Татьяна Касаткина

ФЕНОМЕН «Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И РУБЕЖ XIX–XX ВЕКОВ»

Работа о той необычной роли, которую сыграл Ф.М. Достоевский для эпохи рубежа XIX–XX веков, посвящена, как это на первый взгляд ни покажется странным, в первую очередь, образам Христа в творчестве Гольбейна, Достоевского, Блока (а в перспективе — и Пастернака) и тому свойству их произведений, которое все более начинает выходить на первый план в произведениях искусства в наши дни и которое названо мной «оперативной поэтикой». Оперативная поэтика — в отличие от собственно поэтики, формирующей автономный универсум произведения искусства, художественный мир, все элементы которого замкнуты на себя и создают «вторичную реальность», не сообщающуюся с «первичной реальностью», — 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 [1]. Эти элементы как бы нефункциональны в рамках произведения (или их функция чрезвычайно трудно определима и при любом определении вызывает полемику), поскольку их задачей является установление контакта с реальностью и *прямое* воздействие на реальность. Под прямым воздействием я имею 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», стоит за словами «глубоко внутреннее». Произведения с ярко выраженным действием оперативной поэтики обладают очевидным, чрезвычайным и необычным, воздействием на воспринимающих. Полагаю, никто не усомнится, что это качество объединяет картину Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос» (или «Труп Христа в могиле»), роман Ф.М. Достоевского «Идиот» [2] и поэму А.А. Блока «Двенадцать».

Все перечисленные выше произведения создавались их авторами в переломные моменты истории. «Двенадцать» — на подъеме социалистической и атеистической революции, в январе 1918 года. «Мертвый Христос» — в 1521–1522 — на подъеме Реформации, в момент, типологически идентичный [3] моменту создания «Двенадцати», когда все принципы нового наступающего миропонимания и миропорядка уже декларированы, но находятся еще в начале своего воплощения. «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, напомню — 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). Таким образом, типологически момент создания «Идиота» идентичен моментам создания «Двенадцати» и «Мертвого Христа». Все эти произведения создаются в момент начала очередного витка «атаки на Христа», закладываются авторами 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 это своего рода скрытые бомбы замедленного действия...

* * *

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»[4]. 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»[5]. К Достоевскому мальчики, ставшие деятелями «рубежа веков», приходили не просто самостоятельно — как правило, вопреки своему окружению[6]. При этом *отношение* к Достоевскому могло на протяжении жизни очень даже сильно меняться — но его герои, его произведения оставались незыблемыми константами их бытия и творчества.

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 первопро-

ходцы символизма, но и — заплутав на этих вечно первопроходных путях (не теряющих этого качества, сколькие бы по ним ни проходили) — многие бросились к «небытийственной бездне» миража и фантазии, увлеченные тенями, фантомами, предпочетшие их бытию[7].

Но часто полосу 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 к истине бытия.

Переход на рубеже XIX–XX веков от изжившего себя позитивизма[8] к иному, новому чувству жизни характерно описан А. Белым. Во-первых, он отмечает общий кризис, — ощущение исчерпанности 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»[9]. 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?»[10] И вот, наконец, начинается новое вторжение бытия в расчищенное философией пустоты пространство. Характерно, что оно осознается как изменение критериев по отношению к XIX веку[11] и при этом — *подступание Достоевского*, и, одновременно, — *проступание креста сквозь пересечение линий*, то есть — явление всей глубины бытия в самом повседневном существовании: крест, увиденный в оконном переплете — это ведь Достоевский, это, в каком-то смысле, — существо художественной концепции мира, предложенной Достоевским[12]: «Скоро эта решимость сказалась, 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 упадание 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 переживало сознание наше, увидевши крест в пересечении линий; эпоху, подобную первохристианской, переживали на рубеже двух столетий; античность, ушедшая в ночь, озарилася светом сознания нового; ночи смешались со светом; и краской зари озарилися души под "северным небом"» [13].

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» [14]. 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 [15], 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» [16]. 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_2, 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 укорененности в глубине допускающего самые противоречивые трактовки.

