

<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0677-2-25-114>
<https://elibrary.ru/VHBXWB>

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0



This is an open access article
Distributed under the Creative Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0 (CC BY-ND)

Татьяна Касаткина

РОМАН Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»

Информация об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: Раздел собран как из статей совсем новых, так и опубликованных автором о романе «Подросток» в разные годы, исправленных, дополненных, объединенных общими положениями, открывающимися лишь тогда, когда вся работа этих лет рассматривается в комплексе. Показано, как идея автора являет себя в творчестве Достоевского через идею героя, развиваясь непосредственно в выговариваемых героем словах за счет неучтенных им, но учтенных автором контекстов. Выявлен гностический пласт романа «Подросток», посредством которого Достоевский создает варианты восприятия и интерпретации реальности персонажами. Показаны смысл и значение системы имен персонажей, создающих систему двойных отсылок: с одной стороны, к истории дома Давидова и Книге Премудрости Соломона, с другой стороны, к гностическому мифу о падении Софии. Исследована роль образов солнца в романе в свете сюжетообразующей мысли автора о том, что глубокая идея, символ, восприятие и, в конце концов, мир могут в любой момент, оставаясь теми же самыми, становиться совсем другими. Описана икона, создаваемая Достоевским в эпилоге «Подростка». Исследован смысл синтаксического приема «только открывающая кавычка» в романе «Подросток». Проанализирован образ Версилова с точки зрения системы эмоционально-ценностных ориентаций, обозначено его место как человеческого типа в историософской системе Достоевского. Исследована роль Книги Иова в мировоззрении Достоевского и объяснено ее настойчивое присутствие в рассказе Макара Долгорукого о купце Скотобойникове. Описан ответ, который предлагает роман Достоевского на вопрос старого князя Сокольского о месте жительства Бога.

Ключевые слова: Достоевский, «Подросток», гностицизм, книга Иова, имя персонажа, образы солнца, слово автора и слово героя, пунктуация как художественный прием, романная икона.

Для цитирования: Касаткина Т.А. Роман Ф.М. Достоевского «Под-
росток» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: современное состоя-
ние изучения / гл. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 25–114.
<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0677-2-25-114>

© 2022. *Tatiana A. Kasatkina*

DOSTOEVSKY'S NOVEL *THE ADOLESCENT*

Information about the author: Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology,
Director of Research, Head of the Research Centre “Dostoevsky and World
Culture”, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of
Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: This section contains both new articles and old pieces of research
on the novel *The Adolescent*, published by the author in different years, now
amended, extended, and united by common provisions that could be revealed
only considering all the work of these years in its entirety. It is shown how in
Dostoevsky's works the author's idea is revealed through the idea of the hero,
developing directly in the words spoken by him, by means of the contexts
which the character does not consider, but the author does. The gnostic layer
of the novel *The Adolescent*, through which Dostoevsky creates different per-
ceptions and interpretations of reality by the characters, is revealed. It is shown
the meaning and significance of the system of the characters' names, created
as a system of double references: on the one hand, to the story of the House of
David and Solomon's Book of Wisdom, on the other hand, to the Gnostic myth
of the fall of Sophia. The role of the image of the sun in the novel is explored,
considering the author's thought that a profound idea, symbol, perception, and,
ultimately, the world can, at any moment, while remaining the same, become
quite different — a thought that also gives form to the plot of the novel. The
icon created by Dostoevsky in the epilogue of *The Adolescent* is described. The
meaning of the syntactic technique of “only opening quotation marks” in the
novel *The Adolescent* is explored. Versilov's image is analyzed from the point
of view of emotional and value orientations, his place as a human character in
Dostoevsky's historiosophic system is outlined. The role of the Book of Job in
Dostoevsky's worldview is investigated and its persistent presence in the story
of Makar Dolgoruky about the merchant Skotoboynikov is explained. The an-
swer offered by the novel to the old prince Sokolsky's question about the abode
of God is described.

Keywords: Dostoevsky, *The Adolescent*, Gnosticism, Book of Job, character's
name, sun imagery, the word of the author and the word of the character,
punctuation as an artistic technique, icon in novels.

For citation: Kasatkina, T.A. "Dostoevsky's Novel *The Adolescent*." *Dostoevsky's Novel The Adolescent: Current State of Research*. Editor-in-Chief T.A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 25–114. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0677-2-25-114>

«ИДЕЯ» ГЕРОЯ И ИДЕЯ АВТОРА

Не считал ли ты богом отца?

Отец нас бросил.

Что это говорит о Боге?

(«Бойцовский клуб»,
режиссер Дэвид Финчер)

Христос, Аркаша, все простит: и хулу твою
простит, и хуже твоего простит. Христос —
отец, Христос не нуждается и сиять будет даже
в самой глубокой тьме...

