
История русской литературы

Татьяна КАСАТКИНА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ В СОСТАВЕ «ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: КОНТЕКСТНЫЙ АНАЛИЗ*

«Сон смешного человека»

Прежде всего — кажущееся очевидным, но важное, традиционно *не* соблюдаемое — и даже порой подвергаемое сомнению¹ исследователями творчества Достоевского

* Краткий вариант статьи опубликован в издании: Исследования по русской литературе. Стамбул: Фатих Университет, 2010.

¹ При чтении этого текста на стадии доклада («Сон смешного человека»: идея преобразования мира личностью») на XXXIV Международных чтениях «Достоевский и мировая культура» (Санкт-Петербург. Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского. 11–14 ноября 2009) по поводу данного тезиса опять возникла дискуссия, вызванная слишком давней уже традицией публикации этих произведений автономно, вне состава «Дневника писателя».

методическое замечание. Необходимо сказать о том, как следует анализировать художественные тексты Достоевского, находящиеся в составе «Дневника писателя».

Их следует анализировать *в составе «Дневника писателя»*.

Если мы не следуем этому простому правилу, то уходим очень далеко от авторской идеи, что доказали, в том числе, и последние работы о «Сне смешного человека»², объявившие рисуемый Достоевским «рай» нехристианским и занявшиеся выявлением, так сказать, религиозных уклонений писателя.

Между тем Достоевский попросту говорит там *о совсем другом*. Но чтобы это понять, нужно не сопоставлять его фантастический рассказ с общими представлениями того или иного исследователя о всемирной истории со времен грехопадения и до него, а сопоставить его с той *актуальной историей*, рассмотрением которой занимается Достоевский на соседних страницах, и, главное, с тем способом ее рассмотрения, которым он постоянно пользуется.

Прежде всего, надо заметить, что темы «Сна смешного человека» появляются в «Дневнике писателя» 1877 года буквально с первой его страницы. Именно на первой странице январского номера Достоевский опишет, может быть, главное свойство той заразы, что принес смешной человек на изумрудную планету: поражать не ум, а сердце. Опишет он это, радуясь, что русских пока миновала такая участь и что «все споры и разъединения наши произошли лишь от ошибок и отклонений ума, а не сердца, и вот в этом-то определении и заключается все существен-

² См., например, выступление К. Степаняна на круглом столе «Эсхатологическая концепция Достоевского» // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные тезисы и доклады / Под. ред. И. Л. Волгина. М.: Фонд Достоевского, 2008.

ное наших разъединений. Существенное это довольно еще отрадно. Ошибки и недоумения ума исчезают скорее и бесследнее, чем ошибки сердца; излечиваются же не столько от споров и разъяснений логических, сколько неотразимою логикою событий живой, действительной жизни, которые весьма часто, сами в себе, заключают необходимый и правильный вывод и указывают прямую дорогу, если и не вдруг, не в самую минуту их появления, то во всяком случае в весьма быстрые сроки, иногда даже и не дожидаясь следующих поколений. Не то с ошибками сердца. Ошибки сердца есть вещь страшно важная: это есть уже зараженный дух иногда даже во всей нации, несущий с собою весьма часто такую степень слепоты, которая не излечивается даже ни перед какими фактами, сколько бы они ни указывали на прямую дорогу; напротив, перерабатывающая эти факты на свой лад, ассимилирующая их с своим зараженным духом, причем происходит даже так, что скорее умрет вся нация, сознательно, то есть даже поняв слепоту свою, но **не желая** уже излечиться»³ (25, 5).

Ошибка сердца может поразить корень нации — ошибка сердца может поразить и корень человечества. В сущности, грехопадение можно описать именно как ошибку сердца. Или ошибку сердца описать как грехопадение. Такое грехопадение вовсе не однократно *исторически* (или *доисторически*), оно периодически случается в жизни родов, народов, наций, отдельных людей. В «Сне смешного человека» Достоевский берет целую планету. Его интересует этот процесс, максимально генерализованный, но **все фазы этого процесса находятся в преде-**

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 тт. Л.: Наука, 1972 — 1990. Здесь и далее в тексте после цитаты в скобках указываются том и страница. Курсив в цитатах — мой, жирный шрифт — выделено цитируемым автором.

лах доступности для того человечества, к которому обращается смешной человек: «я видел Истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» (25, 118).

Достоевский в *фантастическом рассказе* генерализует и само заболевание. Нам представлена не просто ошибка сердца — писателем изображен последовательный отказ от жизни сердца в пользу жизни ума. Отказ от *живой* жизни в пользу *осознания* жизни. Это ошибка сердца, *подчинившегося уму*. В то время как ум в своих уклонениях как раз и был, согласно Достоевскому, способен исцеляться в результате правильной *жизни сердца*. Теперь же жизнь сердца блокирована умом — и именно с этим собирается бороться смешной человек: «“Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья — выше счастья” — вот с чем бороться надо! И буду. Если только все захотят, то сейчас все устроится» (25, 119).

Разворачивая эту мысль Достоевского, следовало бы добавить (кстати, он это делает и сам в других местах «Дневника писателя»), что подчинение сердца уму — это действительно роковая болезнь современного (и Достоевскому, и нам) мира, прежде всего — современной науки.

Дело в том, что ум — это орган *поиска*. Но лишь сердце — это орган *нахождения*, лишь сердце способно удостоверить нас в том, что найдено — правильно. С этой точки зрения я хотела бы обратить внимание на знаменитую строку семнадцатилетнего Пушкина: «Ум *ищет* Божества, а сердце не *находит*»⁴. Поэт, как всегда, безусловно и безупречно точен в слове: все поиски ума без удостоверения сердца — бесплодны. Очень примерно можно представить это себе так: ум протягивает перед нашим внутренним взором ленту вариантов, и в какой-то момент в один из них бьет стрела сердца. Это пережива-

⁴ Пушкин А. С. Безверие (1817).

ется как озарение, как явление воочию *живой жизни*. И это многократно описано, последний раз, кажется, Андреем Битовым в рассказе «Инфантьев»: «Да, так я не думал, — повторял Инфантьев. — Я думал, что это такое? А это, оказывается, вот что».

Но подчиненное уму сердце перестает исполнять свою находящую, удостоверяющую функцию. Ум заставляет сомневаться в безусловном свидетельстве сердца — и жизнь оказывается искаженной, неживой, ненастоящей. Этот момент так же прописан Достоевским по дороге к «Сну смешного человека». Мало того, что интересы цивилизации, оказывается, вынуждают считать вполне допустимым сдирание кожи со спин людей, в интересах цивилизации производимое (См.: «Дневник писателя». Февраль, 1877), но и другие глубинные истины, безусловно удостоверяемые сердцем и жизнью, умом ставятся под сомнение, отрезая человека от самых корней живой жизни. Таковой является, например, способность *отдать все*, почитаемая Достоевским основой *высшей жизни* человека и человечества: «Да? Но что хорошо и что дурно — вот ведь чего, главное, мы не знаем. Всякое чутье в этом смысле потеряли. Все прежние авторитеты разбили и поставили новых, а в новые авторитеты, чуть кто из нас поумнее, тот и не верует <...> Но чтоб не говорить отвлеченно, обратимся к данной теме. Вот мы действительно не сдираем кож, мало того, даже не любим этого (только один Бог знает: любитель часто прячется, любитель мало известен, до времени стыдится, “боится предрассудка”), но если и не любим у себя и **никогда не делаем**, то должны ведь ненавидеть и в других. Мало того, что ненавидеть, должны просто не дать сдирать кож никому, так-таки взять и не дать. А между тем так ли на деле? Самые негодующие из нас вовсе не так негодуют, как бы следовало. Я даже не про одних славян говорю. Если мы уж так сострадаем, так и поступать должны бы в размере нашего сострадания, а не в размере десяти целковых пожертвования. *Мне скажут, что ведь нельзя же отдать все. Я с этим*

согласен, хотя и не знаю почему. Почему же бы и не все? В том-то и дело, что тут решительно ничего не понимаешь даже в собственной природе» (25, 47—48).