Многократно обращалось внимание на странность вещного мира в произведе-

ниях Достоевского. Обычно предполагалось, что вещи существуют в его романах уже включенные в кругозор персонажей и создают таким образом *психологический фон* произведений[17]. Представляется, что дело обстоит иначе. Вещь для него является словом языка, обращенного Творцом к мирозданию (творцом к произведению). «С нами Бог говорит не разговорным языком, но показательно»[18]. 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»[19]. 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[20]. 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 которой, 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 поправляющее, 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[21]. Это, одновременно, 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 художестве 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[22]; 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»[23]. 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 художнику, 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[24].

«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*[25]. Причем, *постоянно* сравнивали себя с его героями и выстраивали жизненные ситуации по схемам (а вернее — по *ритмам*) его романов[26]. Сам же Достоевский словно существовал на другом уровне — на уровне внеположного этому миру 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 личностных, 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, Ставрогиным, 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»[27]. Достоевский словно оказался для «рубежа веков», актуализировавшего всякую биографию, «писателем без биографии»[28]. Или, вернее, его биография оказалась сопоставима только с «биографией» России в целом[29].

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 предопределитель 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 единичный 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 подполья, ни сверхчеловека, вроде Раскольникова и Кириллова, представителей идеалистического индивидуализма, центральных солнц вселенной на чердаках и задних дворах Петербурга, личностей-полюсов, 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 руководительства 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"» [30].

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, нервирующего, о котором говорят все. И не понимаю, что это такое — "болезненное впечатление". Я всегда читал его ровно, спокойно... Об убийствах или философию — 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 нисколько 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 уничто-

жают 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 равнодушен 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 теснотою 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, внутренно 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»[31].

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 предстоит 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» некиих Лица и Книги только способ подчеркнуть — это един-

ственное, 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 перемещении 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[32], 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*»[33].

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"»[34]. 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 столетия знакомился с знаменитой картиной Гольбейна-младшего, как правило, сначала заочно: через описание и интерпретацию ее Карамзиным в «Письмах русского путешественника»[35]. 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[36].

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[37].

Не попадала в сферу пристального внимания, в лучшем случае — маячила где-то на границе исследовательского сознания — и некоторая несообразность[38] 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***»[39]. Восхищался, надо заметить, после того, как только что отпустил пренебрежительное замечание по поводу копии Гольбеиновых «Плясок смерти» — «славны бубны за горами!»[40]. 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 иного 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 главное 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»[41]. Надо ли говорить, что

опасающаяся 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 начинают 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 напряглись 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*!)[42].

Еще одну странность представляет зеленоватый, словно светящийся, 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[43]?

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»[44], противостоящие свету, но должные 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 шеей Спасителя — яркое, почти такое же, как над телом, зеленое свечение, а там должна была бы быть тень при любом источнике освещения, дающем такой свет[45]. При любом — за исключением того случая, когда источником свечения является само тело. Зеленое свечение[46] — 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 — эпиграф 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 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 заклание); на левой, под медалью со стрелой, — собака, поднявшаяся 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[47]. Олени (в германском искусстве также[48]) изображались пришедшими на водные источники, вытекающие из подножия Христова искупительного креста (то есть — были символом спасаемых Христовой смертью). Итак, в правой стороне — статика, горизонталь, распятие, жертвенность; в левой — динамика, взлет, устремленность вверх, спасительность[49].

И надпись над перечнем упокоившихся за плитой гласила: Christo Servatori s<anctum>[50] — Христу Спасителю. (Характерно, что *servator* переводится еще и как *исполнитель*, что подчеркивает в данном случае значение *совершения обещанного*: важный мотив, появляющийся 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 навершием 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 само́й 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, а, значит, *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 Гольбейна...» (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 «коллежской секретарши Филисовой», где проживает в данное время Настасья Филипповна: «А какая, однако же, странная эта картина Гольбейна... 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*[51]: «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 увидать! 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, немыслимым усилием веры преодолеть очевидность. Крик: «Парфен, не верю!..» (8, 195) изменяет ход событий[52].

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 «иного») *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 закостенеть, 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 вопрос: 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 немого 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» (**полужирным шрифтом** — выделено автором; *курсивом* — выделено мной. — *Т. К.*)[53].