(«Подросток». Ф.М. Достоевский)

Первоначальное название романа «Подросток» было — «Беспорядок».

«Треснули основы общества под революцией реформ. Замутилось море. Исчезли и **стерлись** определения и границы добра и зла. <...> Нынче честно не проживешь» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 7]¹, — так характеризуется пореформенная ситуация в России в черновиках к «Подростку». «Главное. Во всем идея разложения, ибо все **врозь** и никаких не остается связей не только в русском семействе, но даже просто между людьми. Даже дети **врозь**. <...> **Разложение** — главная видимая мысль романа» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 16–17], — записывает Достоевский. И позднее: «Вся идея романа — это провести, что теперь беспорядок всеобщий, беспорядок везде и всюду, в обществе, в делах его, в руководящих идеях (которых по тому самому нет), в убеждениях (которых потому тоже нет), в разложении семейного начала. Если есть убеждения страстные, то только разрушительные (социализм). Нравственных идей не имеется, вдруг ни одной не осталось, и, главное, с таким видом, гово-

¹ В цитатах курсив и курсив+полужирный — выделено мной, полужирный — выделено цитируемым автором. — Т.К.

рит ОН, что как будто их никогда и не было» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 80–81]. Исчезла единая скрепляющая и обобщающая мысль в человечестве, исчезла как-то вдруг, в одночасье, сохранились лишь мысли **второстепенные**², которые способны объединять более мелкие части, **партии**, но не человечество в целом.

«Эпиграфом к роману, — писал К.В. Мочульский, — можно было бы поставить слова Гамлета: “Распалась связь времен”. Человечество ушло от Бога и осталось одиноким на земле. Вместе с идеей Бога распалась и идея **всеединства мира**. Человечество не составляет более единой семьи, все обособилось, братское общение заменилось враждой, гармония — “беспорядком”» [Мочульский, 1995, с. 474]. Заметим, однако, что ход мысли Достоевского, и ранее, и непосредственно в черновиках к «Подростку», **прямо противоположен** ходу мысли Мочульского, в данном случае гораздо более тривиальной. У Достоевского не уход от Бога приводит к разъединению и уединению, но именно разъединение приводит к забвению Бога, Который **не помещается в уединенное сознание и именно поэтому уходит за границы восприятия**³. На место целостного восприя-

² Заметим, что Достоевский здесь очень внятно описывает начало и перспективы того процесса, очередной этап которого мы наблюдаем сейчас. В определенный момент эти второстепенные мысли стали настойчиво претендовать на роль объединяющих всецело, выталкивающих за пределы человечества тех, кто не желает их разделять, причем чем более маргинальна мысль и чем меньшее количество ее разделяющих она в какой-то момент имеет — тем агрессивнее и бескомпромисснее она начинает претендовать на всеобщий и объединяющий статус.

³ С этим уходящим в процессе разъединения человечества за границы восприятия целостным и полным видением связано у Достоевского определение **фантастического**: «Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это всё еще пока для человека фантастическое» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 145]. Я уже неоднократно писала о том, что «концы и начала» это отчетливая, хотя и перевернутая цитата — так четырежды называет себя Христос в Откровении Иоанна Богослова: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1: 8); «Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний» (Откр. 1: 10); «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 21: 6); «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» (Откр. 22: 13). В связи с этим определением становятся весьма значимыми слова Аркадия о своем читателе: «Сделаю предисловие: читатель, может быть, ужаснется откровенности моей исповеди и простодушно спросит себя: как это не краснел сочинитель?

тия приходит видение отчасти, соответственно — на место целостного идеала — «дробный», усеченный идеал, не подходящий для осознания всеобщего единства, включающий отныне в единство все меньшие части человечества, открывающий взгляду человека все меньшие части его самого. Вот как Достоевский пишет об этом в «Социализме и христианстве»: «В этом дальнейшем развитии наступает феномен, новый факт, которого никому не миновать, это развитие *личного* сознания и отрицание непосредственных идей и законов (авторитетных, патриархальных, законов масс). Человек как личность всегда в этом состоянии своего общегенетического роста становился во враждебное, отрицательное отношение к авторитетному закону масс и всех. Терял *поэтому* всегда веру и в Бога» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 192]. Собственно, именно поэтому в романе уединенный Версиков не имеет сам и не может передать тем, кому проповедует, ощущение Бога, а сохраняющий в уединяющемся мире чувство всеединства Макарь — может. Макарь, заметим, напрямую и открытым текстом связывает восстановление возможности видеть Бога лицом к лицу с воссоединительным движением человека ко *всем*: «Ныне без сытости собираем и с безумием расточаем, а тогда не будет ни сирот, ни нищих, ибо все мои, все родные, всех приобрел, всех до единого купил! Ныне не в редкость, что и самый богатый и знатный к числу дней своих равнодушен, и сам уж не знает, какую забаву выдумать; тогда же дни и часы твои умножатся как бы в тысячу раз, ибо ни единой минут-