Между тем, февральский дневник писателя находится в окружении двух «медальонов», посвященных каждый *одному* человеку. В январском дневнике есть главка «Фома Данилов, замученный русский герой», напрямую сопрягающая эти объединенные здесь идеи о сдирании кож и об «отдать все». Причем случай Фома Данилова как раз показывает, до какого предела простирается это *все* — до собственной кожи. Отдать все — это отдать жизнь. И второй «медальон», состоящий из главок «Похороны “общечеловека”» и «Единичный случай», рассказывающих о докторе Гинденбурге, не отрицает жертвы жизнью, а разъясняет, что «все» — это не меньше, чем жизнь, что длящуюся долго жизнь тоже можно отдать *всю*, и это еще труднее и, при осознании, еще более потрясает.

Характерно, что Достоевский возьмет «общечеловека» в кавычки и начнет вторую ему посвященную главку с исправления: «Кстати, почему я назвал старичка доктора “общечеловеком”? Это был не общечеловек, а скорее общий человек» (25, 90), — акцентируя внимание читателя на двух этих именовании. *Общий* человек — это человек, принадлежащий всем и не принадлежащий себе. Это человек, всю жизнь отдающий *все*: «Он умер в такой бедности, что не на что было похоронить его». Он показан как *буквально* снимающий и отдающий «рубашку с плеча» (25, 89) — что есть общечеловеческая идиома для обозначения полного самопожертвования.

Но в обоих описанных Достоевским случаях отдающему все возвращается многое — и именно тогда, когда он уже не мог бы этого потребовать, — то есть после смерти. Фому даже его мучители называют богатырем, чтут его; соплеменники собирают деньги, помещают дочь в учебное заведение и т. д.; а похороны бедного доктора оказываются богатейшими, пышнейшими из похорон, которые когда-либо видел город. Доктору оказываются такие по-

чести от иноплеменников (в данном случае — евреев), которые невозможно купить никакими деньгами.

Оказывается — способность отдать все вызывает преизобильную обратную отдачу. В сущности — хоть на мгновение, но создает рай на земле.

Оказывается — этой способностью *с очевидностью* наделена именно личность, отдельный человек, единичный случай. Для нации эту способность пока нужно утверждать императивно. Достоевский все это тоже пропишет по дороге к «Сну смешного человека»: «Кроме того, выступают политики, мудрые учителя: есть, дескать, такое правило, такое учение, такая аксиома, которая гласит, что нравственность одного человека, гражданина, единицы — это одно, а нравственность государства — другое. А стало быть, то, что считается для одной единицы, для одного лица — подлостью, то относительно одного государства может получить вид величайшей премудрости! Это учение очень распространено и давнишнее, но — да будет и оно проклято!» (25, 48—49)

Именно эти две идеи, два противоположных жизненных принципа: *отдать все* и *нельзя же отдать все* — определяют способ существования человечества до и после грехопадения в «Сне смешного человека».

Характерно, что именно *единичный случай, один человек* всякий раз становится для Достоевского «началом разрешения всего вопроса» (25, 90), «эмблемой России, всей России, всей нашей народной России, подлинным образом ее» (25, 14). В «Сне смешного человека» писатель покажет, как *один человек* заразил и развратил все человечество. Но, принимая доказательство от противного, нужно заключить, что с одного человека может начаться и произойти и исцеление всего человечества.

И все это возможно потому, что человечество есть не конгломерат изолированных частиц, но единый организм, «единое древо». И это, по Достоевскому, и есть, собственно, «русская идея». Многократно высказанная на страницах «Дневника писателя» 1877 года, самое дивное

выражение она принимает в главе, непосредственно предшествующей «Сну смешного человека»:

«Мы первые объявим миру, что не через подавление личностей иноплеменных нам национальностей хотим мы достигнуть собственного преуспевания, а, напротив, видим его лишь в свободнейшем и самостоятельном развитии всех других наций и в братском единении с ними, восполняясь одна другою, прививая к себе их органические способности и уделяя им и от себя ветви для прививки, сообщаясь с ними душой и духом, учась у них и уча их, и так до тех пор, когда человечество, восполняясь мировым общением народов до всеобщего единства, как великое и велико-лепное древо осенит собою счастливую землю» (25, 100).

Нельзя не увидеть, что здесь в качестве *результата* действия в человечестве идеи русской национальной личности показано то, что будет благим *исходным* состоянием человечества в «Сне смешного человека».

Характерно, что сразу после этих слов читаем: «О, пускай *смеются* над этими “*фантастическими*” словами нашими теперешние “общечеловеки” и самооплевники наши, но мы не виноваты, если верим тому, то есть идем рука в руку вместе с народом нашим, который именно верит тому» (там же).

Эта насмешка над авторскими словами и характеристика их как «фантастических» накрепко связывает сей пассаж с расположенным во второй главе этого выпуска фантастическим рассказом «Сон смешного человека». Впрочем, уже на первых страницах январского выпуска, сразу после абзаца, с которого был начат анализ, можно увидеть: «Пусть не смеются над мной заранее, что я считаю ошибки ума слишком легкими и быстро изгладимыми. И уж смешнее всего было бы, даже кому бы то ни было, а не то что мне, принять на себя в этом случае роль изглаживателя, твердо и спокойно уверенного, что словами проймешь и перевернешь убеждения данной минуты в обществе. Я это все сознаю. Тем не менее стыдиться своих убеждений нельзя, а теперь и не надо, и кто имеет ска-

зять слово, тот пусть говорит, не боясь, что его не послушают, не боясь даже и того, что над ним насмеются и что он не произведет никакого впечатления на ум своих современников» (25, 5 — 6). Нельзя не заметить, что перед нами своего рода «заготовка», «болванка» будущих деклараций смешного человека.

Чтобы закончить с формальной встроенностью «Сна смешного человека» в окружающий его текст «Дневника писателя», укажем на то, что, предваряясь декларацией о великом будущем организме — древе единого человечества на счастливой земле, рассказ, заканчивающийся словами: «А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!» (25, 119), продолжается в пределах той же главы текстом, озаглавленным «Освобождение подсудимой Корниловой», юной, едва совершеннолетней женщины, в судьбе которой принял такое благое участие Достоевский. Как и герой «Сна...», автор здесь зримо совмещает проповедь обновления всего человечества с заботой об одном нуждающемся в помощи человеке: как и в «Сне смешного человека», эти идеи оказываются несуществующими и неосуществимыми одна без другой.

Но вернемся к мысли о том, что два жизненных принципа: *отдать все* и *нельзя же отдать все* — определяют человечество до и после грехопадения в «Сне смешного человека».

