих сил человек берет на себя тяготу братьев. <...>

На дне опрокинутой пирамиды, глубочайшее дно-вершина которой взявший на Себя грех и тяготу всего мира, по любви к миру распятый Христос, совсем особая жизнь, совсем особый свет, особое благоухание. Туда любовью увлекается подвижник Христов. Любовь Христова своего избранника мучает, тяготит и делает его жизнь невыносимо тяжелой, доколе не достигнет она своего последнего желания, и пути к достижению этой последней цели она избирает необычные.

“Молиться за людей — это кровь проливать”.

И мы видели и свидетельствуем, что блаженный старец Силуан, молясь за людей, за мир, за все человечество, за всего Адама, в этой молитве отдал свою жизнь.

Такая молитва есть покаяние за грехи людей, и, как покаяние, есть взятие на себя тяготы их, и, как молитва за весь мир, есть в какой-то мере несение тяготы мира»<sup>300</sup>.

Спасение всегда приходит *снизу*, потому что Христос — *внизу*...

Достоевский задолго до архимандрита Софрония описал сам процесс переворота пирамиды, превращения купола в чашу, момент,

когда личность, стремившаяся вверх, вдруг осознает всем существом, что верх — это низ, что первые — это последние, что осуществившему в себе в полноте свою личность, свое предназначение остается только одно — отдать эту личность всем: «Что же, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтобы быть счастливым? Разве в безличности спасение? Напротив, напротив, говорю я, не только не надо быть безличностью, но именно надо стать личностью, даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе. Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер, можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормально человека» (5, 79).

Русский народ зачастую упрекают в отсутствии личности. То, что кажется этим наблюдателям безличностью, — есть слабое мерцание самого высшего развития личности, свет этой необычной личности — не личности-аспекта, не личности-ветви, но личности-матрицы, личности-ствола — прорывающийся сквозь густую наносную грязь. Русский народ является, по сути, для Достоевского зерном начинавшейся в истории, но и по сию пору не реализованной «новой, неслыханной дотоле (т.е. до пришествия Христова. — Т.К.) национальности — всебратской, всечеловеческой, в форме общей вселенской Церкви» (26, 169).

Неумение русского народа отстаивать свои национальные и свои личные интересы (и даже если такие попытки делаются — всегда как бы стыдиться этих попыток, всегда чувствовать, что нет в этом ни правоты, ни правды) происходит отсюда же — ветвь может захотеть отъединиться и обособиться от ствола, ствол не может захотеть отъединиться от ветви. Ствол не так прекрасен и ярок по сравнению с ветвями, ствол был бы не проявлен, ствол самоотдается ветвям. Русский народ был стволем империи и на этом стволе пышно расцвели личности — и национальные, и человеческие. Можно сказать, что он играет служебную роль... Можно сказать, что он играет роль несущую... но — лишь *в конце концов* — «это подчеркните».

Можно сказать, что это проигрышная позиция. Но «тем-то и сильна великая нравственная мысль, тем-то и единит она людей в



крепчайший союз, что измеряется она не немедленной пользой, а стремится их в будущее, к целям *вековечным*, к радости *абсолютной*) (26, 164).

Мы видим здесь, что Достоевский всегда говорит о полной реализации мерцающих в народной личности потенциалов — в вечности, не во времени. Но вечность — это не бесконечно далекое будущее, это — осуществление истинного смысла личности, всегда готовое к проявлению в настоящем (Достоевский называл это «Золотой век в кармане»). Текущее мгновение бытия — это всегда открытый для нас выход в вечность. Каждое текущее мгновение, каждое совершаемое действие может стать нашим самоосуществлением — явлением нами окружающим не наносной грязи, но красоты вечного света. Этот выход из мгновения в вечность редко удается реализовать нациям в целом, но гораздо чаще — личностям. Именно поэтому Достоевский придавал огромное значение «единичным случаям», поступкам отдельных людей, часто ни для кого не заметным, в которых как бы концентрировалась и являла себя душа народа.

В первом выпуске «Дневника писателя» за 1876 год он пересказывает следующую историю: «— “Герои, — вы, господа романисты, все ищете героев, сказал мне на днях один выдавший виды человек, — и, не находя у нас героев, сердитесь и брюзжите на всю Россию, а вот я вам расскажу один анекдот: жил-был один чиновник, давно уже, в царствование покойного Государя, сперва служил в Петербурге, а потом, кажется, в Киеве, там и умер, — вот, по-видимому, и вся его биография. А между тем, что бы вы думали: этот скромный и молчаливый человек до того страдал душой всю жизнь свою о крепостном состоянии людей, о том, что у нас человек, образ и подобие Божие, так рабски зависит от такого же, как сам, человека, что стал копить из скромнейшего своего жалования, отказывая себе, жене и детям почти в необходимом, и по мере накопления выкупал на волю какого-нибудь крепостного у помещика, — в десять лет по одному, разумеется. Во всю жизнь свою он выкупил таким образом трех-четырех человек и, когда помер, семье ничего не оставил. Всё это произошло безвестно, тихо, глухо. Конечно, какой это герой: это «идеалист сороковых годов» и только, даже, может быть, смешной, неумелый, ибо думал, что одним мельчайшим частным случаем может побороть всю беду; но все-таки можно бы, кажется, нашим Потугиным быть подобнее к России и не бросать в нее за всё про всё грязью”. Я помещаю здесь этот анекдот (кажется, совсем не идущий к делу) лишь потому только, что не имею поводов сомневаться в его достоверности. И, однако, вот бы нам каких людей! Я ужасно люблю этот комический тип маленьких человечков, серьезно воображающих, что они своим микроскопичес-

ким действием и упорством в состоянии помочь общему делу, не дожидаясь общего подъема и почина» (22, 25).

Достоевский здесь не только показывает проявление души народа в жизни и подвиге одного человека, он на протяжении всего «Дневника писателя» будет подспудно настаивать на том, что когда *один* человек дает возможность явиться свету народной души в своих никем не замеченных действиях, в своей тихо, без общественно-го шума и одобрения прошедшей жизни, это становится началом просветления всей нации, впущенный в одном месте свет распространяется неудержимо — и через двадцать лет после скромных и незаметных — но *зачинающих* — действий этого «человечка» вся страна освобождает крестьян... и кто знает, сколько таких начинающих действий «маленьких человечков» мы не замечаем сегодня вокруг нас...

Для западников (а разделение нас на западников и славянофилов, тысячу раз похороненное, увы, никуда не ушло и до сих пор) русский народ есть косность, косная *материя*, бесформенная и безвидная, которую должно оформить внешним образом наложенными на нее европейскими идеями. Достоевский называет попытки такого оформления развратом, подчеркивая, что он вовсе не утверждает этим, что европеец развратен, а говорит лишь, что такое внешнее натягивание мертвых форм на совсем иную, живую, несущую в себе собственные формы сущность — есть разврат (то есть *разворот*, утрата своего истинного пути).

Для Достоевского русский народ есть *дух*, становящийся колыбелью любой формы. Нельзя сформировать личность внешним образом, наложением на нее внешних форм, скорлуп, мертвых слепков *другой* личности — личность есть прорвавшееся из глубин человека видимое присутствие в нем Бога, видимое присутствие того аспекта Божества, который именно ему дано воплотить. Не может ствол влиться в формы ветвей. Внешняя форма есть маска, не просто скрывающая лицо, но искажающая истинный облик. Достоевский будет говорить о *безличности* как раз не народа, а западника, русского скитальца; безличности, являющейся следствием его отрыва от народной души: внешние формы не создадут личности, а связь с исходящим из глубин формирующим духом *почти* утрачена. Но в стремлении западника *послужить* Западу, в его способности понять и признать правду, иногда *глубоко внутренне* принять западные формы, *переволлотиться* в них, Достоевский видит как раз остаточное действие направляющего народного духа.

Суть Христа в том, что Он посредник — посредник между Богом и человеком, открывающий человеку красоту и милость — человечность — Божества, а Богу — божественность человека. Суть Христа в том, что он — Любовь, а любовь и Есть — посредник меж-

ду двумя или многими; тот, кто показывает им их единство, скрытое в их разности и другое, дополняющее единство, проистекающее именно из их разности. Суть русского народа, по Достоевскому, — в том, что это народ-посредник, умеющий увидеть, принять и объяснить, явить всем остальным каждую национальную личность в ее красоте и правде. Вот что имеет в виду писатель, вопрошая: «Почему же нам не вместить *последнего* слова Его?» (26, 148). Последнего — то есть выражающего не один из Его аспектов, а самую суть, стержень Его существа.

В.В. Путин в своем четырехчасовом телевизионном общении с гражданами в 2011 году, как бы обидевшись за принижение мирового значения России, произнес: «Россия никакой не мост (имелось в виду — между Востоком и Западом. — Т.К.), она самостоятельная сила».

Но самостоятельная сила самых мощных духовных сил нашего мира — именно в том, что они — мосты и двери, связующие звенья между разным, которое должно стать единым, не утратив всего своего многообразия и многоразличия. Христос сам про Себя говорит, что Он — путь и дверь. Богоматерь мы прославляем как небесную лестницу и мост, переводящий нас от земли на небо. Так и величайшее значение России, по мысли Достоевского, в том, что она — чаша миру и мост между мирами. И отказаться — внутренне отказаться — от этого значения для нее — все равно, что отречься от себя самой.

## **Органическая философия Достоевского: Церковь и Государство как идеалы общественной мысли**

Как связана самая загадочная фраза в произведениях Достоевского: «Мир спасет красота», — с его «почвенничеством»? Было ли почвенничество лишь этапом в становлении мировоззрения Достоевского, или оно пронизывает его сочинения от начала и до конца — во всяком случае, от «Хозяйки» до «Речи о Пушкине»? Каким образом *почвеннические* идеи становятся основой для провозглашения *мирового* значения Пушкина и *всеобъединительного* свойства русского народа? Ответы на эти заключающие в себе много парадоксального, на первый взгляд, вопросы может дать очерк философии Достоевского, которую правильнее всего было бы назвать *органической*.

Надо отметить прежде всего, что сам метод философствования Достоевского был в высшей степени нехарактерен для позитивистского XIX века, окончательно утвердившего в философии субъект-

объектные отношения. Достоевский исходил из *субъект-субъектных* отношений, из принципа познания как *причастности*. Для такого познания, как будет отмечено в записных тетрадах к «Бесам», чтобы понять клопа — нужно на минуту стать клопом\*. То есть — вступить на территорию *субъекта*, которого мы хотим познать. Познавая *объект*, мы всегда остаемся на *своей* территории, на своей «точке зрения». Идея познания как *причастности* станет основой полифонии Достоевского.

Центральным понятием в его социальной философии становится не «возведение здания», но «рост и развитие организма». Выказанная почти впрямую в «Братьях Карамазовых» древняя концепция «логос сперматикос»: «Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло все, что могло взойти...» (14, 290), — ляжет в основу его «почвеннических» идей еще в 1860-е годы. Он будет настойчиво убеждать читателей и оппонентов, что пересаживать к нам чужие учреждения — вредно и ненужно, да и бесполезно, поскольку все равно чужая форма не приживется; он будет настаивать на необходимости *пересаживания идей* — которые могут на нашей почве принять совершенно иную, неизнаваемую, на первый взгляд, форму, но будут именно характерным для нас и устойчивым развитием той же идеи, что так понравилась нам в чужой земле. Он будет говорить о необходимости для народов взаимно уделять друг другу ветви для привития — чтобы человечество образовало, в конце концов, единый сад. Он опишет русскую нацию не как купол, завершающий человечество (таким образом, по Достоевскому, мыслила свою всечеловечность германская нация), но как чашу, принимающую в себя все инациональные идеи, чтобы дать им бесконечно расти.

И «почва», о которой он будет говорить, есть одновременно земля, понятая как некий живой материнский организм, формирующий нацию как младенца во чреве, но и — более того и прежде того — *небо*, «миры иные», где *корни* «наших мыслей и чувств», *небо* — общая почва для всего человечества...

В данном разделе мы сосредоточимся на двух важнейших концептах органической философии Достоевского — Государстве и Церкви. Эти концепты одновременно включают Достоевского в ряд русских мыслителей, рассуждающих о них в своих трудах, и выде-

---

\* «Ш<атов>»: «Да разве может быть что-нибудь высшее ума?» К<нязь>: «Так по науке, но вот у вас ползет клоп. Наука знает, что это организм, что он живет какою-то жизнью и имеет впечатление, даже свое соображение и Бог знает что еще. Но может ли наука узнать и передать мне *сущность* жизни, соображений и ощущений клопа? Никогда не может. *Чтоб это узнать, надо самому стать на минуту клопом*. Если она этого не может, то я могу заключить, что не может передать и сущности другого, высшего организма или бытия» (11, 183).

ляют Достоевского из ряда русских мыслителей, подчеркивая особый способ его философствования.