Отвечу, я пишу не для издания; читателя же, вероятно, буду иметь разве через десять лет, когда всё уже до такой степени обозначится, пройдет и докажется, что краснеть уж нечего будет. А потому, если я иногда обращаюсь в записках к читателю, то это только прием. Мой читатель — лицо фантастическое» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 72]. Для истинной исповеди любой свидетель — лишь свидетель встречи иного плана или место присутствия Того, к Кому исповедь обращена, что отражено и в наставлении священника перед исповедью: «Се чадо, Христос невидимо стоит, приемля исповедание твое, не усрамяся, ниже убойся, и да не скроеши что от мене, но не обвиняя рцы вся, елика соделал еси, да примешь оставление от Господа нашего Иисуса Христа. Се и икона Его пред нами: аз же точию *свидетель* есмь, да *свидетельствую* пред Ним вся, елика речеши мне <...>», см.: [Православное богослужение]. Говоря о своем читателе, что он — «лицо фантастическое», Аркадий, в сознании автора, вскоре напишущего приведенное выше определение фантастического, практически напрямую называет адресатом своего текста — Того, Кто есть Альфа и Омега.

ки потерять не захочешь, а каждую в веселии сердца ощутишь. Тогда и премудрость приобретешь не из единых книг токмо, а будешь с самим Богом лицом к лицу» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 311].

Вечно возобновляющееся строительство Вавилонской башни (которая странным образом строится как памятник бывшему единству в ситуации намерения разъединиться: «И сказали они: построим себе город и башню, высоту до небес, и сделаем себе имя, прежде нежели расеемся по лицу всей земли» (Быт. 11: 4)), когда-то смешавшее языки, теперь смешало идеи, никто не понимает друг друга, но, в отличие от первого этапа «строительства», теперь не понимается, не осознается и само непонимание: люди, говоря о разных и несовместных вещах, зачастую уверены, что говорят об одном и том же. В черновиках к «Подростку» читаем: «Тут были все элементы общества, и мне казалось, что мы, как ряженные, все не понимаем друг друга, а между тем говорим на одном языке, в одном государстве и все даже одной семьи» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 129–130].

Наиболее смешивались идеи коммунизма и христианства — благодаря тому, что их дальние выводы принимались за самое существо этих противоположных учений и мировидений. Между тем, если в центре христианства находится, его создает сияющий лик Христа, растворяющий в своем свете разъединяющие границы и высвечивающий личностные центры, то в центре коммунизма — провал и пустота, бездна, о которой можно забыть, которую можно прикрыть чьим-нибудь нарисованным лицом, но которая в этом случае становится особо эффективной ловушкой для бессмысленных человеков, браво шагающих в пустоту, не подозревая о ее присутствии. Шагнувшие в пустоту тоже по видимости соединяются — но соединяются за счет максимально возможного уничтожения личностных центров при сохранении индивидуальных границ, в результате чего все становятся взаимозаменяемыми. Один из героев в черновиках к «Подростку» говорит, что если Бога нет, то «<...> я <...> имея разум, не могу не признать этого (мироздания — Т.К.) ужасно глупым, несмотря ни на какую невинность, и игра двух лавочников в шашки бесконечно умнее и толковее всего бытия и вселенной» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 18]. «А в случае, если Он есть?» — спрашивают у него. «В этом случае: есть и для меня вечность, и тогда всё тотчас же принимает вид колоссальный и грандиозный, размеры бесконечные, достойные человека и бытия. Все принимает разум и смысл». «Премудрость подавляет ум человеческий, а он ищет ее, — продолжает он да-

лее. — Бытие должно быть непременно и во всяком случае выше ума человеческого. Учение о том, что ум человеческий есть заключительный предел вселенной, так же глупо, как и все, что есть самого глупого, и то, что глупее, бесконечно глупее игры в шашки двух лавочников» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 19].

В «Подростке», считает Мочульский, Достоевский «ставит вопрос не об отдельном человеке, а о человеческом обществе. **Может ли человечество устроиться на земле без Бога?**» [Мочульский, 1995, с. 474]. Однако, как неоднократно отмечали исследователи, Достоевский однажды уже ответил на этот вопрос — написав последний сон Раскольникова. Распадение общества на атомы-личности, каждая из которых считает себя единственной обладательницей истины и пути к спасению, стремится воплотить как единую и универсальную свою собственную, частную идею, создает в кошмаре Раскольникова грандиозный образ *человечества-антихриста*, самоистребляющегося на наших глазах. Очевидно, в романе поставлена иная проблема, и, пожалуй, именно неумение ее определить создает у читателей впечатление беспорядочности самого романа.