Принципом «отдать все» определяется существование человечества как единого организма и образ действий тех, кто видит или ощущает это его единство. Эта идея, выговоренная отчетливо уже Соней Мармеладовой: «Мы — одно! Заодно живем!» (эту героиню до сих пор некоторые исследователи почитают «слабой мыслительницей». «Осилить такую идею! Слабая мыслительница, ух!» — сказал бы в этом случае Достоевский), так вот, эта идея присутствует как непосредственное, мучительное ощущение уже в первой части рассказа. Именно ощущение боли от страдания девочки, боли неожиданной и недолжной, даже невозможной — согласно разумным рассу-

ждениям смешного человека, спасает его от запланированного выстрела.

Характерно, что он, собираясь выстрелить в голову, в правый висок, то есть — в «ум», стреляет во сне в сердце, правильно выбирая корень ошибки и заблуждения. И пораженное сердце вновь оказывается способно быть источником удостоверения истины, источником оценки *разумности* происходящего: «Я лежал и, странно, — ничего не ждал, без спору принимая, что мертвому ждать нечего (так «по уму». — Т. К.). Но было сыро. Не знаю, сколько прошло времени, — час или несколько дней, или много дней. Но вот вдруг на левый закрытый глаз мой упала просочившаяся через крышку гроба капля воды, за ней через минуту другая, затем через минуту третья, и так далее, и так далее, все через минуту. Глубокое негодование загорелось вдруг в сердце моем, и вдруг я почувствовал в нем физическую боль: “Это рана моя, — подумал я, — это выстрел, там пуля” <...> И я вдруг воззвал <...> всем существом моим к Властителю всего того, что совершалось со мною: <...> если существует что-нибудь разумнее того, что теперь совершается, то дозвожь ему быть и здесь».

Если «ум» внушает смешному человеку идею зависимости от него мира в том смысле, что все в мире есть лишь принадлежность его сознания, долженствующая угаснуть вместе с ним, то сердце открывает ему истину — весь мир зависит от него (любимая Достоевским еще с романа «Подросток» «та же самая и совсем другая» идея), потому что если все — единый организм, *то одна клетка может изменить основной принцип его существования*.

Ложь, впрыснутая смешным человеком в общечеловеческий организм, начинает известный процесс нарастания стенок и средостений между клетками.

Потрясающе, как всегда, угадан Достоевским этот первый шаг вторжения лжи — *кокетство*. Если принцип любви — отдать все, то принцип кокетства, как раз: *отдать, но не все*, обещать больше, чем отдавать; в сущности — крохами спровоцировать самоотдачу другого.

Так организм перестает функционировать как организм, чей принцип — полная самоотдача всякой клетки для всеобщего изобилия. Теперь клетки начинают охотиться друг за другом — и все распадается.

Но еще раз — если одна клетка может исказить принцип работы организма — то она может и восстановить истинный принцип, начав функционировать в верном режиме.

А такие «единичные клетки» — «единичные случаи» — нам были показаны в «Дневнике писателя».

Это о них скажет Достоевский, завершая рассказ об общем человеке докторе Гинденбурге: «... вот без этих-то единиц никогда не соберете всего числа, сейчас все рассыплется, а вот эти-то все соединят. Эти мысль дают, эти веру дают, живой опыт собою представляют, а стало быть, и доказательство. И вовсе нечего ждать, пока все станут такими же хорошими, как и они, или очень многие: нужно очень немного таких, чтоб спасти мир, до того они сильны. А если так, то как же не надеяться?» (25, 92).

«Кроткая»

Последнее время «фантастический рассказ» Достоевского все чаще анализируется с позиций психологии. Задается вопрос: «Кротка ли Кроткая»?⁵ — и, разумеется, триумфально доказывается, что вовсе нет. При этом под «кроткий» понимается примерно то, что записано в словаре Даля: тихий, скромный, смиренный, любящий, снис-

⁵ См., например: *Юрьева О. Ю.* Мотив поединка в рассказе Ф. М. Достоевского «Кроткая» // Достоевский и современность: Материалы XIX Международных Старорусских чтений. Великий Новгород, 2005; *Юрьева О. Ю.* Бунт против тирании и тирания бунта в рассказе Достоевского «Кроткая» // Достоевский и мировая культура. № 21. СПб.: Серебряный век, 2006.

ходительный; не вспыльчивый, не гневливый, многотерпеливый. Что, конечно, совсем не вяжется с рядом сцен, особенно из главки «Кроткая бунтует», ну, например: «Она вдруг вскочила, вдруг вся затряслась и — что бы вы думали — вдруг затопала на меня ногами; это был зверь, это был припадок, это был зверь в припадке».

С одной стороны, некротость Кроткой здесь, вроде бы, очевидна. С другой стороны, на основании очевидных фактов героиню можно обвинить и в развратности — ибо замужняя дама назначает свидание на стороне очевидно не из целомудрия. И все же герой утверждает обратное...⁶ Равно как обратное утверждает и автор. Мы ведь, по воле автора, даже лишены возможности называть Кроткую как-либо иначе — за отсутствием у главных героев имен собственных мы автоматически называем ее по ее качеству, акцентированному героем-повествователем и вынесенному в заглавие автором.

Итак, нас в данной работе не будет интересовать мнение читателей по поводу психологических качеств героини — нас будет интересовать мнение автора по поводу ее онтологических качеств. О чем рассказ «Кроткая»? Почему это — «фантастический рассказ»? Что за странное предисловие автор предпосылает своему тексту? Почему у главных героев нет имен? И почему, наконец, главную героиню называют Кроткой?

Посмотрим, как определяется кротость в самом фантастическом рассказе. «Тут-то я догадался, что она добра и кротка. Добрые и кроткие недолго сопротивляются и хоть вовсе не очень открываются, но от разговора увернуться никак не умеют: отвечают скупой, но отвечают, и чем дальше, тем больше, только сами не уставайте, если вам надо». Станным образом, кротость здесь характери-

⁶ «И ее ли, безгрешную и чистую, имеющую идеал, мог прельстить Ефимович...» (24,19).

зуется через одну-единственную черту — неспособность закрыться в молчании, сокрыться в молчание, отказаться от коммуникации, от связи, от сообщения с другим. На фоне постоянного и намеренного ухода в молчание главного героя, на фоне избрания им молчания как *главного воспитательного средства*, такое определение кротости приобретает особое значение.

Запомним это и вернемся к началу «фантастического рассказа».

Рассказ — прежде всех делений — делится на две части, различающиеся лицом, от которого ведется повествование: вторая часть ведется от лица главного героя, первая часть так и называется — «От Автора» — и содержит чрезвычайно много необходимой для понимания текста информации.

Прежде всего, она содержит извинение автора: «Я прошу извинения у моих читателей, что на сей раз вместо “Дневника” в обычной его форме даю лишь повесть. Но я действительно занят был этой повестью большую часть месяца. Во всяком случае прошу снисхождения читателей» (24, 5). Следующий абзац начинается словами: «Теперь о самом рассказе». То есть предыдущее как бы было еще общим замечанием, не имеющим отношения к самому рассказу. И однако это извинение помещается Достоевским не *до* названия рассказа и жанрового подзаголовка, а *после*. То есть включается в текст рассказа и тем самым предполагается автором *необходимым* для понимания рассказа в целом. Эти строчки невозможно элиминировать при отдельной публикации рассказа — то есть они *всегда* будут отсылать нас к корпусу «Дневника писателя» — и особенно, естественно, к номерам, окружающим «Кроткую».