Есть существенная причина для того, чтобы излагать взгляды Ф.М. Достоевского на Государство и Церковь отдельно от взглядов других русских мыслителей. Дело в том, что Достоевский выбивается в своем подходе к Церкви и Государству из того руслу русской общественной мысли, в котором эти два идеала общественной организации (и на слове *идеал* я бы в этом случае настаивала) обычно рассматриваются.

Для того чтобы это различие стало ясным, начнем с того, чем Церковь и Государство *не являются* в мирозерцании Достоевского. Церковь и Государство для Достоевского не есть *параллельно* существующие структуры человечества, организованные для разных целей, но единообразно, на основе некоего общего принципа, и *дополняющие* друг друга\*, как это зачастую предполагается философами, размышляющими о возможностях взаимодействия этих структур, о подчинении или главенстве Государства или Церкви в таком взаимодействии, об антагонизме или, напротив, симфонии Государства и Церкви.

Скорее, следуя мысли Достоевского, можно было бы сказать, что эти структуры организованы для одной и той же цели — объединения человечества — но неединообразно, на совсем различных основаниях. В силу чего и результаты этого объединения выглядят, в конце концов, совершенно различно. Так мысль Достоевского представляется в самом первом приближении.

---

\* Так, даже Владимир Соловьев, описывая идеальное христианское человеческое сообщество, предполагает его тройственным (при этом первые две его составляющие — собственно Церковь и Государство — сочетаются в едином времени, привнося в это время разные вторичные основания, на которых соединяется человечество, а третья составляющая оказывается и не составляющей вовсе, а истинным соединением двух первых частей потом, когда-нибудь, во временной перспективе): «Таким образом, Вселенская Церковь (в широком смысле этого слова) раскрывается как тройственный богочеловеческий союз: мы имеем **союз священства**, в котором божественное начало, безусловное и неизменное, преобладает и создает Церковь в собственном смысле этого слова — Храм Бога; мы имеем **союз царства**, в котором преобладает человеческое начало и который образует христианское Государство (Церковь как живое тело Бога); и, наконец, мы имеем **союз пророчества**, в котором божеское и человеческое должны взаимно проникать друг друга в свободном и обоюдном сочетании, образуя совершенное христианское общество (Церковь как Богоневеста).

Нравственная основа союза священства, или Церкви в собственном смысле этого слова, есть вера и благочестие; союз царства — христианское Государство — покоится на законе и справедливости; начало, присущее союзу пророчества, или совершенному обществу, есть свобода и любовь». *Соловьев Вл.* Россия и Вселенская Церковь. Введение. [http://www.vehi.net/soloviev/vselcerk/00.html#\\_ftnref2](http://www.vehi.net/soloviev/vselcerk/00.html#_ftnref2)

Пытаясь честно следовать за мыслителем далее, мы увидим, что для Достоевского Государство и Церковь — это *крайние отметки на единой шкале* организации человечества. Двигаясь по этой шкале, человечество приближается по типу организации либо к Государству, либо к Церкви. Поэтому нелепо, с точки зрения такого подхода, говорить о сосуществовании, взаимодействии Государства и Церкви — приходится говорить (как это и сделано в знаменитом разговоре Ивана Карамазова со старцем Зосимой и о. Паисием в начале романа «Братья Карамазовы») лишь об их *переходе* друг в друга. О переходе либо Государства в Церковь, либо Церкви в Государство. Такой переход означает, прежде всего и непременно, смену *базового принципа*, на котором соответствующее объединение человечества существует.

Иван Карамазов разъясняет свою статью о церковном суде: «Я иду из положения, что это смешение элементов, то есть *сущностей* Церкви и Государства отдельно взятых, будет, конечно, вечным, несмотря на то, что оно невозможно, и что его никогда нельзя будет привести не только в нормальное, но и в сколько-нибудь согласимое состояние, потому что *ложь лежит в самом основании дела*. Компромисс между Государством и Церковью в таких вопросах, как например о суде, по-моему, в совершенной и чистой сущности своей невозможен. Духовное лицо, которому я возражал, утверждает, что Церковь занимает точное и определенное место в Государстве. Я же возразил ему, что, напротив, Церковь должна заключать в себе все Государство, а не занимать в нем лишь некоторый угол, и что если теперь это почему-нибудь невозможно, то в сущности вещей несомненно должно быть поставлено прямою и главнейшею целью всего дальнейшего развития христианского общества» (14, 56–57).

С этой точки зрения, человечество в своей организации непрерывно движется либо в сторону Государства, либо в сторону Церкви, представляя собой, по видимости, смешение принципов того и другого типа организации. Но, на самом деле, никакого смешения нет, да и быть не может, как не может вода смешаться с маслом. На самом деле, является в каждый момент в каждой точке в любом сообществе либо торжество принципов Государства, либо торжество принципов Церкви. И торжество принципов Государства может вполне явиться и в церковном здании среди церковного народа и клира, а торжество принципов Церкви может явиться и в суде, и в тюрьме, и в палате депутатов.

В этом смысле Государство и Церковь даже еще адекватнее мысли Достоевского можно описать как две *сущности*, все время стоящие за одним и тем же эмпирическим явлением человеческого сообщества, существующего здесь и сейчас. Это сообщество каждым

своим действием в каждый момент времени проявляет одну или другую стоящую за ним сущность, дает возможность актуализоваться в текущей действительности либо Государству, либо Церкви.

Повторю: именно так — о *переходе* Церкви в Государство или Государства в Церковь в окончательном итоге развития человечества — и будет поставлен вопрос в последнем романе писателя, в «Братьях Карамазовых». Вопрос же о взаимодействии, о взаимоотношениях государства и церкви будет понят в этой беседе как переводящий взгляд в секулярную плоскость — то есть — отрицающий Церковь, ибо либо рассматривающий ее как *часть* Государства, как один из союзов граждан для *определенных* целей, либо вообще выводящий ее за пределы земной жизни человечества. Вот как Иван Карамазов пересказывает положения статьи, на которую он возражает, статьи духовного лица, выразившего, однако, вполне секулярные взгляды: «Первое: что “ни один общественный союз не может и не должен присвоивать себе власть — распоряжаться гражданскими и политическими правами своих членов”. Второе: что “уголовная и судно-гражданская власть не должна принадлежать Церкви и несовместима с природой ее и как Божественного установления, и как союза людей для религиозных целей” и наконец, в-третьих: что “Церковь есть царство не от мира сего”...» (14, 57).

Для того, чтобы правильно прочесть этот странный текст Достоевского, где слова Ивана о грядущем переходе Государства в Церковь пророчески поддерживаются старцем Зосимой, — и недаром на их разговоре спотыкается очень умный либерально настроенный мыслитель Миусов, совсем не понимая того, о чем там ведется речь, считая, что беседующие говорят попросту о замене одной иерархии другой, о захвате власти «клерикалами»\* — так вот, для того, чтобы

---

\* Миусов так в конце концов комментирует сказанное старцем Зосимой и о. Паисием: «— Да что же это в самом деле такое? — воскликнул Миусов, как бы вдруг прорвавшись, — устраняется на земле государство, а церковь возводится на стелень государства! Это не то что ультрамонтанство, это архиультрамонтанство! Это папе Григорию Седьмому не мерещилось!» И, несмотря на возражение о. Паисия: «— Совершенно обратно изволите понимать! — строго проговорил отец Паисий, — не Церковь обращается в государство, поймите это. То Рим и его мечта. То третья диаволово искушение! А, напротив, Государство обращается в Церковь, восходит до Церкви и становится Церковью на всей земле, что совершенно уже противоположно и ультрамонтанству, и Риму, и вашему толкованию, и есть лишь великое предназначение Православия на земле. От Востока звезда сия воссияет», — так вот, несмотря на возражение о. Паисия, Миусов заканчивает тем, что цитирует высказывание французского политического сыщика и солидаризуется с ним: «Опуская главную суть разговора, приведу лишь одно любопытнейшее замечание, которое у этого господчика вдруг вырвалось: “Мы, — сказал он, — собственно всех этих социалистов — анархистов, безбожников и революционеров — не очень-то и опасаемся; мы за ними следим,

правильно понять, что там говорится, мы вынуждены обратиться еще как минимум к трем текстам Достоевского. Один текст — это «Зимние заметки о летних впечатлениях», текст, который впервые поставил вопрос о том, что такое Государство с точки зрения Достоевского, или, точнее, о том, почему из государства никак не получается то «идеальное государство»\*, в которое его всеми силами стремились преобразовать, начиная, скажем, со времен Великой французской революции. Еще два текста существуют только как черновые записи: это «Маша лежит на столе, увижусь ли с Машей...» — знаменитая запись, сделанная Достоевским над гробом умершей жены, и «Социализм и Христианство».

Именно в этих текстах 1860-х годов фундаментальный принцип того и другого типа организации человечества будет впервые определен писателем.

Еще в 1863 году, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский анализирует попытку Великой французской революции заложить в основу государства принципы Церкви, секуляризовав их. Потому что — и это нужно подчеркнуть — свобода, равенство и братство — что бы мы об этом зачастую ни говорили и ни думали — это принципы, которые могли возникнуть только в Христианстве, которые провозглашены в Евангелии; это принципы *церковной* организации, а вовсе не организации Государства. Основа этих принципов — один из самых преткновенных для иерархически мыслящих людей евангельских текстов: «А вы не называйтесь учителями, ибо один у вас Учитель — Христос, все же вы — братья; и отцом себе не называйте никого на земле, ибо один у вас Отец, Который на небесах; и не называйтесь наставниками, ибо один у вас Наставник — Христос» (Мф. 23, 8–10). И движение исторической церкви *от* этих принципов всегда будет означать переход ее в Государство.

---

и ходы их нам известны. Но есть из них, хотя и немного, несколько особенных людей: это в Бога верующие и христиане, а в то же время и социалисты. Вот этих-то мы больше всех опасаемся, это страшный народ! Социалист-христианин страшнее социалиста-безбожника”. Слова эти и тогда меня поразили, но теперь у вас, господа, они мне как-то вдруг припомнились...» (14, 61–62).

\* «Идеал» и «идеальный» — слова с разной семантикой в указанных текстах Достоевского 1860-х годов. *Идеал* — это единственная настоящая реальность, к которой, по степени реальности, может только приближаться текущая действительность, если она проявляет в себе *идеал*. *Идеал* — то, к чему стремится и должен стремиться человек как к истинному итогу своего существования. *Идеальный* — слово, употребляемое у Достоевского этого времени социалистами, и в их устах означающее — *неосуществимый*, что и закономерно, поскольку для них реальность ограничивается тем, обо что можно стукнуться лбом. В записи «Маша лежит на столе...» эти слова гениально сочетаются, противопоставляясь, внутри одной фразы: «Следовательно, это закон не идеальный, как говорят антихристы, а нашего идеала» (20, 174).



При попытке секуляризации этих принципов свобода и равенство перед Богом и братство, обоснованное небесным Отечеством (одновременно — общим отцовством и общей родиной для всего человечества), подменяются свободой и равенством перед законом и братством, уже ничем не обоснованным, — в результате чего незыблемые прежде принципы начинают плыть, колебаться, уничтожаться сами в себе. В какой-то момент единственным способом обеспечить эти принципы в их секулярном виде вполне закономерно, с точки зрения Достоевского, оказывается — поставить на их стражу гильотину, провозгласив: «*Liberté, égalité, fraternité ou la mort*».

Характерно, что, описывая попытку узурпации принципов организации Церкви для организации Государства, Достоевский не говорит подробно о свободе и равенстве (хотя и характеризует свободу, возможную внутри Государства, очень лаконично и точно: «Что такое *liberté*? Свобода. Какая свобода? Одинаковая свобода всем делать все что угодно в пределах закона. Когда можно делать все что угодно? Когда имеешь миллион. Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть не тот, который делает все что угодно, а тот, с которым делают все что угодно» (5, 78)). О том, что единственно возможная секулярная свобода — это свобода максимального сосредоточения в своих руках полностью безличного ресурса, способного быть обращенным на что угодно — то есть денег — Достоевский будет писать и в «Подростке», и в «Братьях Карамазовых». Равенство же внутри государства есть равенство всех перед законом, и закон (пусть и нарушаемый, и попираемый закон) — единственное, что непременно участвует *во всех взаимоотношениях* граждан.

Зато Достоевский очень подробно говорит о попытке узурпации государством принципа братства. Это объясняется тем, что, именно говоря о братстве, он может разъяснить уже здесь главное и фундаментальное отличие двух типов организации человечества, состоящее в том, *как каждый из этих типов видит и понимает личность*. Свободу и равенство оказывается возможно подменить некоторым суррогатом. Но братство остается решительно недостижимым внутри организации по типу Государства.