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[54] 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 человеке. *Сегодняшний* образ[55] человека застлал перед всеми взорами образ Божий. Образ Божий в человеке ныне — как Мертвый Христос Гольбейна. 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 Карамазов: 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 евклидового 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 невосполнимого? И даже если он воскреснет — ведь он же умер[56]! Но дело не только в этом.

«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?» 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 следующем 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 Христова*[57]. Для этого достаточно, чтобы *в нем* не воскрес образ Христов. И вот, допустим, воскресения образа Божия, убитого позитивизмом, похо-

роненного 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[58]. Но можно заметить и другое: ни убийства, на 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 бы назвала *оперативной поэтикой*: попыткой описать некоторые конструкции, заложенные в текст, но нацеленные не на порождение смысла внутри «артефакта», а на преображение 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 закостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом)». Это настаивание 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) *субботнего* 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[59], 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 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 продержавшие 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 теле 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 полураскрыт, перекликаясь с каверной, червоточиной 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[60], — 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 немыслимом 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 соотнесенность, но унисон — т. е. вовлеченность в то движение, которое присуще 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 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[61]. 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[62]. 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 растрачивает энергию, созданную ритмом образов, в пределах произведения, *изображая* воскресение, — он заставляет произведение эту энергию *излучать*[63]. 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[64]. 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»[65]

Оперативная поэтика — то, что отличало, по представлениям символистов, их творчество от творчества «наивных реалистов»[66], 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[67]. В мистической эстетике Блока подлинный “реализм” оказывается сектантской поэзией»[68]. 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»[69]. 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 преображения воскресшей личности. Личность — храм Божий, в который вселяется Господь: "Вселюсь в них и буду ходить в них" (Левит 26:12)»[70]. Теургия — нерв размышлений об искусстве Вячеслава Иванова. И т. д.

Однако особой *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)[71] Блок, обращаясь к исследованию 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[72]: «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 здравой 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 — здравый 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 остриями. Вот почему во все века так боятся магии — этой игры с огнем, испытующей жуткие тайны»[73]. «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 заволакивается туманом; час заклятия становится часом оргии; на нашем маловыразительном языке мы могли бы назвать этот час — ***гениальным прозрением***, в котором стерлись грани между песней, музыкой, словом и движением, жизнью, религией и поэзией. В этот миг, созданный сплетением стихий, в глухую ночь, не озаренную еще солн-

цем 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 тожественны***, 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 разъединить их. <...> Очевидно, при известной обстановке, в день легкий или черный, слово становится делом, ***обе стихии равноценны, могут заменять друг друга***; за магическим действом 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***»[74]. «Чаровать можно чем угодно — взглядом, шопотом, зельями, подвесками, талисманами, амулетами, ладанками и просто заговором»[75]. «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»[76]. «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 поднимает 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 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?»[77] 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"[78]»[79].

Не удивительно, что эта статья *так* перекликается с программной статьей «О современном состоянии русского символизма» (1910 года), в которой Блок, описывая кризис русского символизма, острие 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» (Арцыбашева, 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»[80]. 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»[81], 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 одолевающую, 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»[82]. Свидригайлов — символ разрушительного сладострастия, тот, кого пол окончательно замкнул в себе самом, выжег дотла и остался внутри плясать последним, стелющимся, голубым огоньком по растлевшейся плоти, или теплится 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"**»[83]. Полагаю, что и Сергеев-Ценский, но — во всяком случае — Блок, строит образ, извлекая из знаменитого сна Раскольникова избиваемую клячу — символ плоти и материи, над которой у Достоевского ругался самовольный дух героя[84]. У современных Блоку реалистов дух попал в плен той же клячи, «не идущей вскачь» (то есть заключающей в себе «бесконечное нельзя»), и вновь поднимается на нее с дрекольем 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, попавшие 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**»[85]. 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*[86], он сдвигает смыслы Достоевского, но сам этот сдвиг предполагает непременное 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 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 увидал 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 свести 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 услыхать 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. Орали 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»[87].