А «Кроткой» не только предшествует номер, посвященный проблеме самоубийства (где важнейшая для понимания «фантастического рассказа», конечно, не традиционно связываемая с «Кроткой» главка «Два самоубийства» — 23, 144–146, а знаменитая главка «Приговор» — 23, 146–148), — но «Кроткой» и последует номер,

посвященный проблеме самоубийства, с главками «Запоздавшее нравоучение» (24, 43—46) и «Голословные утверждения» (24, 46—50). То есть «Кроткая» в структуре «Дневника писателя» как бы взята в скобки — или в клещи — «Приговором» и нравоучением к нему, и текст самого рассказа отсылает читателя к этому обрамлению, отчетливо располагая «Кроткую» *в самой мысли писателя* между письмом самоубийцы (где повествование ведется от лица главного героя) и пояснением к нему Достоевского.

Итак, «Дневник писателя» — это первый необходимый контекст, на котором настаивает Достоевский.

Дальше в предисловии «От Автора» идет очень странное и абсолютно неудовлетворительное объяснение Достоевским жанрового подзаголовка своего рассказа, сводящееся к тому, что рассказ назван *фантастическим*, поскольку герой ни при каких условиях не мог бы вести его от первого лица. В качестве прецедента автор ссылается на «Последний день приговоренного к смертной казни» В. Гюго.

Если что здесь и выглядит фантастически, так это само объяснение!

Весь XIX век только и делает, что осваивает форму повествования от первого лица в самых невообразимых ситуациях. Во всяком случае, Гюго в 1829 году не пришлось в голову извиняться по поводу «Последнего дня приговоренного к смертной казни». Его предисловие к тексту без подписи давало возможность читателю выбрать между двумя жанрами — fiction и non-fiction⁷, а это совсем другое дело.

⁷ «Есть всего две возможности истолковать появление этой книги: либо в самом деле существовала пачка пожелтевших листков бумаги разного формата, на которых были записаны последние мысли несчастного страдальца; либо нашелся такой человек, мечтатель, изучающий жизнь в интересах искусства, философ, поэт, словом, человек, который увлекся этой мыслью, или, вернее, эта мысль, однажды придя ему в голову, настолько увлекла его, что он мог избавиться от нее, лишь изложив ее в книге.

Соответственно, становится довольно очевидно: главная (хотя и не единственная) цель, достигаемая этим объяснением, — введение второго необходимого для понимания «фантастического рассказа» контекста. «Кроткую», чтобы понять, о чем она, нужно читать на фоне «Последнего дня приговоренного к смертной казни». И при этом — не с предисловием к изданию 1829 года, а с предисловием к изданию 1832 года, где автор уже появляется со своим предисловием, «своим лицом» — так же как в этом выпуске «Дневника писателя».

Таким образом, Достоевский располагает свое произведение на кресте контекстов, что позволяет математически точно определить его значение⁸.

Итак, «Кроткая» — о приговоренности к смерти *всякого* человека, пришедшего в мир, и эта первоначальная проблематика отчетливо проговорена в главке «Приговор» и повторена у Гюго: «Все люди, — помнится, прочел я в какой-то книге, где больше ничего не было примечательного, — все люди приговорены к смерти с отсрочкой на неопределенное время».

Пусть читатель остановится на том из двух объяснений, которое ему больше по вкусу». См.: *Гюго Виктор. Последний день приговоренного к смерти* / Перевод Н. Касаткиной // Собр. соч. в 6 тт. Т. 1. М.: Правда, 1988. <http://lib.rin.ru/doc/i/23888p.html>. Далее текст цитируется по этому же электронному ресурсу.

⁸ Напомню удивительное рассуждение Достоевского о художественности, где он считает достижимой ту самую адекватную интерпретацию, достичь которой когда-нибудь отчаялось все современное литературоведение: «Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, *совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение*» (18, 80).

И еще «Кроткая» о том, что люди весьма успешно выполняют друг для друга функцию тюремщиков, мучителей и палачей. *Любой* человек найдет себе тюремщика и палача в лице *единственного* друга, которого захочет обрести на земле (герой постоянно подчеркивает, что Кроткая — единственный человек, которого он себе готовил на земле, а другого ему и не надо было). И сам станет ему тюремщиком и палачом, в то время как мог бы стать освободителем.

Эта тема «Кроткой» особенно ясно звучит на фоне постоянно повторяющихся сетований героя «Последнего дня...»: «Вот что сделают люди с твоим отцом, а между тем ни один из них не питает ко мне ненависти, все меня жалеют, и *все могли бы спасти*. А они убьют меня. Понимаешь, Мари? Убьют хладнокровно, по всем правилам, во имя торжества правосудия. Боже правый!» Все могли бы спасти героя Гюго — от жандарма, забывшего закрыть дверь, до короля, могущего подписать приказ о помиловании. Но спасителя ему не находится...

На фоне «Последнего дня...» невозможно не заметить, что мир, в который вводит (или вовлекает, заманивает?) герой Кроткую, описывается как тюрьма: «Мебель у меня скудная <...> ну, там постель, столы, стулья <...> на наше содержание, то есть на пищу, мне, ей и Лукерье, которую я переманил, определяется в день рубль и не больше <...> но я сам возвысил содержание на тридцать копеек. Тоже и театр. Я сказал невесте, что не будет театра, и, однако ж, положил раз в месяц театру быть <...> Молча ходили и молча возвращались».

Тюрьмой отдает даже не столько скудость мебели и содержания, сколько рациональная рассчитанность, расчисленность жизни. И поход в театр однозначно восстанавливает в сознании выход подконвойного и конвоира... Да и описывает приход в свой дом Кроткой герой следующим образом: «Во-первых, *строгость*, — так под строгостью и в дом ее ввел. Одним словом, тогда, ходя и будучи доволен, я создал целую *систему*. О, без всякой натуги сама собой вылилась».

Еще более тюремный характер мир приобретает после покупки отдельной железной кровати для Кроткой и ширмочек, а потом — отдельного стола. Так общая камера превращается в две одиночки. Характерно, что когда весь мир, построенный героем, вдруг рушится, или, точнее, переворачивается (мы еще к этому вернемся), он — не зная зачем (самые важные у Достоевского моменты выделяют-ся таким незнанием) — выйдя из дома, нанимает извозчика к *Полицейскому мосту*, но тут же и отпускает его.

Итак, жизнь не только протекает под знаком смертного приговора для каждого, но и мир есть тюрьма, и всякий друг другу — тюремщик и палач⁹.

Отсутствие имен собственных у центральных персонажей в «Кроткой» объясняется Гюго в предисловии к «Последнему дню приговоренного...», где он утверждает, что его роль — «роль ходатая за всех возможных подсудимых, виновных или невинных, перед всеми судами и судилищами, перед всеми присяжными, перед всеми вершителями правосудия. Книга эта обращена ко всем, кто судит. И для того, чтобы ходатайство соответствовало по масштабам самой проблеме, автор писал “Последний день приговоренного к смерти” так, *чтобы в нем не было ничего случайного, частного, исключительного, относительного, изменяемого, эпизодического, анекдотического, никаких фактов, собственных имен*, он ограничился (если можно назвать это ограничением) защитой первого попавшегося приговоренного к смерти, казненного в первый попавшийся день, за первое попавшееся преступление».

⁹ В докладе «“Кроткая” в контексте “Дневника писателя” Ф. М. Достоевского» на XXIV Международных старорусских чтениях «Достоевский и современность», проходивших 21–24 мая 2009 года, А. Денисова отметила соответствие мотива несчастья в «Кроткой» — именованию каторжников в «Дневнике писателя» «несчастливыми».