Итак, что же такое братство как принцип церковной организации человечества? Достоевский совсем в полноте раскроет это в тексте «Маша лежит на столе, увижусь ли с Машей...», где он говорит о том идеале, к которому все время стремится человек, никогда не достигая его на земле, но осознавая его как итог своего пути, итог, который *в пределах* земного пути не обретается. «Мы будем — говорит он — *лица*, не переставая *сливаться со всем*, не посягая и не женясь, и в различных разрядах (в доме Отца Моего оби-

тели многи суть)» (20, 174–175). То есть он в этом тексте настаивает на уничтожении самого неотделимого, с привычной нам точки зрения, свойства человека, оказывающегося на поверку всего лишь свойством нашего земного «я», препятствующего нам на земле «возлюбить ближнего как самого себя» (20, 172), но вовсе не свойством нашей личности — а именно, способности и склонности человека и человеческого тела выталкивать все за свои пределы, занимать некоторое отграниченное место в пространстве, вытесняя из него любое другое тело, пытающееся претендовать на то же пространство.

«Не переставая сливаться со всем» и одновременно — «лица»: человек может существовать, не утрачивая лица, но не переставая сливаться со всем. Неслиянно и нераздельно. Здесь мы видим, что предполагаемый Достоевским идеал, к которому стремится и должно стремиться человечество, есть существование по типу Троицы, есть Царствие Божие. Церковь — это начало Царствия Божия, его врата на земле, и, следовательно, указанный идеал человечества *в самом своем начале* достижим еще здесь, более того, если это начало на земле не достигнуто, то выхода к идеалу за пределы земных условий бытия не осуществляется. То есть — пока это начало на земле не достигнуто — продолжается и не может прекратиться жизнь на земле (то есть в ограниченных условиях известной нам земли, где одно тело вытесняет другое и последующий момент времени вытесняет предшествующий), поскольку этот этап человека и человечества оказывается незавершенным. Каким же образом это начало достигается на земле?

Высший тип развития личности — утверждает Достоевский еще в «Зимних заметках о летних впечатлениях» — в том и состоит, чтобы отдать себя безвозвратно всем. Высший этап развития личности, когда личность уже никак не боится за себя, уже не боится утратить какие-то свои позиции и основания, уже не волнуется о своем дальнейшем развитии, потому что оно достигнуто, — вот на этой высшей ступени развития личность может сделать, с точки зрения Достоевского, только одно — это вернуться ко всем и отдать себя всем безраздельно и беззаветно. И вот такое понимание личности и ложится в основу церковного принципа организации человечества. То есть — человечества как соединения в единый организм самоотдающихся (вольно отдающихся каждому в составе «всех») личностей. Одновременно пытаюсь рассуждать в этот момент хоть и в рамках «утопической», но все же возможной, с его точки зрения, в текущий момент самоорганизации человечества, он говорит о том, что не только личность должна прийти ко «всем» и сказать: не заботьтесь обо мне, не заботьтесь о моих правах, я с радостью отдаю вам всё, что имею. Но с другой стороны, говорит он, «все» должны

ответить: ты говоришь, что твое счастье в том, чтобы отдать нам всё, поэтому мы не можем лишить тебя твоего счастья и не принять от тебя этого всего. Но и мы дадим тебе все, что только можем тебе отдать. Всю свободу, которую мы только можем соединенными силами тебе обеспечить, мы тебе обеспечим. Не бойся больше ничего, мы всегда тебя защитим (см.: 5, 80).

Здесь, в этот момент, и происходит то самое единение, которое почти приближается к заявленному окончательному идеалу: сливаться со всем, оставаясь лицами. Именно потому, с точки зрения Достоевского, для личности невозможно, находясь в церковном типе организации, счесть преступление не грехом, но справедливым восстанием личности против подавляющих ее сторонних сил, как то сплошь и рядом происходит в Государстве: «Иностранный преступник, говорят, редко раскаивается, ибо самые даже современные учения утверждают его в мысли, что преступление его не есть преступление, а лишь восстание против несправедливости угнетающей силы» (14, 60). И именно поэтому — о чем Достоевский будет говорить, опять-таки, в «Братьях Карамазовых» — единственным наказанием, который могла бы ввести Церковь как тип организации для преступившей личности — это *отлучение*.

Церковное отлучение есть, по сути, *отъединение* преступившей личности от единого организма. Или, скорее даже, констатация такого отъединения, произведенного личностью в момент совершения преступления — но здесь нужно было бы другое слово, ибо «преступление» означало переступание естественных границ данного индивида и посягательство на чужие границы, на чужое пространство. Здесь же речь шла бы как раз о восстановлении границ личностью (и констатации этого процесса Церковью), новом отделении себя от всех — ибо для того, чтобы начать войну против всех, нужно вновь очертить первоначальную собственную территорию, из которой будут вытеснены, вытолкнуты «все»... Таким образом, единственным наказанием для преступившей личности в Церкви оказывается *возвращение ее к тому состоянию, в котором она пребывает в Государстве*. (Само слово «отлучение» ведь буквально означает «перевод в состояние лучинки».)

Логично, что в случае, если все счастье личности заключается в том, чтобы отдать себя всю целиком и без возврата, пойти на крест и на костер ради «всех» (5, 79), то отлучение от этих «всех», от целого, конечно, и составит самое серьезное, самое великое для нее наказание.

На другом конце шкалы находится принцип организации Государства.

«Как бы всем вновь так соединиться, чтобы каждому, не переставая любить себя больше всех, в то же время не мешать никому

другому, и жить таким образом всем вместе как бы и в согласном обществе» (25, 117), — гениально определит этот принцип Достоевский в «Сне смешного человека», тексте, который мы, говоря о способах организации человечества в мирозерцании Достоевского, тоже не можем миновать. Если базовым принципом Церкви, как мы видели, становится человечество как единый организм, то базовым принципом Государства становится человечество как конгломерат автономных частиц. Можно было бы продолжить, основываясь на центральном образе камня в «Братьях Карамазовых» (да, пожалуй, и в Евангелии): базовым принципом Церкви становится человечество как единый камень, на котором можно строить здание, базовым принципом Государства становится песок, на котором строит только безумный\*. Можно было бы сказать: Церковь — общность, воздвигаемая на камне, на гранитной крепости человеческого единства, где каждый ощущает свою ответственность и вину за всех; Государство — общность, воздвигаемая на песке разрозненных и обособленных индивидуумов, отстаивающих свои права против всех и каждого в круговой обороне. Можно было бы... но мысль Достоевского оказывается гораздо более гибкой и более точной.

Два принципа, на которых базируются Церковь и Государство, он еще иначе определит в «Социализме и Христианстве»: «В социализме — лучиночки, в христианстве — крайнее развитие личности и собственной воли» (20, 191).

Заметим — *лучиночки*. Он не берет образа песчинок как чего-то изначально рассыпанного, из которого можно создать «кучу» — то есть некоторую механическую общность. Он берет лучиночки — как что-то наструганное от *единого* ствола. Для него первичен *ствол* — единство человечества (и даже не только человечества, а единство *всего*; как он назовет его в «Сне смешного человека» — «Целое вселенной»\*\*), лучиночкой человек может стать только в результате операции отстругивания.

---

\* «Итак всякого, кто слушает слова Мои сии и исполняет их, уподоблю мужу благоразумному, который построил дом свой на камне; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и устремились на дом тот, и он не упал, потому что основан был на камне. А всякий, кто слушает сии слова Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он упал, и было падение его великое» (Мф. 7, 24–27).

\*\* Чрезвычайно характерно с этой точки зрения, какие слова Достоевский использует, говоря в «Зимних заметках...» о соотношении *Я* с тем, что вначале воспринимается читателем как *социум*: «Потому что в братстве, в настоящем братстве, не отдельная личность, не *Я*, должна хлопотать о праве своей равноценности и равновесности со всем *остальным*, а все-то это *остальное* должно бы было *само* прийти к этой требующей права личности, к этому отдельному *Я*,

И если мы сейчас поглядим на процессы, идущие в нынешнем человечестве, — я не предлагаю читателю их оценивать, я предлагаю только на них взглянуть, определить их вектор, — мы увидим все большее и большее дробление, отстругивание все меньших и меньших лучинок от любого еще сохранившегося человеческого единства. Способ этого отстругивания — все большее и большее «равенство перед законом», вторжение закона *между* любимыми личностями, прежде находившимися в единстве и традициями и обычаями до сих пор еще рассматриваемыми как единое целое.

В XIX веке закон, например, почти не вторгался в семью, во взаимоотношения членов семьи. Сейчас закон все более агрессивно вторгается и в семью, и семья точно так же, как прежде более крупные единства (род, например), делится на отдельные, вырвавшиеся из общности частицы, которые думают о том, «как бы всем вновь так соединиться, чтобы каждому, не переставая любить себя больше всех, в то же время не мешать никому другому». Когда при общении мужа и жены посредником становится юрист, когда при общении ребенка и родителей посредником становится юрист, — то мы наглядно наблюдаем процесс все большего и большего *расщепления* человечества на единичные «я».

«Я», напомню, в языке Достоевского — не совсем личность (хотя их и невозможно противопоставить — как невозможно *противопоставить* куколку и бабочку). «Я» — та оболочка личности, что *препятствует* человечеству в соединении. В записи «Маша лежит на столе...» Достоевский будет говорить о том, что «возлюбить человека, **как самого себя**, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. **Я** препятствует» (20, 172). «Я» — это «закон личности на земле», закон еще не преображенной личности на не преображенной земле, не на высшем этапе своего развития. «Я» становится у Достоевского воплощением эгоистического принципа, принципа отделения. При этом в черновой записи «Социализм и Христианство» Достоевский описывает указанные два принципа соединения человечества не как противостояние, но как диалектическое движение во времени. Он говорит, что человечество начинает свое существование с больших масс, с нерасчленного единства, которое, как древесный ствол, — и ствол рода, племени дает нам об этом положении человечества отчетливое представление, показывая одновременно, что «родословное древо» — это не совсем метафора, или даже совсем не метафора. Здесь мы имеем тот самый единый ствол, в который человек входит изначально, без своего на то волеизъявления. Это первый этап. На этом

---

и само, без его просьбы должно бы было признать его равноценным и равноправным себе, *то есть всему остальному, что есть на свете*» (5, 79).

этапе, говорит Достоевский, формируются мысли человечества о Боге. И эти мысли оказываются доступными только *единому* человечеству. Однако дальше наступает неизбежный и необходимый этап — этап разделения масс на личности. Это этап, с одной стороны, болезни — с другой, роста человечества.

Я бы — Достоевский не делает в данной черновой записи этого сопоставления, хотя вспоминает *учение о мече* в записи «Маша лежит на столе...», но я бы этот этап сопоставила с моментом в жизни человечества, о котором Христос говорит: «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч, ибо Я пришел разделить человека с отцом его и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее. И враги человеку — домашние его» (Мф. 10, 34–36). То есть — этот момент разделения человечества — и запись «Социализм и Христианство» свидетельствует, что Достоевскому эта мысль была совсем не чужда — это момент отсечения вот этим Христовым мечом человека от его родового ствола. Или, как опять-таки говорится в Евангелии, отсечение от земной маслины — для того, чтобы, если захочет и пожелает, человек мог привиться к маслине небесной.

Потому что Церковь, к которой на последнем этапе своего движения приближается человечество, и предпоследним этапом к этому этапу Достоевский называет социализм — и ниже я скажу еще два слова о том, почему, собственно, он это делает, — Церковь — это соединение ставших отдельными и могущих самоопределиться личностей в единый ствол, в единый организм *по их воле*, по их волеизъявлению, и даже не то что по волеизъявлению, говорит Достоевский, а потому, что есть ощущение, что «**это ужасно хорошо**» (20, 192). То есть вот этот новый ствол, эта небесная маслина, эта Церковь как способ организации человечества — это то, во что люди могут соединиться, только *пройдя* этап разъединения, то есть — пройдя этап *вольного самоопределения*, воспользовавшись и *научившись* пользоваться своей свободой.

Поэтому Достоевский, хотя консерваторы всех времен регулярно решительно записывают его себе в соратники, никогда не говорит о *возвращении* к прежним основам. Если собрать все его высказывания, например, о семье, о семействе — мы увидим, может быть, с удивлением: он нигде не говорит о том, что нужно возвращаться к *прежней* семье. Или что прежняя семья — это было хорошо. Он говорит о том, что нужно вырабатывать *новые* принципы семьи, которые удовлетворили бы на новом этапе новое русское общество\*. При этом новые принципы семьи он все время понимает в

---

\* «Но беда в том, что никогда еще не было эпохи в нашей русской жизни, которая столь менее представляла бы данных для предчувствования и пред-

самом последовательном христианском смысле — так в черновых записях к «Братьям Карамазовым» он говорит о расширении понятия семьи — в перспективе на все человечество (а возможно — и далее, на *целое вселенной*): «Семейство расширяется: вступают и неродные, заткалось начало нового организма» (15, 249). То есть единая завязь нового общего ствола человечества образуется именно способом волеизъявления каждой личности, отдающей себя всем и за всех, — чему образ дал Христос, пошедший на крест за все человечество. Причем, заметим, в отличие от идеи экзистенциалистов о том, что герой своим выбором лишает выбора других, Христос своим выбором впервые открыл выбор каждому.