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 свежею накошенною 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 гроденаплем 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, ужаснувшею и удивившею это молодое, детское сознание, залившею незаслуженным стыдом ее ангельски чистую душу и вырвавшею 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 фран-

цуженок. Вот, уже совсем не таясь, 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!.. — прошептал 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, занося 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 вынянчил, то в ужасе порывается уничтожить ее: «"А, проклятая!" — вскричал в ужасе Свидригайлов, занося 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[88]. 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 образно.

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 щелками 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 девическое 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 ткет паутину сладострастия»[89].

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»[90]. 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 помрачнения 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»[91].

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»[92].

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 по-

вапленным», 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 световою теорией; понять Блока — понять связь стихов о "Прекрасной даме" с "Двенадцатью"; вне этого понимания — Блок партийно раскромсан и разве что отражается в однобокой 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»[93]. 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 Лика Христова; *тот Лик был для Блока еще заслонен* ликом Музы: Софии»[94].

Имя Катьки Белый связывает со «Страшной местью» Гоголя[95]. Однако есть и еще один совершенно очевидный источник имени: «Хозяйка» Достоевского (в свою очередь, конечно, связанная со «Страшной местью»). 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[96] 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»[97]. Катерина Гоголя, очарованная, выпустила колдуна на волю. Катерина Достоевского оказалась в его власти, стала уже не случайной — вольной его сообщницей, не дочерью — полюбовницей. «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»), истязающих душу на мытарствах, пытаясь 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». 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)[98]. 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 такою 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 (“покоишься 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 наливаяся 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 (покоишься 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»[99].

«*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: мрачного и отчаянного — и 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 *личным* 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 «успения»[100] 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 со «вписан-

ным» 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 демоница. Поэтому, как и Свидригайлов, она получает пулю в *голову* («А Катька где? — Мертва, мертва! / Простреленная голова!»), становится «падалью». Но в России освобожденной от демоницы, 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 демоницу [101]. И в том, 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, очевидно, тоже мотив Достоевского.

Необходимо отметить, что Христос никогда не появляется в повествовании Достоевского иначе как в «дополнительном обрамлении» [102] — 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 ни 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 сделает?" Я по гордости вызвался перед всеми. Другой парень отвел меня и говорит мне с глазу 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 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 предо 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[103] — чрезвычайно распространенном магическом действии воинов и охотников средневековой Европы, прежде всего — Германии; этому способу ворожбы посвящена отдельная глава знаменитого «Молота ведьм» Шпренгера и Институриса[104]. 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 несчастие 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). Прямо от этой мысли 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, в рассказе об истинно и *недавно* бывшем событии, а не в «художественном произведении»). Наша жизнь так заросла грязью и корой греха и самости, плотяностью, 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 пятами». 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 мысль Достоевского Андрей Белый в статье

«Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» (1911): «<...> 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: «точно мы подходим к сияющей золотом ризе, а из складок ее ползут на нас клопы» [105].

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» [106].

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 Досто-*

евского — но 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» [107].

Блоку, вообще тщательно следившему за писаниями Белого, этот текст был хорошо знаком.

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 пятами», 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 лучшее: убить демоницу [108], свою Музу, блудную душу России, которую сам в нее низвел, открывшись навстречу «Вечной женственности» [109], 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. Очевидно, убить демоницу вне осуществляющейся Революции (в которой демоница-блудница и воплощалась) было уже невозможно.

Кстати, история иконы «Знамение» 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, острие 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 удается 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» [110]; 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 объятия со стихией, возможно, отозвалось в «странной и мучительной “глухоте” последних лет жизни Блока. “Все звуки прекра-

тились. Разве вы не слышите, что никаких звуков нет?" "Однажды, — вспоминает Чуковский, он написал мне письмо об этом беззвучии"»[111]. 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 спаленке / Твой ребенок опочил", молодые актрисы недоумевали: "Умер ребенок или он просто спит?" На это поэт отвечал: "Я не знаю"»[112]. 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»[113]. 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. 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!»[114]

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 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» [115] до ее действительной смерти.