Называя первую главку повествования героя «Кто был я и кто была она», автор «Кроткой», в свою очередь, максимально генерализует ситуацию — он создает для нас ситуацию единственного мужчины и единственной женщины на земле — ситуацию, которая однозначно отсылает нас ко временам рая (рай совсем не так неожиданно появится в конце рассказа, как кажется на первый взгляд, он дан как базовая ситуация еще в начале) — но, на самом деле, не рая, а земли, уже пораженной семенем тли, грехопадением, разделением.

То есть — к моменту изгнания из рая.

Ибо не *я* и *ты* присутствуют здесь, но *я* и *она*, то самое «она», которое впервые появится в библейском тексте в словах Адама: «Жена, которую Ты мне дал, она мне дала...» (Быт. 3, 12) — в тот момент, когда подельник будет перекладывать на другого общее преступление, следствием которого и явится приговор смертной казни для всего человечества и превращение земли, произведшей терние и волчицы, в его общую тюрьму.

Характерно, что до последней страницы обращение «ты» не появится в тексте, герой будет избегать местоимений второго лица в именительном падеже даже там, где это будет не так-то просто. *Ты* появляется только вместе с *раем*: «Слепая, слепая! Мертвая, не слышит! Не знаешь *ты*, каким бы *раем* я оградил *тебя*».

Естественно, что, в отсутствие имен главных героев, все имена второстепенных героев оказываются говорящими и символическими. Например, имена ростовщиков, упоминаемых героем: Мозер и Добронравов. Мозер на иврите значит «узы, оковы»¹⁰. Эта пара, Мозер и Добронравов, свидетельствует о том, что все, прежде райское, превращается и извращается на падшей земле падшим

¹⁰ Мозер (узы, оковы; Вт. 10.6) — один из станов израильтян в пустыне у горы Ор, где умер Аарон (в Чис. 33.30,31 назван Мосероф).

человеком: и добронравие становится оковами (герой ведь настаивает на том, что лишь воспитывает себе другого, *пересоздает* — и цель его, конечно, добронравие); и благожелательность оборачивается оскорблением и соблазном (Евфимович (*греч.*) — благожелательный). Лукерья, которую переманил герой и которую он так теперь боится потерять, — свет, от лат. *lux, lucis* — слово, означающее одно временно «утешение, помощь, спасение» — но и, что, наверное, еще важнее для текста «Кроткой», — солнечный свет; *aspicio lucem* — видеть солнечный свет, то есть — жить на свете. В этом смысле будет говорить о том, что и каторжник может видеть солнце, герой Гюго, и его слова процитирует приговоренный уже не к смерти, а к каторге Достоевский в письме брату: «On voit le soleil!» (письмо М. М. Достоевскому от 22 декабря 1849. Петербург. Петропавловская крепость. 28₁, 162).

Герой «Кроткой» занят в рассказе тем же, чем и Адам по грехопадении — созданием замкнутого автономного мира, мира-тюрьмы, и этот мир непременно предполагает иерархию внутри себя самого, радикальное и роковое неравенство. Из двух людей в мире один должен означать собой его зенит, а другой — его надир, и первоначально в виде верхней точки герой видит, конечно, самого себя. Он сразу упирает на то, что «мы разница и что я — загадка». И его конечное видение этого мира таково: «Я хотел, чтоб она стояла предо мной в мольбе за мои страдания — и я стоил того». «Увидит потом сама, что тут было великодушные <...> и падет в прах, сложа в мольбе руки».

Да и начальное явление героя с брачным предложением описано как явление спасителя («я ведь знал <...> что я, стоя у ворот, являюсь освободителем») и, в сущности, как сошествие во ад: «Я являлся как бы из высшего мира» — так в окончательном тексте. Но в черновиках Достоевский, как всегда, откровеннее проговаривает свою мысль, пробуя варианты: «гораздо над ними вверху; поверх этого мира; как бы из высшего над ними мира» (24, 344).

Но когда герой обнаружит, что героиня «забыла о нем» в своей одиночке — он бросится к ней за спасением, разом поменяв местами зенит и надир: «я свалился ей в ноги»; «дай мне целовать твое платье... так всю жизнь на тебя молиться...»; «Но главное для меня было не в том, а в том, что мне все более и неудержимее хотелось опять лежать у ее ног, и опять целовать, целовать землю, на которой стоят ее ноги, и молиться ей и — “больше я ничего, ничего не спрошу у тебя, — повторял я поминутно, — не отвечай мне ничего, не замечай меня вовсе, и только дай из угла смотреть на тебя, обрати меня в свою вещь, в собачонку...”». Кроткая плачет и пугается — как в первые дни бросалась герою на шею. Она не понимает мира, где один внизу, а другой сверху, где один — идол, а другой — слепой идолопоклонник. Она словно помнит райское равенство.

И вот здесь необходимо посмотреть контексты, сопровождающие историю Образа Богоматери, принесенного Кроткой герою-ростовщику, Образа, с которым она вошла и вышла навсегда из его дома.

Именно в тот момент, когда героиня наконец — истощив все свои «дряньенькие» вещи — *решилась* заложить Образ — закладчик (это особая история, почему наш ростовщик именует себя закладчиком, но сейчас мы оставляем ее в стороне) — представляется ей Мефистофелем. Именно в этом качестве он принимает закладываемый ею Образ — ее внутреннего человека, образ Божий в ней, самое дорогое из имеющегося, то, что она никак не хочет продать и непременно надеется выкупить.

Чтобы у нас не было сомнения на счет того, к кому попала Кроткая, Достоевский дает второй контекст — пушкинского «Демона»: в момент, когда герой описывает свою систему «опускания» героини, он говорит: «Я прямо и безжалостно (и я напирал на то, что безжалостно) объяснил ей тогда, в двух словах, что великодушные молодежи прелестно, но — гроша не стоит. Почему не стоит? Пото-

му что дешево ей достается, получилось не живши, все это, так сказать “*первые впечатления бытия*”...».

Тот, кто самовольно объявил себя спасителем из высшего мира, возомнил себя создателем «спасенной» (в черновиках: «Я и любил ее так, — именно как за создание мое, как за существо, которому я дал свет и жизнь» — 24, 347), как всегда, оказался обитателем мира совсем другого...

Таким образом, и самоубийство Кроткой, которую сначала хотели заставить молиться идолу, а теперь саму хотят превратить в идола, начинает выглядеть иначе — как жертва *внешним человеком* для спасения *внутреннего человека* — и в своем самоубийстве она выносит наконец из дома ростовщика, из общей — а потом отдельной — тюрьмы, Образ, некогда заложенный ему.

А закладчик благодаря ей вспоминает о том, что нельзя построить мир любви *для двоих*, для двоих можно построить только тюрьму, что непременно должен быть Третий, Тот, кто сказал: «Люди, любите друг друга» (24, 35). Потому что основание этой любви только одно: «как Я возлюбил вас, *так* и вы да любите друг друга. По тому узнают все, что вы Мои ученики, если будете иметь любовь между собою» (Ин. 13, 34–35).