Разложение и беспорядок представляют собой идеологическую, а не структурную составляющую произведения, распадается мир, который описывается в романе, — тем не менее у читателя остается почти шоковое⁴ первое впечатление, что разваливается сам роман. Именно поэтому «Подросток» долго считался самым «несовершенным» с точки зрения формы художественным произведением Достоевского. Почти хрестоматийным было высказывание Л.П. Гроссмана: «При несомненной яркости отдельных эпизодов и философской значительности многих диалогов, роман “Подросток” как бы растворяется в лихорадочной смене фактов, заслоняющих от читателей контуры его главного замысла» [Гроссман, 1959, с. 392]. Ему словно вторит Мочульский: «“Подросток” — самый перегруженный из всех романов Достоевского. Из него можно было бы выкроить не четыре, а семь или восемь вполне законченных романов» [Мочульский, 1995, с. 462]. Заметим, что это было сказано по поводу

⁴ Понимая намерения Достоевского, от этого ощущения все же не может избавиться Мочульский: «И все же, — пишет он, — после сокращений и “чисток”, роман поражает своей запутанностью и перегруженностью. Автор поставил себе парадоксальное задание — изобразить бесформенность в художественной форме, вместить картину хаоса в рамки искусства» [Мочульский, 1995, с. 471].

произведения, где повествовательный принцип избирался и форма прорабатывалась писателем особенно тщательно. Именно в «Подростке» Достоевский попытался последовать давнему совету Страхова и «вместо двадцати образов и сотни сцен остановиться на одном образе и десятке сцен» [Достоевский, 1972–1990, т. 29, с. 472]. О совете Страхова он думает, когда выбирает форму повествования (от «я» или нет): «Если от **Я**, то будет, несомненно, больше единства и менее **того**, в чем упрекал меня Страхов, т.е. во множестве лиц и сюжетов» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 87]; «Фактическое изложение от **Я** Подростка неоспоримо сократит растянутость романа, **если сумею**» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 91].

14 октября 1874 года Достоевский записывает:

В ходе романа держать **непременно** два правила:

1-е правило. Избегнуть ту ошибку в “Идиоте” и “Бесах”, что второстепенные происшествия (многие) изображались в виде недосказанном, намёчном, романическом, тянулись через долгое пространство, в действии и сценах, но без малейших объяснений, в угадках и намеках, вместо того чтобы **прямо объяснить истину**. Как второстепенные эпизоды, они не стоили такого капитального внимания читателя, и даже, напротив, тем самым затемнялась главная цель, а не разъяснялась, именно потому, что читатель, сбивый на проселок, терял большую дорогу, путался вниманием.

Стараться избегать, и второстепенностям отводить место незначительное, совсем короче, а действие совокупить лишь около героя.

2-е правило в том, что герой — Подросток. А остальное все второстепенность, даже ОН — второстепенность. Поэма в Подростке и в идее его или, лучше сказать, — в Подростке единственно как в носителе и изобретателе **своей идеи** [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 175].

Внешний сюжет («фабула») романа в самом деле выдержан Достоевским как никогда и, действительно, чрезвычайно прост: это история «документа», письма Ахмаковой, попавшего в руки Аркадия, причем «документ» появляется на первых страницах, проходит через весь роман, постепенно выясняя для читателя свою значимость, организует катастрофическую развязку и оставляется Ламбертом на столе — буквально на последних страницах, в «Заключении», в эпилоге. В самом начале работы Достоевский определит в качестве фабулы именно эту историю «документа»: «О том, как Подросток сам (первый) придумывает идею, как погубить

Княгиню, — самую подлую, низкую, но дерзкую, отважную, и увлекается ею. Тут — **фабула**. Так что Подросток чуть-чуть не был причиной ужасного несчастья» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 49].

В 1960–80-е годы в отечественном литературоведении появляется ряд работ, где сама идея героя рассматривается как структурообразующая, что позволяет исследователям объяснить ряд особенностей формы произведения, но при этом остается вопрос — что же делать с устойчивым читательским впечатлением? А ведь оно, не имея себе оправдания в построении сюжета, как раз очень объяснимо именно неясностью «идеи» героя и, тем более, загадочностью эволюции этой идеи.

Сам Достоевский сознательно закладывает в основу романа двойной повествовательный принцип: «Множество связанных и характерных происшествий, хотя и эпизодных и не относящихся до романа, но как все **в свое время его поразившее** — для действительности, живости и правдоподобия. Но затем — **ФАБУЛУ, ФАБУЛУ!**, которую развивать страшно сжато, последовательно и неожиданно» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 48]. То есть на фоне *внешней истории*, движущей сюжет, развивается и по-настоящему организует роман, его композицию, внутренняя жизнь героя, *история его личности*. И вот эта история и заставляет читателя растеряться.