Почему же социализм пытается узурпировать христианские принципы организации человечества? Зачем Государству нужно узурпировать чуждые ему принципы организации Церкви? Дело в том, что такая узурпация и есть процесс перехода Государства в Церковь. Процесс в таком виде извращенный, болезненный, бедственный. Редуцированный. Потому что, с точки зрения Достоевского, то, что как идеал, то есть как *сущность*, как идеал в платоновском смысле, стоит за эмпирическим человеческим обществом, — оно проявляется в этом обществе вне зависимости от того, осознаем мы закономерность такого проявления или не осознаем. Церковный идеал организации общества прорастает в жизни человечества вне зависимости от того, способствуют этому те, кто называет себя христианами, или, напротив, препятствуют. И когда церковь и на Западе и на Востоке почти обращается в Государство, приходит новая сила, казалось бы, в противоборстве с церковью, пытающаяся внедрить, на

---

узнания всего загадочного нашего будущего, как теперешняя эпоха. Да и никогда семейство русское не было более расшатано, разложено, более нерассортировано и неоформлено, как теперь. Где вы найдете теперь такие “Детства и отрочества”, которые могли бы быть воссозданы в таком стройном и отчетливом изложении, в каком представил, например, нам **свою** эпоху и свое семейство граф Лев Толстой, или как в “Войне и мире” его же? Все эти поэмы теперь **не более лишь как исторические картины давно прошедшего**. *О, я вовсе не желаю сказать, что это были такие прекрасные картины, отнюдь я не желаю их повторения в наше время и совсем не про то говорю*. Я говорю лишь об их **характере**, о законченности и определенности их характера — качества, благодаря которым и могло появиться такое ясное и отчетливое изображение эпохи, как в обеих поэмах графа Толстого. Ныне этого нет, нет определенности, нет ясности. Современное русское семейство становится все более и более **случайным** семейством. Именно **случайное семейство** — вот определение современной русской семьи. Старый облик свой она как-то вдруг потеряла, как-то внезапно даже, *а новый... в силах ли она будет создать себе новый, желанный и удовлетворяющий русское сердце облик?*» (25, 173).

самом деле, истинно Церковный идеал — естественно, в искаженном и поврежденном виде. Если человечество сознательно способствует явлению идеала — он является прекрасным — таким, каким и должен явиться. Если же те, кто должны быть проводниками этого идеала, на самом деле препятствуют его проявлению в действительности, его вхождению в действительность, идеал появляется искаженным, с обожженным лицом — но он все равно появляется.

Социализм — это ответ человечества на огосударствливание церкви, церковных структур. Церковь в XIX веке и на Западе и в России претерпевает этот процесс огосударствливания, о котором очень много написано. И социализм — это ответ, который дается самой живой жизнью. Дается теми, кто формально не принадлежит к христианам, но остро ощущает этот приблизившийся идеал, стоящий за эмпирическим человечеством и пытается впустить его в жизнь, как умеет. Поэтому Достоевский так настаивал на том, что социалист и атеист находятся на предпоследней ступеньке к самому радикальному христианству.

И еще две вещи в заключение. Достоевский, именно потому, что Государство, как и Церковь, есть для него проступающий в эмпирике идеал, — довольно равнодушен к наличным формам государства или церкви. Потому что в любой форме этот идеал может проступить и может явиться. В частности, в споре с Градовским по поводу «Пушкинской речи» (Дневник писателя. Ежемесячное издание. Год III. Единственный выпуск на 1880. Август), он говорит о том, что если собеседник предполагает, что Коробочка была бы идеальной христианкой, то стоит ли ставить вопрос об освобождении крестьян в ее поместье? Она бы, конечно, несомненно и безусловно отпустила крестьян (иначе какая же она идеальная христианка?) — но крестьяне бы от нее не ушли, поскольку «каждый ищет, где лучше». То есть — вот это явление семейственности, новой христианской семейственности, на месте ужасов крепостного права — при перемене людей (а не регулирующих их взаимоотношения законов), Достоевский, доводя до логического конца предположение Градовского, вполне допускает.

И второе. Достоевский — в том же споре с Градовским — говорит не только о государстве и церкви — он говорит еще и о нации и религиозной идее. И при сравнении того, что он говорит о нации и религиозной идее, становится видно, насколько это то — да не то.

Религиозная идея — это то, по Достоевскому, что организует и создает вокруг себя плоть нации. Нация — это сосуд для священного содержимого — идеи, отданной нации на хранение. Нация возникает вместе с религиозной идеей — и падает, исчезает с утратой ее. Именно потому апостол Христов мог провозгласить: несть ни эллина, ни иудея, — что явилась религиозная идея, превосходящая те, для которых сосудом служили указанные народы, и потребовала



для себя иного сосуда — единого человечества. Государство же и Церковь — это разные сущности, которые могут воплотиться — или не воплотиться — по воле человечества в самом человечестве.

Но и еще необходимо сказать о несовместимости Государства и Церкви. Церковь — действительно царство не от мира сего в том смысле, что она — семя иного мира, несущее этому миру радикальное, взрывное, революционное преобразование, новую землю и новые небеса. Где появляется Церковь — там разверзается Небо, и братство охватывает все сферы бытия, не разделяя уже живых и умерших, людей и ангелов, человека и Бога. Государство же есть структура, организующая процесс бытового воспроизводства культуры. Государство обеспечивает человечеству процесс стагнации, замирания в достигнутом разделении — неравном, несвободном и небратском. Единственный идущий в Государстве процесс — это процесс дальнейшего распространения разделения на все сферы человеческого бытия. Стагнация не может положить своим основанием процесс преобразования. Если где-то государство способно *опереться* на церковь — чаще всего это, к сожалению, значит, что церковь стала государством.

Ужас церкви, ставшей Государством, отражен в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор». Этот ужас столь ужасен потому, что церковь, даже ставшая Государством, не ограничится тем, на что посягает Государство, то есть на «как бы всем вновь так соединиться, чтобы каждому, не переставая любить себя больше всех, в то же время не мешать никому другому, и жить таким образом всем вместе как бы и в согласном обществе» (25, 117). Церковь, даже ставшая Государством, будет настаивать на *единстве человечества*.

Но Церковь соединяет органически, Государство (и церковь, ставшая Государством) — механически. В общности, организуемой церковью-Государством, не лучиночки, временно расщепленные явившейся Истиной, вольно срастаются в единый ствол, сливаясь и одновременно сохраняя лицо, но песчинки прессируются в единую массу, давая и уродуя друг друга.

## Слова и поцелуй Христа в «Великом инквизиторе»

Я сейчас буду опираться на уже произведенный выше в книге филологический анализ поэмы «Великий инквизитор». Вещи, которые там я прописывала подробно, проводя текстуальный и контекстный анализ, здесь я буду только упоминать для того, чтобы пойти дальше в философской и богословской интерпретации этой поэмы.

И я бы повторила здесь некоторую очевидную истину, которая, к удивлению моему, оказалась не вполне очевидна даже для коллег-достоевистов, когда я говорила о ней применительно к «Дневнику писателя»: адекватно замыслу Достоевского интерпретировать «Великого инквизитора» возможно только *в контексте всего романа*.

Прежде всего это касается понимания великого инквизитора как соблазнителя. Достоевский недаром начинает свой роман с целого ряда умыканий невест, поддавшихся на ложный образ жениха (Аделаида воспринимает Федора Павловича как критически настроенного против неправильного состояния общества и человечества, стремящегося изменить порядок вещей, Софья — как своего спасителя и благодетеля — то есть, вообще-то, заметим, они приписывают ему черты Христа). Митя недаром произносит декламации из Элевзинского праздника, чья завязка — в истории о похищенной Аидом невесте. Причем когда Церера сходит вслед за похищенной Прозерпиной, она попадает туда же, куда попал Христос в поэме Ивана, — и куда Он, в общем, сходил в своем Рождестве, — в место, где «дымятся тел останки на кровавых алтарях», где человек пребывает «в унижении глубоко» — и Церера начинает преобразовывать человечество так, словно только для того и пришла, словно само человечество и есть ее похищенная ложным женихом-насильником дочь (Аид в мистериях — ложный супруг Кору, избавляемой в ходе мистерий возносящим ее в высший свет Иакхом — сыном и супругом).

Достоевский недаром вплетает в ткань поэмы Ивана цитаты из пушкинского «Каменного гостя», где дон Гуан посягает на якобы оставленную мертвым супругу — он убеждается, что она все равно находится под защитой и охраной мужа. Недаром Грушенька уедет от Мити к «подменному» жениху, с которым будет «скука», а пир (о котором думает Алеша, грезя у гроба старца: «уехала на пир») начнется только с приездом Мити. Причем Алеша будет думать о Грушенькином пире, когда Митя будет лететь на тройке, славя «царицу души моей», за счастье и право выбора которой он готов теперь умереть и уничтожиться. И недаром торжество соединения со Христом в вечности описано в главе «Кана Галилейская» как вечно длящийся *брачный* пир, где Господь сочетается с каждой вновь пришедшей душой. Великий инквизитор — соблазнитель в гораздо более буквальном смысле, чем это обычно понимается: Христос — это Жених Церкви и человечества, великий инквизитор — Аид, дон Гуан, Федор Павлович, полячок-селезень Церкви и человечества. При этом Христос и инквизитор ближе друг другу, чем родные братья, именно потому, что они претендуют на любовь одной и той же дамы: человечества, Церкви.

Великий инквизитор буквально ведет себя как соперник в любовном романе, когда он говорит Христу фразу: «они будут прижи-

маться к нам как птенцы к наседке». Это парафраз плача Христа над Иерусалимом: «Иерусалим, Иерусалим, как часто хотел я собрать людей твоих как кокошь собирает птенцы свои под криле, но вы не захотели» (Мф. 23, 37–39)... Великий инквизитор настаивает на том, что невеста-человечество, невеста-Церковь отвергла Христа. Великий инквизитор бросает Христу слова счастливого соперника: у меня получится то, что не получилось у Тебя. Я овладею той, что Тебя отвергла.

Практически общим местом является высказывание о том, что Христос в поэме молчит. Но ведь Христос на самом деле не молчит, он произносит два слова. И они тем более важны, что это действительно ТОЛЬКО два слова. Это слова «Талифа куми» — «Девушка, встань».

Эти слова — вовсе не повторение уже сказанного пятнадцать веков назад, как их обычно трактуют. Это совсем новые слова. Христос обращается здесь не только к девочке, которую принесли к храму в гробике, украшенном цветами, убранную как невеста. Христос обращается здесь к околдованной великим инквизитором Церкви. Он приходит к усыпленной Церкви, к поверженному великим инквизитором в младенческий сон человечеству. И Он им говорит эти слова: «Встань, девушка!»

Он будит и Церковь, и человечество, как в сказках будит принц поцелуем свою заснувшую долгим сном в хрустальном гробу невесту. И это одно из значений того поцелуя, который Христос дает великому инквизитору. Заметим — Он целует его в уста. А это прежде всего — поцелуй любви, любви-эроса (на забудем, что Дионисий Ареопагит, говоря о стремлении человека к Богу, употребляет только слово *эрос*), брачной любви.

Потому что великий инквизитор не только соперник Христа — и вообще не соперник Христу. Он — член тела Церкви. Он тоже — та девушка, которую пробудит Христос. И тут выясняется, что великий инквизитор соперничает с Христом — но Христос с ним не соперничает. Великий инквизитор борется с Христом, но Христос не борется с великим инквизитором. Тут нет никакой паритетности. Часть борется против Целого, но Целое не борется против своей бунтующей части.

И для того, чтобы мы лучше поняли значение поцелуя в конце Достоевский дает нам кольцевую композицию в «Великом инквизиторе». Мы, увлеченные дальнейшим, слишком часто не обращаем внимания на первые строки главы «Великий инквизитор». А Иван начинает свой рассказ с констатации необходимости литературного предисловия. И в качестве такого предисловия он пересказывает одну из греческих «поэм» о Богородице: «Хождение Богородицы по мукам». Богородица спускается в ад, где видит муки грешников — и

этими муками Она поражена до глубины сердца. И представ перед Богом, она просит прекратить муки всех грешников без изъятия. И Бог показывает на пронзенные руки и ноги Ее Сына, спрашивая: «Как я прошу Его мучителей». И Богоматерь велит всем ангелам, архангелам, святым пасть вместе с Ней и молить о прощении всех без изъятия. Потому что Христос пришел погибнуть не за своих друзей — Он пришел погибнуть за своих врагов, за тех, кто его распинал. Потому что это — мы все.

И это мы можем быть врагами Христа — но Христос не может быть нашим врагом. Потому что Он открывает свои объятия всем с вершины креста, на котором мы Его распяли.

Губы великого инквизитора дрожат, как бы возвращая поцелуй. И он отпускает Пленника на стогны града.