Закладчик остается среди мертвецов на мертвой земле, под мертвым солнцем. И тут обозначается цель Достоевского в написании этого рассказа — и она тоже прочитывается сквозь предисловие Гюго: «И теперь автор считает своевременным, раскрыть ту политическую и социальную идею, которую он хотел довести до сознания общества в доступной и невинной форме литературного произведения. Итак, он заявляет, или, вернее, открыто признает, что “Последний день приговоренного к смерти” — это прямое или косвенное, считайте, как хотите, ходатайство об отмене смертной казни. Цель его — и он хотел бы, чтобы потомство, если только оно остановит свое внимание на такой малости, так и восприняло это произведение, — цель его не защита какого-то одного опреде-

ленного преступника, что не так уж сложно осуществить от случая к случаю; нет, это общее ходатайство о всех осужденных настоящих и будущих, на все времена; это коренной вопрос человеческого права, поднятый и отстаиваемый во весь голос перед обществом, как перед высшим кассационным судом...»

Достоевский ставит перед собою цель гораздо более радикальную, чем Гюго, — он ратует в «Кроткой» за отмену той смертной казни, к которой приговорило себя человечество в акте грехопадения, он настаивает на том, что «Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ и *сущим во гробех живот даровав*». И об этом он напишет в главке «Голословные утверждения»: «Если убеждение в бессмертии так необходимо для бытия человеческого, то стало быть оно и есть нормальное состояние человечества, а коли так, то и самое бессмертие души человеческой **существует несомненно**» (24, 49).

А о том, что кроткие наследуют землю и смертию побеждают смерть, Достоевский скажет в самом начале своего «фантастического рассказа» устами рассказчика, как всегда, «не про то» говорящего — и сообщающего нам, что гроб будет белый — белый гроденаплъ. Гро де Наплъ — «великий из Неаполя» — «наибольший в Новом Городе», Небесном Иерусалиме, облеченный в белые одежды — вот посмертная судьба героини. Характерно, что первоначально Достоевский хотел похоронить героиню в подвенечном платье (24, 339) — то есть буквально облачить в белую одежду невесты — Нового города¹¹...

Итак, именно учет контекстов, на которых настаивает Достоевский, дает нам возможность *совершенно так же* понять мысль, заключенную в тексте, «*как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение*» (18, 80).

¹¹ «И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (Откр. 21, 2).

«Мальчик у Христа на елке»

Давно стало банальностью высказывание о *глубине* произведений Достоевского. Однако *технические* вопросы, вопросы поэтики относительно этой *глубины* обычно не ставятся. Представляется все же, что бессмысленно разговаривать о глубине без попытки уловить, чем и как эта глубина достигается. Полагаю, что ответы на эти вопросы, прежде всего, надо искать в способе построения Достоевским художественного образа.

Достоевский строит образ в своем повествовании так, что сквозь тонкую (хотя и вполне плотную) оболочку героев и событий их жизни, сквозь *существующее, сиюминутное* читателю являются вечные лики и вечное бытие, человек оказывается каждое мгновение (которое есть не что иное, как вход в вечность) не сосредоточенным в этом мгновении, на поверхности бытия, но распахнутым, размахнувшимся на всю метафизическую глубину, от ада до рая. У Достоевского иной *размер* человека по сравнению с тем, что виден *натурализму*, тому реализму, который «мелко плавает», по словам писателя. Образ Достоевского обычно двусоставен — внешний образ текущей реальности позволяет внимательному взгляду увидеть *в этой же реальности явленный* образ вечности, что и есть «реализм в высшем смысле»¹². За внешним сюжетом, за внешней историей в произведениях писателя стоит старинный сюжет, древняя история — сюжет и история, являющиеся фоном всей жизни человека-христианина, — история Христа.

В своих произведениях Достоевский дает новый — и, по первому сильному впечатлению, иной — образ вечно-

¹² См. о построении образа у Достоевского подробнее в статье: Касаткина Т. Авторская позиция в произведениях Достоевского // Вопросы литературы. 2008. № 1.

сти, уже однажды явленной в образе, — не чтобы «повторить», «воспроизвести» ее, но чтобы дать ей вновь действовать во времени, чтобы дать прежде явленному образу в новом обличии развернуть новые и новые потенции. В том, как он строит образ, Достоевский оказывается последователем, воскресителем и — преобразователем самых глубинных и фундаментальных оснований западноевропейской культуры. Аналогии тут будут, в первую очередь, не с литературными текстами (хотя и с ними — безусловно), а с великими святыми. Стигматы св. Франциска делают из него икону Христову — да, но и — главное — деятеля Христова. Воображая в себе раны Христовы, святой дает святыне вновь действовать в мире, *продолжая* ее историю. И те, кто смотрит на его стигматы, видит *сладостные* образы **Тех** ран — но и новые живые открытые раны, страшно *мучительные* для их обладателя. И св. Франциск, и Достоевский, заключая прежде данный образ в новый, предоставляют нам возможность встретиться с *образом как с реальностью*.

Образ в произведениях Достоевского построен так, что читатель получает возможность *пережить предание в непосредственном опыте*. Читателю Достоевского необходимо столкнуться с самой неприглядной современностью и с самыми неприглядными современниками, чтобы в них увидеть евангельскую историю и ее Персонажей *лицом к лицу*. Увидеть — и разглядеть, осознать *свое место* в этой истории.

Может быть, наиболее отчетливо построение Достоевским образа можно проследить в художественных фрагментах «Дневника писателя», тесно вплетенных в ткань повествования о текущем, о сиюминутном и своей трансформацией этого сиюминутного прямо указывающих пути, на которых создается специфический образ Достоевского.

Достоевский строит вторую главу январского номера «Дневника писателя» 1876 года, помещая художественный текст между двумя публицистическими. Первая

главка — «Мальчик с ручкой», вторая — «Мальчик у Христа на елке», третья — «Колония малолетних преступников...». Изменения, произведенные писателем в процессе создания художественного текста в «исходном материале», представленном в первом публицистическом тексте, призваны помочь читателю увидеть внутренний образ, заключенный во внешнем образе.

Первое изменение касается возраста мальчика. «Мальчик с ручкой» «никак не более как лет семи». «Мальчик у Христа на елке» «лет шести или даже менее». Это изменение — с точки зрения внешнего образа самое незначительное — имеет огромное значение именно и исключительно с точки зрения построения внутреннего образа. «Не более семи лет» — чрезвычайно неопределенное описание возраста, потому что находится как раз на возрастной границе, отделяющей младенца от отрока, безгрешного от того, кому требуется исповедь. «Лет шести или даже менее» — отчетливое указание на то, что перед нами *младенец*.

Второе изменение касается одежды мальчика. «Мальчик с ручкой» в страшный мороз «одет почти по-летнему, но шея у него была обвязана каким-то старьем». Возвращающийся к «шайке халатников» мальчик сам, очевидно, одет вовсе не в халат, а в платье, предназначенное для выхода, — хоть и летнее. «Мальчик у Христа на елке» одет «был в какой-то халатик». Эта странная со всех точек зрения одежда *необходима* только с одной точки зрения: если мы вспомним самые известные на Руси иконы типа «Умиление», начиная с Владимирской, то мы обнаружим, что наиболее адекватное описание Младенца-Христа на этих иконах — «мальчик лет шести или даже менее, одетый в какой-то халатик». Достоевский заставит своего мальчика странствовать по улицам огромного города в этом халатике в канун Рождества, чтобы образ почти изолировал глаза.

Какой же образ создает Достоевский в начале своего рождественского рассказа? Образ *разоренного вертепа*.

Вертеп — кукольная пещера, делаемая на Рождественские праздники и представляющая собой сцену Рождества Христова.