Существует «установившееся» мнение, что «ротшильдову» идею вытесняет идея «благообразия» [Савченко, 1982, с. 78]. Но не говоря уже о том, что «благообразие» — не идея, а скорее проблема, вставшая перед Аркадием, пораженным его отсутствием в окружающем мире, что собой представляет «ротшильдова» идея — тоже совсем не ясно. Кроме того, нужно ведь объяснить возможность такой эволюции одной идеи в другую, когда про новую идею можно сказать, как говорит Аркадий в «Заключении»: «Может быть, иному читателю захотелось бы узнать: куда ж это девалась моя “идея” и что такое та новая, начинающаяся для меня теперь жизнь, о которой я так загадочно возвещаю? Но эта новая **жизнь**, этот новый открывшийся передо мною **путь** и есть моя же “идея”, та самая, что и прежде, но уже в совершенно ином виде, так что ее уже и узнать нельзя»⁵ [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 451]. Л.В. Сыроватко [Сы-

⁵ Конструкция «той же самой и совсем другой» идеи была опробована Достоевским уже в «Преступлении и наказании», но там эти состояния идеи не были разведены по времени, а попеременно отражались в размышлениях Раскольникова, с одной стороны, и в его импульсивных, произведенных без размышления поступках, с другой. Идея была в том,

роватко, 1997, с. 98] предлагает изящный ход, позволяющий многое объяснить — она утверждает, что «идея-*чувство*» «стать Ротшильдом» — то есть *воплотить в себе этот образ*, сменяется идеей воплотить в себе образ — но уже Христов. Сама мысль вполне справедлива, но проблема заключается в том, что идея Подростка все же не сводится к тому, чтобы «воплотить в себе образ». Она гораздо определеннее — при всей неопределенности и неформулированности — и надо предполагать, что эта определенность сохраняется в процессе ее эволюции, если о ней можно сказать, что она «та самая» — но только теперь, надо это заметить, не «идея», но «жизнь» и «путь».

Сами слова «жизнь» и «путь», конечно, прямо указывают на Христа, сказавшего о себе, что Он есть «путь, и истина, и жизнь». Остается понять «что есть истина» — та, которая присутствовала уже в ротшильдовой идее, ибо, очевидно, именно она и позволяет идентифицировать при всем различии то, что было, с тем, что стало.

Итак, какова же первоначальная идея?

«Моя идея — это стать Ротшильдом, стать *так же богатым, как Ротшильд*; не просто богатым, а именно как Ротшильд» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 66]. Здесь мы уже видим, что дело не в том, чтобы воплотить в себе образ Ротшильда — но в том, чтобы *обрести неизмеримое и бесконечное богатство*. Достижение идеи обеспечивается «упорством и непрерывностью» высшего градуса («есть температура кипения воды и есть температура красного каления железа» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 67]), предполагающими непременно и сразу «выход из общества», разрыв всех и всяческих связей, полное отождествление себя с идеей. «Тут тот же монастырь, те же подвиги схимничества. Тут чувство, а не идея» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 67]. И далее: «Когда я выдумал “мою идею” (а в красном-то каленье она и состоит), я стал себя пробовать: способен ли я на монастырь и на схимничество? С этою целью я целый первый месяц ел только один хлеб с водой» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 67]. (В скобках заметим, что довольно странно на фоне таких объяснений Аркадия выглядят интерпретации целым рядом исследователей его первоначальной идеи, что есть категория людей, способных брать на себя ответственность и принимать решения — в отличие от тех, кто не берет ответственности, решений не принимает, движется по проложенным колеям. Но в случае идеи «стать Наполеоном» обеспечение решения и жертва за него возлагается на окружающих. А в случае бессознательного импульса «стать Христом» обеспечение решения и жертва за него принимаются на себя.)

чальной идеи как желания «получить весь капитал разом». Он-то как раз утверждает, что «время тут ничего не значит» — то есть готов к любому долговому подвигу и постепенному, медленному накоплению). На самом деле, к концу объяснения слово «идея» применяется уже не к результату («стать Ротшильдом»), а к процессу: «Результат двух этих опытов был для меня громадный: я узнал положительно, что *могу настолько хотеть, что достигну моей цели, а в этом, повторяю, вся “моя идея”*»; дальнейшее — всё пустяки» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 68]. Центр тяжести переносится с «стать» в «хотеть», в «только бы не переставалось “хотеть”» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 70].

Аркадий, в отличие от того, кто желал бы получить «сразу весь капитал» (как Раскольников), как раз отвергает все возможные моментальные выгоды в пользу твердого расчета, всякие надежды на огромный куш в пользу наличной, хотя бы и небольшой, прибыли. То есть существо идеи Аркадия на самом деле не в том, чтобы «стать Ротшильдом» (в таком виде это не идея, а мечта), а именно в способе достижения, в «пути»⁶, который и есть действительная «идея», оригинальная и только ему принадлежащая. В «пути», на котором он готов на всякое самоотвержение и самопожертвование, но цель которого все же пока еще смутна, потому что «стать Ротшильдом» никак не походит на *окончательную* цель.