Тут есть два момента. На один из них указал когда-то Павел Фокин. Христос и великий инквизитор находятся в одной тюремной камере. Христос выходит — и любой шаг великого инквизитора, если он пожелает выйти, будет сделан по следам Христа, за Христом — другого пути из камеры просто нет. Нет другого пути из тюремного заключения, в которое человек заточает себя сам, потому что эти толстые каменные стены — это стены нашего «я», отделившегося от Бога. Выйти из заточения в своем «я» — значит возобновить свой брак со Христом.

И второй момент связан с заковыченной цитатой «стогны града». Я уже писала, что речь идет о очень редко употребляемом слове. И оно употребляется в русском переводе Евангелия только один раз — когда речь идет о пире, на который не захотели прийти званые. Этот пир — образ царствия Божия. И хозяин посылает слуг на стогны града, чтобы собрать всех нищих, убогих, маленьких, всех не годных, по мнению великого инквизитора, для вечности.

Великий инквизитор — званый и избранный, отказавшийся от Христова пира. Он все время обвиняет Христа, что тот пришел спасти только званых и избранных, а все миллионы маленьких людей должны погибнуть без воскресения. Но хозяин посылает слуг на улицы города — так же как Бог посылает Христа на улицы земли, чтобы собрать все маленькое, немудрое, простое мира и призвать всех людей на этот пир. И осуществление этого пира Достоевский покажет в другой главе — в «Кане Галилейской». Это брачный пир Христа со всем человечеством. Это будет пир, где Христос встретит свою пробужденную невесту.

Но вернемся к поцелую Христа. Слишком просто было бы сказать, что это поцелуй примирения. И первое, на что нужно обратить внимание, — это поцелуй, даваемый Женихом не соглашающейся еще на Его поцелуй, отвергающей его невесте. (Великий инквизитор скажет Христу: «Рассердись, я не хочу любви Твоей, потому

что сам не люблю Тебя», — провоцируя Его на паритетный ответ, желая заставить Его действовать реактивно, вступить в борьбу с собою (14, 234.) Попробуем понять, что нам здесь в *политическом* смысле сказано. Надо обратить внимание на то, что в главе «Великий инквизитор» не один поцелуй, а два. Так же, как Христос целует великого инквизитора — Алеша целует Ивана. Иван обвиняет его в литературном воровстве, но очень рад этому поцелую.

В самом начале великий инквизитор говорит Христу — мне все равно, Ты ли это или только Его подобие. Здесь очень важно слово «подобие», ведь мы говорим о человеке, что он — образ и подобие Христа. Любой христианин, любой попытавшийся воплотить в себе христову любовь к человечеству — это качество Жениха-Христа — представляет собой Его подобие. И Достоевский начинает этим вторым поцелуем открытую галерею «подобных» поцелуев в истории. Потому что Иван говорит Алеше: я остаюсь с великим инквизитором, от формулы «все позволено» я не откажусь, что же, за это ты откажешься от меня? И в этот момент Алеша целует Ивана. Здесь из метафизической плоскости мы переходим в плоскость земного времени. Не только у Христа нет врагов — но у христианина нет врагов — потому что люди могут отказываться от христианства и христиан, но христиане не могут отказаться ни от одного из своих братьев. И эти поцелуи — то, что будет повторяться и повторяться в истории. Потому что если мы — христиане, то мы не откажемся ни от кого. И это — великая христианская политика. Нам могут не отвечать на наш поцелуй, но мы все равно должны и хотим его дать.

До какого-то момента мы должны при чтении текста оставаться с великим инквизитором. Было бы слишком просто и очевидно несправедливо сказать, что великий инквизитор ни в чем не прав. Великий инквизитор очень прав, когда описывает состояние человека в мире. Когда он описывает слабости человеческой природы. Честный читатель по себе знает, как хочется отказаться от ответственности. Как хочется отказаться от невыносимой свободы постоянно что-то решать самому. Как хочется получить в свое распоряжение свод правил, живя в соблюдении которых можно было бы быть уверенным, что ты все делаешь правильно. Это соблазн, который все время повторяется в истории человечества. И конечно самый большой соблазн — это не только получить эти правила для себя, но и сказать: это правила для всех. Кто их выполняет — делает правильно, и он — хороший. Кто их не выполняет — делает неправильно, и он — плохой. И начать бороться не против себя, не против своей поврежденной природы, а против тех плохих, которые не выполняют правила. И таким образом попытаться устроить очередной рай в человечестве. Мы знаем, что все такие раи оборачивались адами. Ве-

ликий инквизитор последовательно указывает нам на все больные точки человеческой природы. И за это мы должны были бы быть ему благодарны. Он показал нам, куда приводит следование по этому пути. К чему приводит то, когда мы поддаемся искушению выбрать правила. Великий инквизитор сам это сформулировал: единственное, что их ждет, этих соблазненных им младенцев — это ничто. Единственное, куда можно дойти путем бездумного следования за авторитетом — это ничто.

И другой путь описывает великий инквизитор. Страшный путь христианина, который все время должен производить работу сердца. Потому что для христианина нет никаких законов, кроме одного: быть со Христом, стараться стать таким, как Христос.

Достоевский все время мечтал о том, что все были бы христы — это его способ преображения человека и мира («если все Христы — будут ли бедные»). И это ответ на старый вопрос о широком и узком пути. Мы все знаем, что спасаются на узком пути, а не на широком. Меня не устраивали все объяснения этого выражения, пока я не нашла того объяснения, которое дает Достоевский в «Великом инквизиторе», которое дает сам великий инквизитор. Оказывается, широкий путь — путь общих правил. Это путь, общий для всех — поэтому он широкий. А узкий путь — потому и узкий, что он только для одного человека. Дело не в том, что мы идем ко Христу той или иной дорогой. Дело в том, что прийти ко Христу можно лишь той дорогой, которая существует для тебя и ТОЛЬКО для тебя. (Этот принцип выразил великий инквизитор, бросив Христу обвинение: «Кто раздробил стадо и *рассыпал его по путям неведомым?*») (14, 236.) И поэтому так неверно и губительно звать кого-то на свой путь. Христианин должен не пригласить кого-то на свой путь, а он должен помочь тому, кто рядом с ним, найти свой собственный путь ко Христу. И это обстоятельство делает любую христианскую политику, любое «христианское государство» чрезвычайно странным и проблематичным. Потому что любая политика — это установление общих законов для человечества, а здесь оказывается, что у человечества только один истинный закон — выраженный блаженным Августином: любви — и делай, что хочешь.

Говоря о «Великом инквизиторе», важно понимать, что Достоевский обращает свои «инвективы» не против католицизма (так же как и в романе «Идиот», кстати), а против Церкви, которая хочет стать Государством. С этого фундаментального вопроса: перехода Церкви в Государство или Государства в Церковь, — начинается роман «Братья Карамазовы». Для Достоевского Государство и Церковь — это не две структуры в человечестве, которые занимают разными вещами, а это два идеала (в платоновском смысле), стоящих за человечеством, два фундаментальных принципа организации человечества.

ва в целом, на совсем разных основаниях. Принцип Церкви — воссоединение людей в единстве, в том единстве, которое однажды было разрушено, и это новое единство представляет собой живой организм, который, опираясь на Евангелие, мы могли бы назвать небесной маслиной, к которой нас хочет привить Христос, отсекая нас от маслины земной. И принцип этого единства, как его выражает Достоевский в своих произведениях, — это отдать свое *все*, не потребовав себе никаких гарантий — и тогда *все* — то есть вот это состоявшееся единство — тоже вернет тебе все — твое новое большое *все*, соединенное со всеми и включившее их, в котором ты впервые окажешься настоящим собой.

Принцип организации Государства совсем другой. Принцип организации Государства — поступиться многим, чтобы выиграть многое. Достоевский прекрасно формулирует принцип организации Государства в «Сне смешного человека»: как бы нам так соединиться в едином обществе, чтобы не переставая любить себя больше всех, все же жить в некотором согласии. Принцип Церкви — возлюбить всех как самого себя. Для Достоевского это два идеала на разных концах шкалы — и человечество движется либо к одному, либо к другому идеалу. Во время написания «Братьев Карамазовых» Достоевскому естественно было говорить о католицизме как Церкви, переходящей в Государство — и по реальным обстоятельствам, и по цензурным соображениям. Сейчас ему, возможно, пришлось бы говорить о переходе в Государство Православной Церкви. Это искушение, которое постоянно присутствует в жизни Церкви — и это именно и есть искушение великого инквизитора. Государство строит, как известно, хрустальный дворец — образец идеального государства, пародию на Новый Иерусалим. Этот хрустальный дворец становится хрустальным гробом Церкви.

Надеяться мы можем только на то, что к своей невесте придет Христос и скажет ей в очередной раз: «Девица, встань».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Двусоставный образ — свойство текстов Ф.М. Достоевского, которое они разделяют с окружающей нас реальностью, если мы пытаемся увидеть ее по-христиански. Это свойство вещей, когда-то сотворенных Словом, — становится словами, которыми Бог говорит с людьми. Это свойство современности — заключать в себе вечность. Это свойство реальности — создавать внешний, видимый всем образ, как место присутствия образов евангельской истории, с которыми можно встретиться здесь и сейчас: встретиться и ответить на их вызов.

Великое христианское искусство, ярчайшим представителем которого является Достоевский, создавало произведения, которые позволяли встретиться человеку не с торжествующим и всевластным, но со *страдающим* Богом, с Богом-человеком в пространстве Его земной жизни. Встретиться в художественном произведении — и научиться встречаться с Ним в повседневности, узнавать Его в рабском облики. Научиться узнавать Его в каждом человеке. Христианская этика для читателя Достоевского перестает быть внешней догмой, налагаемым извне императивом, но становится частью внутреннего опыта, индивидуальной перспективой восприятия мира. Двусоставный образ одновременно служит средством ориентации в современности и способом воспринимать базовые тексты европейской и русской культуры — Ветхий Завет и Евангелие — без эстетической отстраненности, этически и эмоционально вовлеченно, сопричастно, как описание происходящего в данную минуту.

Великое христианское искусство учило человека видеть созданное реальностью пространство, где евангельская история была все время актуальна; пространство, куда мог войти современный человек, чтобы осуществить предложенное, но неосуществленное в евангельской истории: например, впустить в свой дом Богородицу на сносях и согреть Ее Младенца, ранее обогрето только дыханием вола и осла...



## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Достоевская А.Г.* Воспоминания. М.: «Правда», 1987. С. 205–206.
- <sup>2</sup> Там же. С. 208.
- <sup>3</sup> Там же. С. 212.
- <sup>4</sup> *Степун Ф.А.* Мирозерцание Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. Сборник статей. М.: «Книга», 1990. С. 334–335.
- <sup>5</sup> *Иванов В.И.* Мысли о поэзии // Иванов Вячеслав. Родное и вселенское. М.: Издательство «Республика», 1994. С. 231–232.
- <sup>6</sup> *Памук Орхан.* Черная книга. <http://lib.ru/INPROZ/ORHAN/blackbook.txt>
- <sup>7</sup> *Иванов В.И.* Мысли о поэзии // Указ. изд. С. 226.
- <sup>8</sup> <http://chaplin.livejournal.com/profile>
- <sup>9</sup> *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 10. М.: «Художественная литература», 1975. С. 235–236.
- <sup>10</sup> См.: *Махов А.Е.* Музыка слова: из истории одной фикции // Вопросы литературы. 2005. № 5. Интернет-ссылка: <http://www.intrada-books.ru/mahov/vopli.html>
- <sup>11</sup> *Einstein A.* Fictions that have shaped musical history // Essays on music. N. Y., 1956. P. 7.
- <sup>12</sup> *Winn J.A.* Unsuspected eloquence: A history of the relations between poetry and music. New Haven and L., 1981. P. 87–88, 75.
- <sup>13</sup> *Махов А.Е.* Указ. соч.
- <sup>14</sup> *Махов А.Е.* Указ. соч.
- <sup>15</sup> См.: *Платон.* Государство. Кн. 7 // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: «Мысль», 1994. С. 295 и далее.
- <sup>16</sup> Цит. по: *Лосев А.Ф.* Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 92.
- <sup>17</sup> *Элиаде Мирча.* История веры и религиозных идей. Т. 2. От Гаутамы Будды до триумфа христианства. М., 2002. С. 12.
- <sup>18</sup> *Флоренский П.А.* Иконостас. М., 1995. С. 126–127.
- <sup>19</sup> *Михайлов А.В.* Судьба вещей и натюрморт // *Михайлов А.В.* Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. М., 2000.
- <sup>20</sup> *Михайлов А.В.* Там же. С. 51–52.
- <sup>21</sup> Москва, Третьяковская галерея.
- <sup>22</sup> *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. М., 2001. С. 118.
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> *Барская Н.А.* Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: «Просвещение», 1993. С. 60.
- <sup>25</sup> *Покровский Н.В.* Указ. соч. С. 117.
- <sup>26</sup> Там же. С. 116.
- <sup>27</sup> Возврат к сакральному или пре-ображение авангардом (Интервью с Филиппом Серсом, преподавателем философии искусства в академии Изыщных искусств в Париже, писателем, автором статей и книг, посвященных авангард-

ному искусству и русской иконе) // Беседа. Религиозно-философский журнал. № 11. Петербург; Париж, 1993. С. 206.