Мерещится мне, был в подвале мальчик, но еще *очень маленький, лет шести или даже менее* <...> *Одет он был в какой-то халатик* и дрожал. Дыхание его вылетало белым паром, и он, сидя в углу на сундуке, от скуки нарочно пускал этот пар изо рта и забавлялся, смотря, как он вылетает. Но ему очень хотелось кушать. Он несколько раз с утра подходил к нарам, где *на тонкой, как блин, подстилке и на каком-то узле под головой вместо подушки лежала больная мать его*. Как она здесь очутилась? Должно быть, *приехала со своим мальчиком из чужого города и вдруг захворала*. Хозяйку углов захватили еще два дня тому в полицию; жильцы разбрелись, дело праздничное, а оставшийся *один халатник уже целые сутки лежал мертво пьяный*, не дождавшись и праздника. В *другом углу комнаты стонала от ревматизма какая-то восьмидесятилетняя старушонка, жившая когда-то и где-то в няньках, а теперь помиравшая* одиноко, охая, брюзжа и ворча на мальчика, так что он стал уже бояться подходить к ее углу близко. Напиться-то он где-то достал в сенях, но корочки нигде не нашел и раз в десятый уже подходил разбудить свою маму. Жутко стало ему наконец в темноте: давно уже начался вечер, а огня не зажигали. Ощупав лицо мамы, он подивился, что она совсем не двигается и стала такая же холодная, как стена. «Очень уж здесь холодно», — подумал он, постоял немного, бессознательно забыв свою руку на плече *покойницы*, потомдохнул на свои пальчики, чтоб согреть их, и вдруг, нашарив на нарах свой картузишко, потихоньку, ощупью пошел из подвала.

Итак, перед нами подвал, где в центре композиции, на тонкой как блин подстилке (надо видеть, например, икону Рождества Христова XV века, находящуюся в Третьяковской галерее, чтобы понять точность описания того, на чем возлежит Богоматерь) покоится мертвая мать мальчика. В одном из нижних углов иконы традиционно помещался

Иосиф, в другом — призванная им повитуха (здесь — «нянька»), готовящаяся омыть Младенца. Иногда повитух было две. Но из разоренного вертепа все разбрелись, остались только *мертвые, умирающие* или *мертво* пьяные.

Достоевский предельно жестко и вызывающе, шокирующе строит образ: в центре города, готовящегося праздновать Рождество, — разоренный вертеп. Мать мертва, а младенец голоден и ему холодно. И для всех, празднующих Рождество Того, Кто так наглядно воображается в мальчике, он, мальчик, — лишний и мешающий празднику.

Ситуация Рождества повторяется в ухудшенном варианте: когда-то для готовой родить Богоматери, приехавшей из другого города, не нашлось места в гостиницах и домах Вифлеема, Ее никто не принял; спустя почти две тысячи лет в христианском городе в канун великого праздника умирает приехавшая из чужого города и вдруг захворавшая мать и не находит помощи и пристанища ее мальчик.

Достоевский наглядно нам показывает — ничто не прошло, мы в своей жизни постоянно оказываемся перед событиями евангельской истории, эта история длится и длится в веках, а мы оказываемся так же жестокосердны, неотзывчивы, неблагодарны, как большинство ее первоначальных участников. Господь постоянно надеется на нас — и мы столь же постоянно обманываем Его надежды.

Рассказ «Мальчик у Христа на елке» не менее тесно, чем с «Мальчиком с ручкой», связан с текстом, расположенным в этом выпуске «Дневника писателя» (надо заметить — первом выпуске! — то есть послужившем в целом как бы декларацией о намерениях Достоевского и изложением его фундаментальных идей, иными словами — ставшем предисловием ко всему изданию «Дневника»), — так вот, «Мальчик у Христа на елке» тесно связан со знаменитым «Золотым веком в кармане», расположенным буквально страницей ранее, завершающим первую главу.

«Золотой век в кармане» — бесконечно важный для понимания всего творчества Достоевского текст. Нас сейчас он интересует в двух аспектах. Во-первых, писатель

здесь как нигде, впрямую выговаривает свою идею двусоставности образа любого человека, скрывающего в себе под корой явления сиюминутного, преходящего — ту сущность, которая в нем неистребима, но все никак не может явиться:

Ну что, — подумал я, — если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на миг один, стать искренними и просто-душными, — во что бы обратилась тогда вдруг эта душная зала? Ну что, если б каждый из них вдруг узнал весь секрет? Что если б каждый из них вдруг узнал, сколько заключено в нем прямодушия, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, — куда ума! — остроумия самого тонкого, самого общительного, и это в каждом, решительно в каждом из них! Да, господа, в каждом из вас все это есть и заключено, и никто-то, никто-то из вас про это ничего не знает! О, милые гости, клянусь, что каждый и каждая из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо, несравненно обольстительнее Алкивиада, Дон-Жуана, Лукреций, Джульет и Беатричей! Вы не верите, что вы так прекрасны? А я объявляю вам честным словом, что ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдется ничего столь прекрасного, как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами, в этой же бальной зале. Да что Шекспир! тут явилось бы такое, что и не снилось нашим мудрецам. Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны! Знаете ли, что даже каждый из вас, если б только захотел, то сейчас бы мог осчастливить всех в этой зале и всех увлечь за собой? И эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятною <...> А беда ваша вся в том, что вам это невероятно.

Собственно, на этот глубоко скрытый — и все же в любую минуту могущий явиться человеческий истинный образ — образ Божий — и надеется непрестанно Господь. И второй аспект, настоятельно проговоренный в «Золотом веке в кармане» тот, что явлением этого образа в лю-

бом из нас, по Достоевскому, мгновенно преобразается весь мир. И Господь постоянно дает человеку возможность проявиться — и преобразить своим действием в одной точке всю историю человечества, актуализировав все то, что человеку так привычно «невероятно».

«Мальчик у Христа на елке» последовательно строится автором так, что в каждой точке встречи мальчика с тем или иным человеком сюжет может пойти совсем по другому руслу. Недаром возникали методики преподавания этого рассказа таким образом, что учитель, читая первый раз текст в классе, останавливался в определенных местах и предлагал детям продолжить повествование самим. В этих точках рассказа людям предлагается узнать в мальчике Младенца-Христа и в себе — друга Христова. Это так легко — ведь на дворе Рождество, и все вот сейчас вспоминают события и образы двухтысячелетней давности. Но никто не оказывается способен увидеть их вновь вокруг себя. Никто не узнает Христа в «рабском виде». Снова и снова реализуется предсказанное в Евангелии: «ибо алкал Я, и вы не дали Мне есть; жаждал, и вы не напоили Меня; был странником, и не приняли Меня; был наг, и не одели Меня; болен и в темнице, и не посетили Меня» (Мф. 25, 42—43). И когда спросят Его: «Господи! когда мы видели Тебя алчущим, или жаждущим, или странником, или нагим, или больным, или в темнице, и не послужили Тебе? Тогда скажет им в ответ: истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне» (Мф. 25, 44—45). Достоевский своим способом построения образа убеждает нас в том, что в словах Христовых отсутствует какая бы то ни было метафоричность. Ибо Он неизменно и неложно присутствует в каждом «из сих меньших», продолжая евангельскую историю.