«Вся цель моей “идеи” — *уединение*.

— Но уединения можно достигнуть вовсе не топорщась стать Ротшильдом. К чему тут Ротшильд?

— А к тому, что кроме уединения мне нужно и *могущество*» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 72]. И в связи с заявлением этих потребностей Аркадий описывает, откуда они появились: как для него всю его жизнь было невыносимо, когда на открытость отвечали закрытостью и уклонением, как в результате и в нем самом пробуждалась **соревновательность** вместо радости о другом. И от этого он начинал мечтать:

⁶ «А наконец, пусть я не достигну ничего, пусть расчет неверен, пусть лопну и провалюсь, все равно — я иду. Иду потому, что так хочу» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 71] — вот окончательная формулировка Аркадия. Уже на этом этапе трудно не заметить сходства в выражениях, которыми Аркадий описывает желание следовать своей идее, с выражениями Достоевского, описывающего свой символ веры: «Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и **действительно** было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 176].

«Особенно счастлив я был, когда, ложась спать и закрываясь одеялом, начинал уже один, в самом полном уединении, без ходящих кругом людей и без единого от них звука, *пересоздавать жизнь на иной лад*» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 72]. «Идея» возникает как способ реализации именно этой мечты о пересоздании, преображении всей жизни, жизни всех и всего.

Далее выясняется еще одна «окончательная» цель — *первое место* [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 74]. И наконец: «Мне не нужно денег, или, лучше, мне не деньги нужны; даже и не могущество; мне нужно лишь то, что приобретается могуществом и чего никак нельзя приобрести без могущества: это уединенное и спокойное сознание силы! Вот самое полное определение свободы, над которым так бьется мир! **Свобода!** Я начертал наконец это великое слово...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 74].

Уединения Аркадий ищет потому, что не умеет общаться с людьми, не «выдерживает дистанции», раскрываясь навстречу всякому «откровенному», начиная любить его — и налетая с размаху на «надувательство» и насмешливую закрытость. Могущества он ищет потому, что с самого детства ощущает свою оставленность и незащищенность: «Подросток потому, *имея отца*, начал копить и возмечтал о Ротшильде, что ОН (отец) давным-давно относится к нему более чем небрежно, и молодой человек это давным-давно сознал (факты)» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 44]. И, наконец, свобода — единственное, что делает человека человеком, — образ и подобие Божие в нем; утраченное подобие — и потому так сильна тоска по свободе и жажда ее, неуничтожимый образ — и потому в самом глухом и безнадежном рабстве (кто бы ни поработил человека: другой человек, его собственные похоти и страсти, внешние обстоятельства: беды и болезни, или, напротив, роскошь и комфорт, затягивающие как в трясины, опутывающие по рукам и ногам страхом утраты или тоской и скукой), так вот, в самом безнадежном рабстве человек ощущает вопреки всякой очевидности, что он свободен, и что если только он решится осуществить свою свободу — никто и ничто не сможет этому помешать. Свобода — полное самоосуществление и самораскрытие, самовоплощение — цель человеческой жизни, которую невозможно осуществить без помощи Божией.

«Деньги хоть не Бог, а все же полбога» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 311] — скажет Макар Иванович Долгорукий, названный отец Аркадия. В мире, где разорваны все связи и отношения, где человек — экзистенци-

ально и онтологически безотцовщина, деньги — единственное, что обеспечивает действительное могущество и защищенность, что дает *первое место*. Первое место, защищенность, могущество — обеспечиваются отношением к нам людей вокруг нас и Бога над нами. Чья-то любовь дает нам чувство защищенности, безмерные власть и могущество, неоспоримое первенство — до тех пор, пока эта любовь — наша, направлена на нас, нам принадлежит. Но мы не можем быть уверены в неотменимости чьей угодно любви — за исключением Божией (а в Боге неотменима чья угодно любовь). Но если Бога нет — или если Ему нет до тебя дела так же, как до тебя нет дела твоему отцу — нужно найти что-то, что выражало бы саму идею отношения и не зависело бы ни от чьей чужой воли. Деньги для Аркадия не средство (тем более — не средство получения «комфорта» или «куска») — а «эквивалент» могущества, «чистое отношение», «связь» в чистом виде, как бы отчужденная от того, что она связывает, и способная связать что угодно⁷. Именно будучи «чистым отношением» деньги формируют и трансформируют любое отношение, организуют, создают отношение на месте его отсутствия, на месте безразличия, они «являют» своего владельца миру уже просто в силу наличия, абсолютно без усилий с его стороны, создавая призрачное подобие безусловной любви, безусловного принятия, независимых от прочих качеств их владельца: «О пусть, пусть эта страшная красавица (именно страшная, есть такие!) — эта дочь этой пышной и знатной аристократки, случайно встретясь со мной на пароходе или где-нибудь, косится и, вздернув нос, с презрением удивляется, как смел попасть в первое место, с нею рядом, этот скромный и плюгавый человечек с книжкой или с газетой в руках?