<sup>28</sup> *Священник Павел Флоренский*. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антропологии). М., 2004. С. 89.

<sup>29</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 7. С. 118. Цит. по: *Пайман Аврил*. Ангел и камень. Жизнь Александра Блока. В 2-х книгах. М.: «Наука», 2005. Кн. 2. С. 93.

<sup>30</sup> Рубец на ноге Одиссея // *Ауэрбах Эрих*. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. Пер. с нем. А.В. Михайлова. СПб.: «Университетская книга», 2000. С. 7–25.

<sup>31</sup> *Гроссман В.* Все течет. <http://lib.ru/PROZA/GROSSMAN/techet.txt>

<sup>32</sup> См.: *Сартр Жан-Поль*. Тошнота. Избранные произведения. М.: Издательство «Республика», 1994. С. 437–438.

<sup>33</sup> См.: *Солженицын А.И.* Диалогия Василия Гроссмана. [http://www.solzhenicyn.ru/modules/myarticles/article\\_storyid\\_1259.html](http://www.solzhenicyn.ru/modules/myarticles/article_storyid_1259.html)

<sup>34</sup> *Гроссман В.* Жизнь и судьба. <http://lib.ru/PROZA/GROSSMAN/lifefate.txt>

<sup>35</sup> Рубец на ноге Одиссея // *Ауэрбах Эрих*. Мимесис. С. 12.

<sup>36</sup> *Kasatkina T.* Dostoevskij. Il sacro nel profano / prefazione di Uberto Motta, traduzione i cura di Elena Mazzola. Milano: BUR Saggi, 2012.

<sup>37</sup> *Brontë Charlotte*. Jane Eyre. Oxford University Press, 2000. P. 210.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> *Шпренгер Я., Инститорис Г.* Молот ведьм. Саранск, 1991. С. 239.

<sup>40</sup> *Митрополит Сурожский Антоний*. Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Проповеди. Клин, 1999. С. 265.

<sup>41</sup> *Булгаков С.Н.* Русская трагедия. О «Бесах» Ф.М. Достоевского в связи с инсценировкой романа в Московском Художественном театре // Ф.М. Достоевский. Бесы. Роман в трех частях. «Бесы»: антология русской критики. Составление, подготовка текста, послесловие, комментарии Л.И. Сараскиной. М., 1996. С. 498.

<sup>42</sup> *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М.: «Языки русской культуры», 1999. С. 147.

<sup>43</sup> Ок. 1860. Париж. Лувр.

<sup>44</sup> См.: *Барсотти Диво*. Достоевский: Христос — страсть жизни. М.: «Паолине», 1999.

<sup>45</sup> См.: *Касаткина Т.* «Главный вопрос, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, — существование Божие...» Опыт духовной биографии Ф.М. Достоевского // Ф.М. Достоевский и Православие. М., 2003. С. 144–176.

<sup>46</sup> Перевод О. Седаковой.

<sup>47</sup> *Пеги Шарль*. Избранное: Проза. Мистерии. Поэзия / Сост. Д. Рондони, Т.В. Викторова, Н.А. Струве. Пер. с фр. С.С. Аверинцева, Ю.А. Гинзбург, Л.А. Зандера, Н.А. Струве. М.: «Русский путь», 2006. С. 354–355.

<sup>48</sup> *Клодель Поль*. Глаз слушает / Пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2006. С. 31.

<sup>49</sup> Там же. С. 50.

<sup>50</sup> Там же. С. 334.

<sup>51</sup> Там же. С. 354.

<sup>52</sup> См.: Эсхатологическая концепция Достоевского. Круглый стол. Ведущие: Т. Касаткина, Б. Тихомиров, А. Гачева // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные тезисы и доклады / под ред. И.Л. Волгина. М.: Фонд Достоевского, 2008. С. 194.

<sup>53</sup> Дневник путешествия, приписываемый Сильвии Аквитанской, «*Peregrinatio ad loca sancta*». См.: Толковый типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. Составил проф. Киевской духовной академии Михаил Скабалланович. М.: Изд. Сретенского монастыря, 2004. С. 9, 144.

<sup>54</sup> *Пегу Шарль*. Избранное: Проза. Мистерии. Поэзия. С. 252–253.

<sup>55</sup> *Штейнберг А.З.* Система свободы Достоевского. Париж, 1980. С. 9.

<sup>56</sup> *Священник Павел Флоренский*. Собрание сочинений. Философия культуры. Опыт православной антропологии. Философское наследие, т. 133. М.: «Мысль», 2004. С. 124.

<sup>57</sup> О противопоставлении иерографическому образу — образу порнографического см.: Возврат к сакральному или пре-ображение авангардом (Интервью с Филиппом Серсом, преподавателем философии искусства в академии Изыщных искусств в Париже, писателем, автором статей и книг, посвященных авангардному искусству и русской иконе) // Беседа. Религиозно-философский журнал. № 11. Петербург; Париж, 1993. С. 206.

<sup>58</sup> См.: *Священник Павел Флоренский*. Собрание сочинений. Философия культуры. С. 107–108.

<sup>59</sup> См., например, работу о Павла Флоренского «Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях», особенно главу 4 «Время и пространство» в издании: *Флоренский Павел, свящ.* Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000.

<sup>60</sup> *Священник Павел Флоренский*. Собрание сочинений. Философия культуры. С. 111.

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> Там же.

<sup>63</sup> Там же. С. 115.

<sup>64</sup> См.: Там же. С. 116.

<sup>65</sup> См.: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. Т. 6. М.: «Русские словари»; «Языки славянской культуры», 2002. С. 124.

<sup>66</sup> *Крюков В.М.* След птицы тройки. Другой сюжет «Братьев Карамазовых». М.: «Памятники исторической жизни», 2008. С. 34.

<sup>67</sup> *Леонтьев К.Н.* О всемирной любви. Речь Ф.М. Достоевского на Пушкинском празднике // Властитель дум. Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века / Сост. Н. Ашимбаева. СПб.: «Художественная литература», 1997. С. 85–87.

<sup>68</sup> *Гаврюшин Н.К.* Вехи русской религиозной эстетики (предисловие) // Философия русского религиозного искусства. Антология. М.: Издательская группа «Прогресс»: «Культура», 1993. С. 32.

<sup>69</sup> Евангелие от Фомы (Наг-Хамати), стих 5. <http://www.philosophy.ru/library/evangel/foma2.html>

<sup>70</sup> *Колтакова Галина*. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб., 2004. С. 11.

<sup>71</sup> Там же. С. 21–23.

<sup>72</sup> См.: *Прот. Сергей Булгаков*. Автобиографические заметки (Посмертное издание). Предисловие и примечания Л.А. Зандера. Париж: YMKA-PRESS, 1946. С. 103–113.

<sup>73</sup> См. об этом подробнее: *Флоренский П.А.* Иконостас. М., 1995. С. 64, 166.

<sup>74</sup> *Шпенглер Освальд*. Закат Европы. Том первый. Образ и действительность. Пер. И.И. Маханькова. М.: Айрис-пресс, 2003. С. 299–301.

<sup>75</sup> *Тяжелов В.Н.* Искусство Германии, Нидерландов, Фландрии, Голландии XV–XVII веков. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. М., 1995. С. 12.

<sup>76</sup> *Хэйзинга Й.* Осень Средневековья. М., 1988. С. 207–208.

<sup>77</sup> *Тарабукин Н.М.* Смысл иконы. М., 2001. С. 95.

<sup>78</sup> *Федоров Г.А.* «Се человек» (картина Яна Мостарта) // *Федоров Г.А.* Московский мир Достоевского. Из истории русской художественной культуры XX века. М., 2004. С. 313.

<sup>79</sup> *Максим Грек*. О святых иконах // *Философия русского религиозного искусства*. Антология. М.: Издательская группа «Прогресс»: «Культура», 1993. С. 46.

<sup>80</sup> См., например: *Схиархимандрит Варсонофий*. Священная поэзия. Цит. по: *Павлова Нина*. Красная Пасха. О трех Оптинских новомучениках убиенных на Пасху 1993 года. Храм Рождества Пресвятой Богородицы С. Льялово. 2002. С. 306.

<sup>81</sup> *Преподобный Иустин (Попович)*. О рае русской души. Достоевский как пророк и апостол православного реализма. Пер. с сербского И.А. Чароты. Минск, 2001. С. 3.

<sup>82</sup> Там же. С. 3–4.

<sup>83</sup> *Шестов Лев*. Преодоление самоочевидностей // *Властитель дум*. Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. СПб., 1997. С. 463–464.

<sup>84</sup> Эти воспоминания недавно вновь опубликованы в издании: *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Астрель•АСТ, 2003–2004. Т. 2.

<sup>85</sup> *Преподобный Иустин (Попович)*. О рае русской души. С. 4.

<sup>86</sup> *Meerson Olga*. Dostoevsky's Taboos. Dresden; München, 1998. P. 39–43.

<sup>87</sup> См. об этом: *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Астрель•АСТ, 2003–2004. Подгот. текстов, сост., примеч., вступит. ст., коммент. председателя Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, д. филол. н. *Татьяны Александровны Касаткиной*. Т. 1, раздел «Комментарии. “Двойник”».

<sup>88</sup> *Захаров В.* Гениальный фельетонист // Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского. Издание в авторской орфографии и пунктуации под редакцией профессора В.Н. Захарова. Т. 4. Петрозаводск, 2000. С. 817.

<sup>89</sup> См.: *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. С. 210.

<sup>90</sup> *Леонтьев К.Н.* О всемирной любви. Речь Ф.М. Достоевского на Пушкинском празднике // Властитель дум. Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. СПб., 1997. С. 87.

<sup>91</sup> О роли картины в «Подростке» см. раздел «Два образа солнца в романе Ф.М. Достоевского “Подросток”» главы «Смысловое поле слова» в: *Касаткина Т.* О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004.

<sup>92</sup> См.: *Пишбышевский С.* Синагога Сатаны. <http://volkstay.com/biblioteka/1/sinsat.pdf>

<sup>93</sup> См.: *Касаткина Т.* Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского: «Преступление и наказание». «Бесы». «Идиот». «Братья Карамазовы». «Подросток» // Достоевский в конце XX века. М., 1996. То же, с дополнениями — в главе «Образы и образа» в книге: *Касаткина Т.* О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004.

<sup>94</sup> См. примеры такого функционирования детали в: *Касаткина Т.* О творящей природе слова. Гл. «Мир, открывающийся в слове: для чего служит художественная деталь».

<sup>95</sup> См. об этом: *Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского. М., 1996. С. 83 и далее.

<sup>96</sup> См. об этом: *Касаткина Т.* О творящей природе слова. Гл. «Мир, открывающийся в слове: для чего служит художественная деталь»; а также далее главу «Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”».

<sup>97</sup> Картина *Madonna con il Bambino, San Biagio e San Girolamo (1520)* находится в *Ravecchia (Bellinzona)* в *Chiesa di san Biagio*.

<sup>98</sup> Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом Ф.М. Достоевского и приложениями. СПб., 1883. С. 104.

<sup>99</sup> Подробнее о св. Франциске в романе «Братья Карамазовы» см. мою статью: Франциск и францисканство в творчестве Ф.М. Достоевского: о структуре образа в произведениях писателя // Францисканские чтения 2006. Святой Франциск и Россия. Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. С. 139–154.

<sup>100</sup> *Ветловская В.Е.* *Pater Seraphicus* // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л., 1983. С. 163–178.

<sup>101</sup> Там же. С. 164.

<sup>102</sup> Там же. См. сноску 7 на стр. 166.

<sup>103</sup> Русский вестник. 1877. № 9. С. 43–44.

<sup>104</sup> О меделянских собаках и о функции меделянского щенка в «Братьях Карамазовых» см.: *Деханова О.А.* Легенда о меделянской собаке // Достоевский. Дополнения к комментарию. М., 2005; *Касаткина Т.А.* Комментарий к комментарию: возвращение Жучки и меделянский щенок // Там же.

<sup>105</sup> Ок. 1529, Сансеполькро, церковь Сан Лоренцо алле Орфанелле.

<sup>106</sup> *Meerson Olga.* *Dostoevsky's Taboos.* Dresden; München, 1998. P. 39–43.

<sup>107</sup> Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 275.