Характерно, что в тех точках рассказа, которые могли бы быть поворотными, мальчик встречается со всем человечеством. Первая из этих точек: «Мимо прошел блюститель порядка /здесь остановка учителя при чтении рассказа, чтобы дать возможность предложить читателю свой

вариант/ и отвернулся, чтоб не заметить мальчика». Вторая: «Одна барыня подошла поскорее */остановка/* и сунула ему в руку копеечку, а сама отворила ему дверь на улицу». Третья: «Вдруг ему почудилось, что сзади его кто-то схватил за халатик */остановка/*: большой злой мальчик стоял подле и вдруг треснул его по голове, сорвал картуз, а сам снизу поддал ему ножкой» — и тут же сразу четвертая: «Покатился мальчик наземь, тут закричали */остановка/*, обомлел он, вскочил и бежать-бежать, и вдруг забежал сам не знает куда, в подворотню, на чужой двор, — и присел за дровами: “Тут не сыщут, да и темно”». Мужчина, женщина, ребенок — и в конце безличное «закричали» — все, людская совокупность, человечество. Здесь в рождественском рассказе Достоевского спрессовалось время от Рождества до Голгофы, где тоже звучал крик единодушной травли всеми оставленного. И только Господь склонялся к нему — и там, и здесь: «Пойдем ко Мне на елку, мальчик».

Заметка в записной тетради Достоевского от 30 декабря 1875 года: «Елка. Ребенок у Рюккерта. Христос, спросить Владимира Рафаиловича Зотова» позволила Г. Фридлендеру установить литературный источник «истории»: популярное рождественское стихотворение немецкого поэта Фридриха Рюккерта (1788 — 1866) «Елка сироты» (точнее: «Рождество для ребенка на чужбине», что существенно как для стихотворения Рюккерта, так и для рассказа Достоевского) («Des fremden Kindes heiliger Christ», 1816). «Как свидетельствует продолжение заметки Достоевского, — указывают комментаторы, — (“...спросить Владимира Рафаиловича Зотова”), писатель, скорее всего, либо запомнил стихотворение Рюккерта с детства, либо слышал его где-то в детском чтении в те Рождественские дни 1875 г., когда создавался рассказ, — во всяком случае, чтобы разыскать текст баллады Рюккерта (она не была переведена на русский язык, и Достоевскому нужен был немецкий оригинал), писатель собирался обратиться к специалисту — переводчику и знатоку всеобщей литературы, бывшему петрашевцу В. Р. Зотову.

Вот текст стихотворения Рюккерта в русском переводе:

Елка сироты

В вечер накануне Рождества дитя-сирота бегаёт по улицам города, чтобы полюбоваться на зажжённые свечи.

Оно стоит подолгу перед каждым домом, заглядывает в освещённые комнаты, которые смотрятся в окно, видит украшенные свечами елки, и на сердце ребенка становится невыносимо тяжело.

Дитя, рыдая, говорит: «У каждого ребенка есть сегодня своя елка, свои свечи, они доставляют ему радость, только у меня, бедного, ее нет.

Прежде, когда дома я жил с братьями и сестрами, и для меня сиял свет Рождества; ныне же, на чужбине, я всеми забыт.

Неужели никто не позовет меня к себе и не даст мне ничего, неужели во всех этих рядах домов нет для меня — пусть самого маленького — уголка?

Неужели никто не пустит меня внутрь? Мне ведь ничего не надо для себя, мне хочется лишь насладиться блеском рождественских подарков, которые предназначены другим!»

Дитя стучится в двери и в ворота, в окна и в витрины, но никто не выходит, чтобы позвать его с собой; все внутри глухи к его мольбам.

Каждый отец занят своими детьми; о них же думает и одаряет их мать; до чужого ребенка никому нет дела.

«О дорогой Христос-Покровитель! Нет у меня ни отца, ни матери, кроме Тебя. Будь же Ты моим утешителем, раз все обо мне забыли!»

Дитя своим дыханием пытается согреть замерзшую руку, оно глубже прячется в одежду и, полное ожидания, замирает посреди улицы.

Но вот через дорогу к нему приближается другое дитя в белом одеянии. В руке Его светоч, и как чудно звучит Его голос!

«Я — Христос, день рождения Которого празднуют сегодня, Я был некогда ребенком, — таким, как ты. И Я не забуду о тебе, даже если все остальные позабыли.

Мое слово принадлежит одинаково всем. Я одаряю Своими сокровищами здесь, на улицах, так же, как там, в комнатах.

Я заставлю твою елку сиять здесь, на открытом воздухе, такими яркими огнями, какими не сияет ни одна там, внутри».

Ребенок-Христос указал рукой на небо — там стояла елка, сверкающая звездами на бесчисленных ветвях.

О, как сверкали свечи, такие далекие и в то же время близкие! И как забилося сердце ребенка-сироты, увидевшего свою елку!

Он почувствовал себя как во сне, тогда с елки спустились ангелочки и увлекли его с собою наверх, к свету.

Ныне дитя-сирота вернулось к себе на родину, на елку к Христу. И то, что было уготовано ему на земле, оно легко там позабудет (22, 322—323).

Для правильного понимания замысла Достоевского чрезвычайно важен характер трансформации, которой он подвергает сюжет Рюккерта. Если в стихотворении немецкого поэта родина ребенка отнесена на небеса («Ныне дитя-сирота вернулось к себе на родину, на елку к Христу») — как, в конечном итоге, и родина каждого человека — странника на земле, только случайно и не на долгий срок обретающего здесь дом, — и с землей его, после возвращения на небеса, ничего не связывает, то у Достоевского все иначе. Во-первых, меняется субъект, с которым соотносит себя читатель. Если в стихотворении Рюккерта — это дитя на чужбине, каким, как сказано выше, в большей или меньшей степени ощущает себя всякий человек, не порвавший совсем своей связи с небом; и это именно читателя утешает поэт, говоря о том, что как бы ни сияла на земле радость, которая всегда не твоя, — та радость, которая ждет тебя на небесах, в тысячу раз совершеннее и полнее, то для читателя Достоевского субъек-

том самоотождествления никак не может быть замерзающий мальчик. Вызывая сильнейшее сочувствие к герою, Достоевский каким-то образом все время ставит своего читателя «по ту сторону баррикад», среди тех, кто не помог, не согрел, обидел, просто прошел мимо и сделал вид, что не заметил. Соответственно этому различается и концовка. Дитя Рюккерта ныне со Христом. Дитя Достоевского — тоже со Христом; но у нас, на нашей земле, в нашем дворе («чужом» для мальчика) за дровами, — мы находим его маленький трупик — то, что осталось нам. Холодный, мертвый труп — нам, тем, у кого сердца остыли и омертвели. Жизнь и счастье мальчика у Христа не снимает с нас ответственности за его бесприютность и гибель здесь. Земля — не чужбина для нас, словно говорит Достоевский, это сад, который заповедано нам возделывать, каждый из нас — хозяин этого сада, каждый из нас — хозяин того дома, где во дворе — маленький замерзший трупик, потому что мы не умели быть гостеприимными и радушными хозяевами на этой земле.

Достоевский дает *двойную* концовку своего маленького рождественского рассказа: мальчик — и все умершие в результате нашего безразличия — оказываются со Христом; мы остаемся с маленьким трупом на заднем дворе, за дровами. Очевидно, до следующей попытки...

Заключая здесь разборы художественных текстов, опубликованных Достоевским в «Дневнике писателя», я еще раз подчеркнула бы, что «Дневник писателя» — гораздо более цельное, я бы сказала, — *органическое* произведение, чем представление о нем большинства достоевистов, из которого они и исходят в своем анализе. А это, увы, обрекает анализ и интерпретацию на заведомую неадекватность.