«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 [116], лучезарного меча, пронзавшего сердце и открывавшего в нем — Младенца: «Миры, которые были пронизаны 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 напоминающим то, которое сквозило ***среди небесных роз***.

Для этого момента характерна необыкновенная острота, яркость и разнообразие переживаний. В лиловом сумраке нахлынувших миров 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» [117]. 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**» [118], Блок не мог не уз-

нать «*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[119]). «С кровавым флагом», «в белом венчике из роз» явился Блоку тот же Лик, что некогда — *на пурпуровом фоне* пронзенных золотым 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 Βασιλίς 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 начаться с **послушания**»[120].

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 эпиграфы, 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"»[121]. Статья, откуда приведена эта цитата, так и называется: «Эпиграф столетия».

Но ведь эпиграф — 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 эпиграф «Береги честь смолоду». Ниточка ритма, долженствующая не намекнуть на последующее, но впервые создать как единство, *организовать* его.

«Стиль есть ритм», — скажет Блок[122]. 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[123]. 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»[124]. 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)[125]. 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 уже его дела”. Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в грудах человеческого шлака; 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, вырождается и умирает.

Нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом; борьба с ней превышает и личные и соединенные человеческие силы»[126].

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 за эту ли способность видеть сквозь очевидность он оказался прощенным?[127]

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] О своеобразии строения в этом смысле романа «Идиот» писал Г.С. Морсон, назвавший подобное строение произведений, в отличие от поэтики, «прозаикой» или «tempics», «процессуальностью» (*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. 108–34; на русском языке: *Морсон Г.С.* «Идиот», поступательная (процессуальная) литература и темпикс // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001).

[2] О том, какое действие оказывает на чуткого читателя роман «Идиот», см. недавно опубликованное письмо, в сущности — блестящее эссе, Артура Абрагамовского «Бешеная икона» (Достоевский и мировая культура. № 20. СПб.; М., 2004. С. 451–455). 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» (С. 452). Надо ли говорить о том, что, несмотря на непонятность слов «бешеная икона», совершенно очевидна их применимость и к картине Гольбейна, и к поэме Блока.

[3] То, что начало Реформации было типологически идентично началу атеистической революции в России, может продемонстрировать, например, следующий пассаж из предисловия Ренана к тринадцатому изданию «Жизни Иисуса»: «Некогда приходилось 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». *Ренан Эрнест.* Жизнь Иисуса. М., 1991. С. 13.

[4] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // *Бердяев Николай.* Собрание сочинений. Т. 5. YMCA-PRESS, Христианское издательство, 1997. С. 205.

[5] *Исупов К.Г.* Компетентное присутствие (Достоевский и «Серебряный век») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. СПб., 2000. С. 4. Здесь и далее в цитатах: курсив и курсив + полужирный — выделено мной; полужирный — выделено цитируемым автором.

[6] О том, как дело обстояло, например, в семье Флоренских, см. в статье М. Аксенова Меерсона в настоящем издании. 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». *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 19. 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». *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 445. «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 остаться «родителям».

[7] 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, 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 овладевание друг другом или взаимная одержимость, вампирическая жизнь в другом, — в этом природа **симфонии**. Здесь хлыстовский соблазн, это 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 растворятся 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 Poème satanique, — "flammes sombres", **пляска черных пламен**... Творчество Скрябина тем характерно, что в самом намерении творца оно было неким ***магическим действом***, теургическим актом или предварением, должно было **осуществить мистерию**, мистерию космического разрушения и гибели». *Флоровский Георгий, протоиерей.* Пути Русского Богословия. YMKA-PRESS, 1983. Репринт: Киев, 1991. С. 485–487.

[8] Позитивизм как мирочувствие хорошо описывается 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». *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 225–226.

[9] *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. С. 21.

[10] Там же. С. 21–22.

[11] «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 "Жестокий 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»). С. 3.

[12] 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. М., 2005.

[13] *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. С. 22.

[14] 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.

[15] Достоевский писал об этом деле в «Дневнике писателя» за октябрь 1876 года, 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).

[16] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом Ф.М. Достоевского и приложениями. СПб., 1883. С. 104.