⁷ В связи с этим получает свое истолкование и эпизод «пробы» Аркадия, где он приобретает огромную прибыль — на 2 рубля 5 копеек — 7 рублей 95 копеек, купив и перепродав альбомчик единственному в мире покупателю, для которого этот альбомчик был овеществленной связью с любимым существом и дорогим его сердцу временем жизни. Именно личная связь на наших глазах трансформируется здесь в безличную связь — деньги, поскольку запрошенная и отданная сумма никакого отношения не имеет к объективной стоимости вещи, что в самой максимальной степени обозначено в повествовании: «Осталось за мной. Я тотчас же вынул деньги, заплатил, схватил альбом и ушел в угол комнаты; там вынул его из футляра и лихорадочно, наскоро, стал разглядывать: не считая футляра, *это была самая дрянная вещь в мире* <...>. Я решил, что “провалился”; *если кому чего не надо, так именно этого*». [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 38].

Но если б только знала она, кто сидит подле нее! И она узнаёт — узнаёт и сядет подле меня сама, *покорная, робкая, ласковая, ища моего взгляда, радостная от моей улыбки...*» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 75].

Свобода человека в Боге реализуется положительно — как исцеление, освобождение от власти греха и смерти, как преображение в того хозяина и хранителя «сада земного», каким был создан Адам, коему все подвластно: существа и стихии, ибо он «знает имена их»⁸. Свобода человека, достигаемая деньгами, реализуется отрицательно — как неизбежное, почти автоматическое, порабощение окружающих.

Именно в этом смысле «документ» — абсолютный эквивалент «ротшильдовой идеи»: он тоже «чистое отношение», отчужденная «связь», неизбежно и неразрывно связывающая кого-то со своим владельцем, только направленная конкретно на одного человека, а не безличная, как деньги. «Чистое обезличенное отношение» — и есть паутина, сеть, в любой момент могущая обернуться «связующей нитью» своего владельца не важно с кем или с кем-то конкретным — и недаром Татьяна Павловна говорит о грозящей Ахмаковой беде в терминах паучьей ловли мух: «<...> оплетут теперь **ее** всю и мертвой петлей затянут!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 393]. «Душа паука» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 306], которую герой обнаружит и признает в себе именно в истории с Ахмаковой, воспитывается в Аркадии ротшильдовой идеей.

Суть отношения Бога к миру — личная непрекращающаяся связь с каждым существом в той мере, в какой оно только эту связь допускает, изливающееся в мир солнце-сердце, кровью своей питающее мир, подающее ему истинное бытие, как в упоминаемом Версильовым «Видении Христа на Балтийском море» Гейне⁹. Суть отношения к миру «Ротшильда» — безличная сеть «чистого отношения», улавливающая всех, в цен-

⁸ Может быть, одна из подразумеваемых аллюзий даты начала романа, приходящейся на день 19 сентября ст. ст., — празднование памяти мученика Зосимы пустынноика, которого в пустыне окружали дикие звери, а когда, во время истязаний, мучители потребовали, чтобы какой-нибудь зверь явился по зову Зосимы, то по молитве его, повешенного вниз головой, прибежал лев и поддерживал его уставшую голову. Лев хоронил вместе с другим Зосимой, поведавшим миру о житии Марии Египетской, и саму великую святую. Интересно, что имя гимназического друга, ведущего Аркадия в первой части к Дергачеву, — *Ефим Зверев*, а *Евфимий*, *Ефим* значит (*греч.*) — благожелательный.

⁹ Имеется в виду стихотворение Гейне «Мир» из первого цикла «Северного моря» (1825–1826).

тре которой — паук-аскет, зорко вглядывающийся в мир и знающий, что ему достаточно пошевелить лапой, чтобы отозвалось в любой его точке. «Чем безнравственно и чем низко то, — вопрошает Аркадий, — что из множества жидовских, вредных и грязных рук¹⁰ эти миллионы стекутся в руки трезвого и твердого схимника, зорко всматривающегося в мир?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 76].