- <sup>108</sup> *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 4. М., 1987.
- С. 394. Цит. по: Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 579.
- <sup>109</sup> *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 18. М., 1959. С. 219. Цит. по: Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 579–580.
- <sup>110</sup> См.: Русская икона XI–XIX веков в собраниях Новгородского музея. Путеводитель по экспозиции. М., 2004. С. 50–54.
- <sup>111</sup> Опубликовано в: Ф.М. Достоевский и Православие. Публицистический сборник о творчестве Ф.М. Достоевского. М., 2003.
- <sup>112</sup> *Митрополит Сурожский Антоний.* Беседы о вере и Церкви. М., 1991. С. 121.
- <sup>113</sup> См. его статью «Безымянные герои Достоевского» в журнале «Литературная учеба». 1982. № 1.
- <sup>114</sup> Житие преподобного Василия Нового. Четвы-Минеи 26 марта.
- <sup>115</sup> *Епископ Игнатий Брянчанинов.* Слово о смерти. М., 1991. С. 153.
- <sup>116</sup> Цит. по: *Епископ Игнатий Брянчанинов.* Слово о смерти. С. 101–102.
- <sup>117</sup> *Meerson Olga.* Dostoevsky's Taboos. P. 53–80.
- <sup>118</sup> См. об этом подробно: *Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. Гл. «Ирония, романтика, цинизм в романах Ф.М. Достоевского».
- <sup>119</sup> *Филарет, митрополит Московский и Коломенский.* Сочинения. Т. 4. М., 1885. С. 130.
- <sup>120</sup> *Епископ Феофан.* Мысли на каждый день года по церковным чтениям из Слова Божия. М., 1991. С. 171.
- <sup>121</sup> *Епископ Игнатий Брянчанинов.* Слово о смерти. С. 155.
- <sup>122</sup> Там же. С. 115–116.
- <sup>123</sup> *Хомяков А.С.* Сочинения в двух томах. Т. 1. Работы по историософии. М., 1994. С. 226.
- <sup>124</sup> Там же. С. 227.
- <sup>125</sup> См.: *Дитер Лауэнштайн.* Элевсинские мистерии. М., 1996. С. 47.
- <sup>126</sup> Жития святых. М.: Трифонов Печенгский монастырь, «Ковчег», 2002. С. 409.
- <sup>127</sup> См., например: *Колпакова Галина.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб., 2004. С. 58.
- <sup>128</sup> *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М., 1995. С. 212.
- <sup>129</sup> Там же. С. 212.
- <sup>130</sup> *Morson G.S.* Tempics and The Idiot // Celebrating Creativity: Essays in Honor of Jostein Bortnes, ed. by Knut Andreas Grimstad & Ingunn Lunde. Bergen: University of Bergen Press, 1997. P. 108–134; на русском языке: *Морсон Г.С.* «Идиот», поступательная (процессуальная) литература и темпикс // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001.
- <sup>131</sup> *Блок А.А.* Поэзия заговоров и заклинаний // *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 43–44.
- <sup>132</sup> См. об этом главу о стиле в: *Касаткина Т.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004.

<sup>133</sup> Михайлов А.В. Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 719–720. Михайлов цитирует: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen / Hrsg. von S. Hinz. Berlin, 1968. S. 154–155.

<sup>134</sup> Там же. С. 722.

<sup>135</sup> Михайлов А.В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 771.

<sup>136</sup> Там же.

<sup>137</sup> Там же. С. 772.

<sup>138</sup> Из последних исследований на эту тему см.: Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: «Ладомир», 2007. В частности, главу «Вячеслав Иванов. От символизма к теургии», особ. стр. 505–507.

<sup>139</sup> Достоевский и мировая культура. № 20. СПб.; М., 2004. С. 451–455.

<sup>140</sup> Там же. С. 452.

<sup>141</sup> Михайлов А.В. Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 720–721.

<sup>142</sup> Там же. С. 722.

<sup>143</sup> На это постоянно указывает и Ольга Меерсон. См., например: Меерсон Ольга. Четвертый брат или козел отпущения ex machina? // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2007. С. 574.

<sup>144</sup> Ренан Эрнест. Жизнь Иисуса. М., 1991. С. 13.

<sup>145</sup> Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского // Бердяев Николай. Собрание сочинений. Т. 5. УМКА-PRESS, Христианское издательство, 1997. С. 205.

<sup>146</sup> Исупов К.Г. Компетентное присутствие (Достоевский и «Серебряный век») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. СПб., 2000. С. 4.

<sup>147</sup> Флоренский П. Детям моим: воспоминания прошлых лет. М., 1992. С. 68–70.

<sup>148</sup> Достоевский и XX век. Под ред. Т.А. Касаткиной: В 2 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 137.

<sup>149</sup> Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 19.

<sup>150</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 445.

<sup>151</sup> Флоровский Георгий, протоиерей. Пути Русского Богословия. УМКА-PRESS, 1983. Репринт: Киев, 1991. С. 485–487.

<sup>152</sup> Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского. С. 225–226.

<sup>153</sup> Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. С. 21.

<sup>154</sup> Там же. С. 21–22.

<sup>155</sup> Там же. С. 22.

<sup>156</sup> О понимании «реализма в высшем смысле» как творческого метода Достоевского см. материалы круглого стола «Проблема “реализма в высшем смысле” в творчестве Ф.М. Достоевского». Заседание Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ РАН от 26 декабря 2002 года // Достоевский и мировая культура. № 20. СПб.; М., 2004. С. 43–96.

<sup>157</sup> Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом Ф.М. Достоевского и приложениями. СПб., 1883. С. 104.

<sup>158</sup> Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. С. 229.

<sup>159</sup> Схимонах Симон (Кожухов). Цит. по: Павлова Нина. Красная Пасха. О трех Оптинских новомучениках убиенных на Пасху 1993 года. Храм Рождества Пресвятой Богородицы С. Льялово. 2002. С. 40.

<sup>160</sup> Хомяков А.С. Церковь одна. М., 2001. С. 92.

<sup>161</sup> О том, что эта икона в романе стоит за образом Дмитрия, см. работы Анны Гумеровой, в том числе в издании «Роман Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”: современное состояние изучения» (М., 2007).

<sup>162</sup> Иванов Вячеслав. Две стихии в современном символизме // Цит. по: Литературные манифесты от символизма до наших дней. Составление и предисловие Джимбинова С.Б. М., 2000. С. 77.

<sup>163</sup> См. определение этого термина в канд. диссертации Местергази Е.Г. «Теоретические аспекты изучения биографии писателя (В.С. Печерин)». М., 1997.

<sup>164</sup> Иванов Вячеслав. Достоевский и роман-трагедия (1911) // Иванов Вячеслав. Родное и вселенское. М., 1994. С. 282–283.

<sup>165</sup> Розанов В. Чем нам дорог Достоевский? (1911) // Властитель дум. Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. СПб., 1997. С. 270–278.

<sup>166</sup> Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. С. 205.

<sup>167</sup> Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. М., 1988. С. 150–151.

<sup>168</sup> Стан С.М. Корифеи Возрождения. Искусство и идеи гуманистического свободомыслия. Книга первая. Саратов, 1991. С. 269.

<sup>169</sup> Чегодаева Н.М. Искусство Германии // Всеобщая история искусств. М., 1962. Т. 3. С. 410.

<sup>170</sup> Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. С. 123.

<sup>171</sup> На эту несообразность указывали К.А. Степанян и Б.Н. Тихомиров.

<sup>172</sup> Последняя любовь Ф.М. Достоевского. Достоевская А.Г. Дневник 1867 года. СПб., 1993. С. 292.

<sup>173</sup> Там же. С. 290.

<sup>174</sup> Там же. С. 292.

<sup>175</sup> См.: Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995. С. 225. Источник образа — Пс. 41:2.

<sup>176</sup> Цит. по: Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 9 т. Подгот. текстов, сост., примеч., вступ. ст., коммент. председателя Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, д. филол. н. Татьяна Александровна Касаткиной. М.: Астрель•АСТ, 2003–2004. Т. 4. «Идиот». С. 403–404. В академическом Собрании сочинений этот текст неадекватен из-за утраты больших букв в ряде местоимений и существительных, относящихся ко Христу.

<sup>177</sup> См.: Янг Сара. Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. М., 2001. С. 32–33.



<sup>178</sup> См. об этом подробнее: *Касаткина Татьяна*. О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 380–393.

<sup>179</sup> См. об этом: Там же. С. 248–265.

<sup>180</sup> Там же. С. 259.

<sup>181</sup> Библиографию темы «Блок и Достоевский» и отчасти — анализ посвященных ей работ см. в статье: *Архипова А.В.* Блок и Достоевский. Статья 1 // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. СПб., 2000. С. 90–122.

<sup>182</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 206.

<sup>183</sup> *Эткинд А.* Хлыст. М., 1998. С. 351.

<sup>184</sup> *Брюсов В.* Ключи тайн (1904). Цит. по: Литературные манифесты от символизма до наших дней. Составление и предисловие *Джимбинова С.Б.* М., 2000. С. 58, 61.

<sup>185</sup> *Белый А.* Символизм как миропонимание (1904). Цит. по: Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 71.

<sup>186</sup> *Блок А.А.* Поэзия заговоров и заклинаний // *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 36–65.

<sup>187</sup> Там же. С. 43–44.

<sup>188</sup> Там же. С. 48.

<sup>189</sup> Там же.

<sup>190</sup> *Ницше Ф.* Веселая наука. М., 1901. С. 168–169.

<sup>191</sup> *Аничков Е.В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. Ч. II (От песни к поэзии). СПб., 1905. С. 309.

<sup>192</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 52–53.

<sup>193</sup> Там же. С. 119.

<sup>194</sup> См.: *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 41.

<sup>195</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 119.

<sup>196</sup> Там же. С. 122.

<sup>197</sup> Там же. С. 259.

<sup>198</sup> Там же. С. 66–67.

<sup>199</sup> Там же. С. 69–70.

<sup>200</sup> Там же. С. 428–429.

<sup>201</sup> Там же. С. 431.

<sup>202</sup> Там же. С. 435.

<sup>203</sup> *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. С. 105.

<sup>204</sup> Там же. С. 149.

<sup>205</sup> Там же. С. 407.

<sup>206</sup> Там же. С. 98.

<sup>207</sup> См. об этом: *Касаткина Татьяна*. О творческой природе слова. С. 154–158.

<sup>208</sup> *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. С. 403.

<sup>209</sup> См. об этом: *Касаткина Татьяна*. О творческой природе слова. С. 380–393.

<sup>210</sup> См. об этом также статью в труде «Достоевский и XX век» (т. 1): *Тихомиров Б.Н.* Христос Достоевского versus Христос Набокова.

<sup>211</sup> *Шпренгер Я., Инститорис Г.* Молот ведьм. Саранск, 1991. Ч. II. Гл. XVI. О трех видах колдовства, свойственного мужчинам, разбираемых в трех разделах и в последнем из них — о стрелках из луков. С. 243–247.

<sup>212</sup> *Белый Андрей*. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1990. С. 153.

<sup>213</sup> Там же. С. 152.

<sup>214</sup> Там же.

<sup>215</sup> *Белый Андрей*. Воспоминания о Блоке. С. 106.

<sup>216</sup> Там же. С. 64.

<sup>217</sup> Там же. С. 38–39.

<sup>218</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 626.

<sup>219</sup> *Вильчек Л., Вильчек Вс.* Эпиграф столетия // Знамя. № 11. 1991. С. 228.

<sup>220</sup> См.: *А. Блок*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 628–629.

<sup>221</sup> *Цветаева Марина*. Искусство при свете совести // *Цветаева Марина*. Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза. Письма. М., 1988. С. 384–385.

<sup>222</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 429.

<sup>223</sup> См.: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 628.

<sup>224</sup> *Пастернак Борис*. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М., 1990. С. 361–362.

<sup>225</sup> *Вильчек Л., Вильчек Вс.* Эпиграф столетия. С. 225.

<sup>226</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 25.

<sup>227</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 435.

<sup>228</sup> *Вильчек Л., Вильчек Вс.* Эпиграф столетия. С. 219.

<sup>229</sup> «Крушение гуманизма» (1919) // *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 100.

<sup>230</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 392.

<sup>231</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 92.

<sup>232</sup> *Блок А.* О назначении поэта. Речь, произнесенная в Доме литераторов на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина // *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 162.

<sup>233</sup> *Митрополит Вениамин (Федченков)*. Божьи люди. Мои духовные встречи. М., 2004. С. 147.

<sup>234</sup> Там же. С. 397.

<sup>235</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 462.

<sup>236</sup> См.: Новый мир. 1989. № 1.

<sup>237</sup> *Джоунс Малькольм*. Достоевский после Бахтина. СПб., 1998. С. 27–28.

<sup>238</sup> См.: *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 9 т. М.; Астрель•АСТ, 2003–2004.

Подгот. текстов, сост., примеч., вступит. ст., коммент. председателя Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, д. филол. н. *Татьяны Александровны Касаткиной*. Т. 6. С. 688–689.

<sup>239</sup> За указание на это наблюдение благодарю А.Л. Гумерову.

<sup>240</sup> Толковая псалтирь Евфимия Зигабена, изъясненная по святоотеческим толкованиям. М.: Православный приход Храма иконы Казанской Божией Матери в Ясенево, 2002. С. 933.