[17] Даже Бердяев, отмечая символичность и духовную природу вещного мира Достоевского, интериоризирует 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». *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 229.

[18] 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.

[19] *Хомяков А.С.* Церковь одна. М., 2001. С. 92.

[20] См. об этом: *Касаткина Татьяна.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004.

[21] Так, каждый персонаж Достоевского призван явить собою образ Божий, то есть — проявить, пробудить в себе образ Христа, но если, например, в романе «Братья Карамазовы» Дмитрий 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» (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.)), 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) 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 по отношению к нему роль доброго самарянина, за образом которого стоит в притче образ Христа); это решение погружает его душу в 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 настоящем издании. 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, 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 отпущаеши", 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). Но сцена, мелькнув, гасится в себе самой — никакого обновления персонажа (на которое такая сцена должна была бы впрямую указывать) не происходит.

[22] 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 в настоящем издании. 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 обличии*. То есть таким, каким он существует в Божием замысле. Что и есть — спасение.

[23] *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.

[24] «<...> он [художник. — *Т. К.*] наблюдает и простую бытовую сцену и апокалиптическое видение одинаково». *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л. Т. 6. 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.

[25] 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, Раскольникова 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.

[26] 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 (христоподобного персонажа) пришелся в этот раз на долю Блока. Продолжать можно очень долго.

[27] *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 пришлась 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 существо-

вавшую «русскую душу» (см. об этом в статьях настоящего издания: *Жервез Тассис*. Достоевский глазами Алданова; *Ольга Меерсон*. Набоков — апологет: защита Лужина или защита Достоевского?; *Л.В. Сыроватко*. Ф.М. Достоевский глазами «молодого поколения» русской эмиграции (1920–1940)). 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.

[28] См. определение этого термина в канд. диссертации *Местергази Е.Г.* «Теоретические аспекты изучения биографии писателя (В.С. Печерин)». М., 1997.

[29] 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 навязанных коротеньких мыслей. И там, на каторге — постепенное «перерождение убеждений», и медленное возвращение России к Богу и к себе самой.

[30] *Иванов Вячеслав*. Достоевский и роман-трагедия (1911) // *Иванов Вячеслав*. Родное и вселенское. М., 1994. С. 282–283.

[31] *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.

[32] И Иванов сейчас и перейдет к уже собственно поэтике Достоевского, следующий раздел его работы называется «Принцип формы».

[33] Характерно, что потомками рубежа веков изменение, произошедшее с самим Достоевским и уведшее 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 зрениями — 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.

[34] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 205.

[35] 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 осьми 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 короля 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)». *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. М., 1988. С. 150–151.

[36] 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?!» *Стам С.М.* Корифеи Возрождения. Искусство и идеи гуманистического свободомыслия. Книга первая. Саратов, 1991. С. 269. Здесь же, в подтверждение «мысли Достоевского», исследователь ссылается на интерпретацию картины в одном из фундаментальных российских искусствоведческих изданий: «Подобный подход к теме, свидетельствуя о безжалостной трезвости реалистического мастерства Гольбейна, обнаруживает такую свободу от религиоз-

ных догм, которая граничит с безбожием». *Чегодаева Н.М.* Искусство Германии // Всеобщая история искусств. М., 1962. Т. 3. С. 410.

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». *Третьяков Н.Н.* Образ в искусстве. Основы композиции. Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. С. 123.

[37] 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 Сливкина фразу (очевидно, развитую в другом месте работы, которой опубликованная статья составляла лишь часть): «силящийся восстать из гроба Христос». *Сливкин Евгений.* «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. № 17. М., 2003. С. 92.

[38] На эту несообразность указывали К.А. Степанян и Б.Н. Тихомиров.

[39] Последняя любовь Ф.М. Достоевского. *Достоевская А.Г.* Дневник 1867 года. СПб., 1993. С. 292.

[40] Там же. С. 290.

[41] Последняя любовь Ф.М. Достоевского. *Достоевская А.Г.* Дневник 1867 года. С. 292.

[42] Работы Грюневальда Гольбейн знал и на них ориентировался.

[43] 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 умыть, потому что чист весь» (Ин 13:6–10).