<sup>241</sup> Сравнительно недавнее подобное утверждение принадлежит тонкому и умному Борису Тихомирову. См.: Круглый стол «Проблема “реализма в высшем смысле” в творчестве Достоевского» // Достоевский и мировая культура. № 20. СПб.; М., 2004. С. 79.

<sup>242</sup> *Касаткина Татьяна*. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004.

<sup>243</sup> Цит. по: *Бердяев Николай*. Собрание сочинений. Т. 5. Алексей Степанович Хомяков. Мирозерцание Достоевского. Константин Леонтьев. YMCA-PRESS. Христианское издательство, 1997. С. 79.

<sup>244</sup> См.: *Меерсон Ольга*. Четвертый брат или козел отпущения ех machina? // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2007. С. 565–604.

<sup>245</sup> *Игумен Андроник (Трубачев)*. Преподобный Амвросий Оптинский. Жизнь и творения. Киев, 2003. С. 151–152.

<sup>246</sup> См. эту статью в моей книге «Характерология Достоевского». М., 1996.

<sup>247</sup> *Деханова О.А.* Легенда о меделянской собаке // Достоевский. Дополнения к комментарию. М., 2005.

<sup>248</sup> См.: *Miller Robin Feuer*. The Brothers Karamazov: Worlds of the Novel. New York: Twayne, 1992.

<sup>249</sup> Прежде всего — на работы известного филолога-библиста Джона Паулина. См., например: *Paulien J.* Interpreting Revelation's Symbolism // Symposium on Revelation. Book I. Editor Frank B. Holbruk. Biblical Research Institute. General Conference of Seventh-day Adventists. Silver Spring. 1980. P. 80.

<sup>250</sup> *Ляху В.* Библия как прецедентный текст в «Братьях Карамазовых»: функционирование библейских аллюзий. Рукопись.

<sup>251</sup> *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 9 т. Подгот. текстов, сост., примеч., вступит. ст., коммент. председателя Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, д. филол. н. *Татьяны Александровны Касаткиной*. М.: Астрель•АСТ, 2003–2004.

<sup>252</sup> *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. Примечания Д.Д. Благого, С.М. Бонди. Т. 4. М., 1975. С. 175.

<sup>253</sup> *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. С. 154.

<sup>254</sup> *Пушкин А.С.* Указ. изд. Т. 4. С. 316–317.

<sup>255</sup> Там же. С. 291.

<sup>256</sup> Там же. С. 300.

<sup>257</sup> Там же. С. 317.

<sup>258</sup> Там же. С. 301.

<sup>259</sup> Там же. С. 300.

<sup>260</sup> Там же. С. 318.

<sup>261</sup> Там же. С. 291.

<sup>262</sup> *Каломирос А.* Река огненная. Сардоникс, 2003; интернет-ссылка: <http://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=304>; за указание на этот текст благодарю Любовь Левшун.

<sup>263</sup> См.: *Лосев А.Ф.* Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 83.

<sup>264</sup> Иже во святых отца нашего аввы Исаака Сириянина слова подвижнические.

<sup>265</sup> См. об этом, например, мою работу «История Ивана Карамазова на фоне книги Иова: Священная история как ключ к пониманию события и поступка» в кн.: *Касаткина Татьяна*. О творящей природе слова.

<sup>266</sup> *Тихомиров Б.Н.* Эсхатологические мотивы в творческих рукописях романа Достоевского «Подросток» (Илия и Енох). Заявка.

<sup>267</sup> Льюис К. Бремя Славы. Перевод Н. Трауберг. <http://ka4.ru/pages/427265/425000-426000>

<sup>268</sup> См. об этом мою работу «Роман Ф.М. Достоевского “Подросток”: “Идея” героя и идея автора» в: *Касаткина Т.* О творящей природе слова. С. 412–437.

<sup>269</sup> См., например: *Юрьева О.Ю.* Мотив поединка в рассказе Ф.М. Достоевского «Кроткая» // Достоевский и современность: Материалы XIX Международных Старорусских чтений. Великий Новгород, 2005; *Юрьева О.Ю.* Бунт против тирании и тирания бунта в рассказе Достоевского «Кроткая» // Достоевский и мировая культура. № 21. СПб.: Серебряный век, 2006.

<sup>270</sup> См.: *Бейли Г.* Потерянный язык символов. Ассоциация духовного единения «Золотой Век». М., 1996. С. 22.

<sup>271</sup> Там же. С. 22–23.

<sup>272</sup> Там же. С. 24.

<sup>273</sup> Цит. по: Толковое Евангелие. Книга первая. Евангелие от Матфея. М., 1870. Репринт 1993. С. 423.

<sup>274</sup> Там же.

<sup>275</sup> *Антоний, митрополит Сурожский.* Труды. Кн. 2. М.: Практика, 2007. С. 51.

<sup>276</sup> Там же. С. 474–475.

<sup>277</sup> См., например, выступление К.А. Степаняна на круглом столе «Эсхатологическая концепция Достоевского» // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные тезисы и доклады / под ред. И.Л. Волгина. М.: Фонд Достоевского, 2008. С. 190–192.

<sup>278</sup> *Пушкин А.С.* «Безверие», 1817.

<sup>279</sup> См. в издании: *Битов А.* Жизнь в ветреную погоду. Л.: Художественная литература, 1991.

<sup>280</sup> См., например: *Юрьева О.Ю.* Мотив поединка в рассказе Ф.М. Достоевского «Кроткая» // Достоевский и современность: Материалы XIX Международных Старорусских чтений. Великий Новгород, 2005; *Юрьева О.Ю.* Бунт против тирании и тирания бунта в рассказе Достоевского «Кроткая» // Достоевский и мировая культура. № 21. СПб.: Серебряный век, 2006.

<sup>281</sup> Идея сопоставления принадлежит Марии Данчук.

<sup>282</sup> *Вячеслав Иванов.* Собрание сочинений. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 366.

<sup>283</sup> Там же. С. 388–389.

<sup>284</sup> Там же. С. 418.

<sup>285</sup> См.: *Mishlove J.* The Roots of Consciousness. N.Y., 1977, p. 265. <http://psylib.org.ua/books/danch01/104.htm#s10>

<sup>286</sup> Андерхилл Э. Мистицизм. <http://psylib.org.ua/books/andev01/txt08.htm>

<sup>287</sup> VI Рождественские чтения в Магадане. Дата публикации: 24.02.2006. Рубрика: духовное поле. <http://vm.mag-city.ru/send/plugins/print/print.php?itemid=429>

<sup>288</sup> См.: Ответ о. Иоанна Кронштадтского на обращение гр. Л.Н. Толстого к духовенству // Духовная трагедия Льва Толстого. М.: Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, изд. «Отчий дом», 1995. С. 106–114; Из дневника о. Иоанна Кронштадтского: в обличение душепагубного еретичества Льва Толстого // Там же. С. 114–143.

<sup>289</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 16. М.: Художественная литература, 1983. С. 365.

<sup>290</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1974. С. 7.

<sup>291</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12 т. Т. 9. М.: Художественная литература, 1975. С. 382.

<sup>292</sup> Там же. С. 380.

<sup>293</sup> См., например: *Элиаде М.* Религии Австралии. СПб., 1998.

<sup>294</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12 т. Т. 9. С. 360.

<sup>295</sup> Там же. С. 353.

<sup>296</sup> *Вышеславцев Б.П.* Достоевский о любви и бессмертии // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М.: Книга, 1990. С. 403–404.

<sup>297</sup> См. об этом: *Новикова Е.* «Мир спасет красота» Ф.М. Достоевского и русская религиозная философия конца XIX — первой трети XX вв. // Достоевский и XX век. Под ред. Т.А. Касаткиной: В 2 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 97–124.

<sup>298</sup> См.: Там же.

<sup>299</sup> *Романов Ю.А.* Феномен красоты в интерпретации Дмитрия Карамазова // Достоевский и современность. Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. Великий Новгород, 2010. С. 229.

<sup>300</sup> Старец Силуан. Сретенский монастырь, 1999. С. 330–332.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. *К стр. 34.* Икона «Устюжское Благовещение». 20–30-е годы XII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
2. *К стр. 66.* Жан-Батист Камиль Коро. «Девушка расчесывает волосы». 1860–1865 гг. Лувр. Париж
3. *К стр. 66.* Тициан. «Венера Анадиомена». 1525 г. Национальная галерея Шотландии. Эдинбург
4. *К стр. 67.* Ганс Гольбейн Младший. «Мертвый Христос в гробу». 1521 г. Художественный музей. Базель
5. *К стр. 67.* Мазаччо. Нижняя часть фрески «Троица», изображающая скелет Адама. Ок. 1427. Церковь Санта-Мария-Новелла. Флоренция
6. *К стр. 105.* Владимирская икона Божьей Матери. XII в. Храм-музей святителя Николая при Третьяковской галерее. Москва
7. *К стр. 105.* Лукас Кранах Старший. «Мадонна с младенцем в беседке из винограда». 1525 г. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Москва
8. *К стр. 107.* Змея-лоза. Фрагмент
9. *К стр. 109.* Плащаница Милутина Урешы. XIII в. Музей Сербской православной церкви. Белград
10. *К стр. 110.* Ян Мостарт. «Се человек». 1520 г. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Москва
11. *К стр. 163.* Мадонна с Младенцем, святым Бьяджо и святым Джироламо. 1520 г. Равеккия (Беллинцона) в церкви Сан Бьяджо
12. *К стр. 173.* Икона «Снятие с Креста». Конец XV в. Новгородская школа. Третьяковская галерея. Москва
13. *К стр. 173.* Россо Фьорентино. «Снятие с креста». Ок. 1529. Сансеполькро. Церковь Сан Лоренцо алле Орфанелле
14. *К стр. 181.* Икона «Омовение ног». 1508–1509 гг. Страстной чин Софийского собора. Новгород
15. *К стр. 206.* Икона «Страшный Суд», фрагмент с благодетельным блудником. XVI в. Казанский собор. Санкт-Петербург
16. *К стр. 224.* Каспар Давид Фридрих. «Крест в горах», заалтарный образ для капеллы замка Тетшен. 1807 г. Государственное собрание. Дрезден
17. *К стр. 266.* Ганс Гольбейн Младший. «Адам и Ева». 1517 г. Художественный музей. Базель
18. *К стр. 268.* Икона «Положение во гроб». Конец XV в. Государственная Третьяковская галерея
19. *К стр. 385.* «Знамение» (Царскосельская) икона Божьей матери. Византия. Местонахождение оригинала неизвестно
20. *К стр. 423.* Икона «Рождество Христово». XV в. Московская школа. Государственная Третьяковская галерея. Москва

21. *К стр. 431.* Работа на пашне перед Троице-Сергиевым монастырем. Миниатюра из «Жития Преподобного Сергия». XVI в.
22. *К стр. 432.* св. Святой Христофор. Лубочная картинка. 1700-е гг. Нью-Йоркская публичная библиотека
23. *К стр. 432.* св. Икона «Святой Христофор». XVI в. Государственный музей истории религии. Санкт-Петербург
24. *К стр. 433.* Бог-Отец. Потолочная фреска. XV в. Замок Сфорца. Милан

*Обложка*

*Recto:* Положение во гроб. Фрагмент. Двусторонняя икона-таблетка. Конец XV — нач. XVI вв. Новгород

*Recto-verso:* Гольбейн. Мертвый Христос (см. илл. 4)

*Verso:* Икона «Воскресение Христово» («Сошествие во ад»). XV в. Псковская школа. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

*Утверждено к печати Ученым советом ИМЛИ РАН*

Научное издание

**СВЯЩЕННОЕ В ПОВСЕДНЕВНОМ: ДВУСОСТАВНЫЙ ОБРАЗ  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

**Касаткина Татьяна Александровна**

Технический редактор Лавочкина А.В.

Корректор Сченснович Е.Н.

Подписано в печать 26.10.2015. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура Таймс  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Печ. л. 33,0 + 1 вкл. Тираж 500 экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки  
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук  
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а  
тел. (495) 691–23–01, 690–05–61

ISBN 978-5-9208-0481-5



9 785920 804815

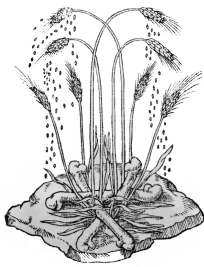


ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК





*«Великое христианское искусство, ярчайшим представителем которого является Достоевский, создавало произведения, которые позволяли встретиться человеку не с торжествующим и всевластным, но со страдающим Богом, с Богом-человеком в пространстве Его земной жизни. Встретиться в художественном произведении – и научиться встречаться с Ним в повседневности, узнавать Его в рабском обличи. Научиться узнавать Его в каждом человеке. Христианская этика для читателя Достоевского перестает быть внешней догмой, налагаемым извне императивом, но становится частью внутреннего опыта, индивидуальной перспективой восприятия мира».*