[44] В великую субботу на литургии в Православной церкви поется стихира: «Днесь ад стеня вопиет: уне мне бяше, аще бых от Марии Рождшагося не приял; пришед бо на мя, державу мою разруши, врата медная сокруши; души, яже содержах прежде, Бог сый воскреси. Слава, Господи, кресту Твоему и воскресению Твоему».

[45] 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.

[46] 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 Гольбеиновой картине.

[47] 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.

[48] См.: *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М., 1995. С. 225. Источник образа — Пс 41:2.

[49] 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.

[50] За помощь в расшифровке непонятной мне буквы «s» в посвятительной надписи благодарю Александра Маркова.

[51] Эта возможность поверить поддержана смыслом, скрытым за словом: фамилия хозяйки квартиры — Филисова, от греч. φίλος — любезный, дорогой, приятный, милый, дружественный.

[52] 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 беззаконный 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. <...>

Но когда он встретил Спасителя, Христос его не спросил: "Не стыдно ли тебе? Как ты смеешь предстать передо Мной 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.

[53] Цит. по: *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. 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.

[54] 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 настоящем издании.

[55] Еще раз напомню, 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).

[56] 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 Сёрена Киркегора.

[57] 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 руководительства в жизни, но *два разноприродных бытия*». *Иванов Вячеслав*. Достоевский и роман-трагедия // *Иванов Вячеслав*. Родное и вселенское. М., 1994. С. 283.

[58] 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.

[59] 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 закладывал в эту культуру, сокрушающую в себе, на глазах художника, *религию* как непрестанно реализующуюся связь, — импульс возрождения, *воскресения*. Воскресения даже из безнадежного и последнего растления.

[60] «Жене сказал: умножая умножу скорбь твою в беременности твоей; в болезни будешь рождать 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 произрастит она тебе; и будешь питаться полевою 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).

[61] См. об этом подробнее: *Касаткина Татьяна*. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 380–393.

[62] См. об этом: *Касаткина Татьяна*. О творящей природе слова. С. 248–265.

[63] 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 заливает 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 назад, 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». Цит. по: *Касаткина Татьяна*. О творящей природе слова. С. 259.

[64] 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*.

[65] 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.

[66] См., например, это определение у А. Блока в статье «О современном состоянии русского символизма» // *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 5. С. 432–433.

[67] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 206.

[68] *Эткинд А.* Хлыст. М., 1998. С. 351.

[69] *Брюсов В.* Ключи тайн (1904). Цит. по: Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 58, 61.

[70] *Белый А.* Символизм как миропонимание (1904). Цит. по: Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 71.

[71] *Блок А.А.* Поэзия заговоров и заклинаний // *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 36–65.

[72] 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.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 132.

[73] Там же. С. 43–44.

[74] Там же. С. 47–48.

[75] Там же. С. 48.

[76] Там же. С. 51. Не могу не отметить, что здесь — блоковская интерпретация фразы «мир спасет красота». Красота — *действенна 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.

[77] *Ницше Ф.* Веселая наука. М., 1901. С. 168–169.

[78] *Аничков Е.В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. Ч. II (От песни к поэзии). СПб., 1905. С. 309.

[79] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 52–53.

[80] Там же. С. 119.

[81] См.: *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 41.

[82] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 119.

[83] Там же. С. 122.

[84] См об этом: *Касаткина Татьяна.* Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы литературы. М., 2003. Январь–февраль. С. 176–208.

[85] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 259.

[86] 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. Долгенко в настоящем издании.

[87] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 66–67.

[88] Подробнее о снах героев «Преступления и наказания» как о своеобразных «трилогиях» об их плоти, душе и духе см.: *Касаткина Татьяна.* Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». С. 176–208.

[89] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 69–70.

[90] Там же. С. 428–429.

[91] Там же. С. 431.

[92] Там же. С. 435.

[93] *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. С. 105.

[94] Там же. С. 149.

[95] Там же. С. 407.

[96] 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».

[97] *Белый Андрей*. Воспоминания о Блоке. С. 98.

[98] См. об этом: *Касаткина Татьяна*. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 154–158.

[99] *Белый Андрей*. Воспоминания о Блоке. С. 403.

[100] См. об этом: *Касаткина Татьяна*. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». С. 380–393.

[101] 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 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 погибнуть сами, чтобы погубить своего врага, своего властелина и демона***». *Цвейг Стефан*. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1963. С. 211.

[102] См. об этом также в настоящем издании: *Тихомиров Б.Н.* Христос Достоевского versus Христос Набокова.

[103] 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.

[104] *Шпренгер Я., Институрис 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.

[105] *Белый Андрей*. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. С. 153.

[106] Там же. С. 152.

[107] Там же.

[108] О том, как демоница, одержащая 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.

[109] Чрезвычайно характерно здесь, что *до* смерти Владимира Соловьева мотив «Прекрасной Дамы» совершенно отсутствует в стихах Блока. «В период времени написания стихов “Ante Lucem” устремления художников и мыслителей пересекалися в *темном, в досветном*; 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, подъемлется первая тема Софии у Блока. Офелия исчезает в строках:

То Вечно-Юная прошла
В неозаренные туманы».

Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. С. 106.

Здесь речь, по существу, идет *о наследовании инспирации*: или до смерти Соловьева Блок был не нужен «Прекрасной Даме», желающей войти в тело России (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 сроку 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». *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. С. 64.

См. также с. 38–39, где 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».*

[110] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. С. 626.

[111] *Вильчек Л., Вильчек Вс.* Эпиграф столетия // Знамя. 1991. № 11. С. 228.

[112] *Пайман Аврил.* История русского символизма. Авторизованный перевод. Перевод с английского Исакович В.В. М., 2002. С. 273.

[113] См.: *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. С. 628–629.

[114] *Цветаева Марина.* Искусство при свете совести // *Цветаева Марина.* Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза. Письма. М., 1988. С. 384–385.

[115] 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 отрекся* от Христа, прежде чем принять свою первоверховность.

[116] Удивительно, до чего описание Блока и задачи, которые ставили себе символисты (прежде всего — Блок, Иванов, Белый), созвучны 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: *Павлова Нина*. Красная Пасха. О трех Оптинских новомучениках убиенных на Пасху 1993 года. С. 329.

[117] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 429.

[118] См.: *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. С. 628. Блок не случайно подчеркивает «**на этом пути**». Он слишком хорошо знает, *что* является *обычно* в столбах мятели — об этом вспомнит и расскажет также и 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 детеныша-ведьменочка 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». *Пастернак Борис*. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 3. М., 1990. С. 361–362.

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 —
Елекстрический фонарик
На оглобельках...
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 было отмечено Л. и Вс. Вильчеками, правда, в соответствии с их интерпретацией, они говорят об «оборотническом» явлении Христа — поскольку «перевернуты» инициалы: «Если внимательно вглядеться в "воронки" и "столбушки", то в них невольно видится буква Х, нижняя часть которой скрыта от глаз, заметена снегом, им буква I; пурга как бы вычерчивает инициалы святого имени. Но в "оборотническом", зеркально перевернутом виде». *Вильчек Л., Вильчек Вс.* Эпиграф столетия. С. 225.

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.

[119] 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 "несчастным 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». *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 25.

[120] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 435.

[121] *Вильчек Л., Вильчек Вс.* Эпиграф столетия. С. 219.

[122] «Крушение гуманизма» (1919) // *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 100.

[123] См. о стиле подробнее: *Касаткина Татьяна.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». С. 70–93.

[124] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 392.

[125] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 92.

[126] *Блок А.* О назначении поэта. Речь, произнесенная в Доме литераторов на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина // *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 162.

[127] Н. Павлович сообщает о словах старца Оптинского Нектария о Блоке: «Он теперь в раю. Скажи его матери, чтобы была благонадежна». *Митрополит Вениамин (Федченков).* Божьи люди. Мои духовные встречи. С. 147. 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!» Там же. С. 397. *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: «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 сберечь, тот недаром пройдет по пустынной пока и бедной истории нашей планеты, ему очевидно суждено в будущем какое-то иное бытие, менее убогое, чем это». *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 462.