Если Христос — неиссякаемый источник жизни, то паук-благодетель высасывает соки этого же мира (и мы видели, что сверхприбыль, по Достоевскому, извлекается не из стоимости самих вещей, но из той стоимости, что вкладывается в них человеческой любовью и памятью), чтобы потом ими подпитать мир в соответствии со своими представлениями о нем — как потом великий инквизитор отберет хлеба и раздаст голодным из своих рук. Антихрист не отдает, а создает систему перераспределения. Идея «стать Ротшильдом» — это идея стать солнцем миру, отобрав (хотя можно сказать иначе: извлекая и аккумулировав бессмысленно рассеиваемое; так говорят богатые филантропы, так говорил и великий инквизитор) для того предварительно от мира же себе тепло и свет. Перед нами идея-перевертыш, как и все антихристовы идеи, и желание Аркадия «в конце концов» отдать все свои миллионы людям не изменяет ее, но лишь реализует взрывообразно, что он прекрасно понимает, говоря, что тогда станет «вдвое богаче Ротшильда». Здесь деньги переходят в еще более чистую форму «отношения», которое действительно способно кормить «как вран в пустыне»¹¹ своего владельца.

Но Достоевский всегда утверждал, что пламенный атеист находится на предпоследней ступеньке к самой горячей вере — и это именно потому, что всякая додуманная до конца и *пламенно* атеистическая идея (идея «во имя свое» или «во имя человечества» — что, в сущно-

¹⁰ По поводу таких высказываний Достоевского регулярно объявляют антисемитом, странным образом абсолютно упуская из виду, что два величайших образца и идеала его героя — еврей Ротшильд и еврей Иисус Христос.

¹¹ Что здесь для Аркадия дело заключается не в облагодетельствовании человечества, свидетельствует сопоставление недалеко друг от друга отстоящих цитат: «Тогда — не от скуки и не от бесцельной тоски, а оттого, что безбрежно пожелаю большего, — *я отдам все мои миллионы людям <...>*» и «Одно сознание о том, что в руках моих были миллионы и *я бросил их в грязь*, как вран, кормило бы меня в моей пустыне» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 76].

сти, одно и то же) есть перевертыш христианской идеи — и, значит, приобретает свои истинные черты одним поворотом, когда все остается таким же, тем же самым — и одновременно меняется так, что и узнать нельзя.

Идей-перевертышей, восторжествовавших в мире безотцовщины, в романе множество, и в первую очередь это — коммунистические и «женевские» идеи. Идеи-перевертыши основной и конституирующей чертой имеют — второстепенность в смысле неокончателъность, то есть допускают по достижении своем вопрос: «а что дальше?» или «а зачем?». Этим качеством обладают все идеи, предлагаемые Версильовым Аркадию в ответ на домогательства последнего: превратить камни в хлебы; добродетель без Христа «женевских идей» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 173]; десять заповедей — когда забыта первая и единственная для христианина — о любви к Богу и человеку. Вот как их излагает Версильов:

«— Что тебе делать, мой милый? Будь честен, никогда не лги, не пожелай дому ближнего своего, одним словом прочти десять заповедей: там все это навеки написано.

— Полноте, полноте, все это так старо и притом — одни слова; а нужно дело.

— Ну, уж если очень одолеет скука, постарайся полюбить кого-нибудь или что-нибудь или даже просто привязаться к чему-нибудь» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 172] (здесь мы видим, что Версильов намеренно перемещает заповедь любви из начала в конец, заменяя к тому же «полюбить» на «привязаться»).

Далее Аркадий спрашивает: «Слушайте, ничего нет выше, как быть полезным. Скажите, чем в данный миг я всего больше могу быть полезен? Я знаю, что вам не разрешить этого; но я только вашего мнения ишу: вы скажете, и как вы скажете, так я и пойду, клянусь вам!» На что и получает ответ: «обратить камни в хлебы» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 173]. Совет вполне в духе «идеи» Аркадия, причем даже не в высшем ее градусе, совет миллионеру — управителю мира, совет, который был отвергнут Христом и будет принят антихристом.

Перед нами первое в структуре романа обращение к евангельскому эпизоду о богатом юноше, очень точно воспроизводящее внешнюю структуру евангельского текста: «И вот некто, подойдя, сказал Ему: Учитель благий! что сделать мне доброго, чтобы иметь жизнь вечную? Он же сказал ему: что ты называешь Меня благим? Никто не благ, как толь-

ко один Бог. Если же хочешь войти в жизнь *вечную*, соблюди заповеди. Говорит Ему: какие? Иисус же сказал: не убивай; не прелюбодействуй; не кради; не лжесвидетельствуй; почитай отца и мать; и: люби ближнего твоего, как самого себя¹². Юноша говорит Ему: все это сохранил я от юности моей; чего еще недостает мне?» (Мф. 19: 16–20). Далее следует громовый ответ Христа, который получит в свое время и Аркадий — но из других уст. Нужно заметить, что в отличие от евангельского юноши, сохранившего заповеди, Аркадий нарушил все заповеди, упомянутые здесь Христом, но “some rise by sin, and some by virtue fall” [Shakespeare]¹³.

Но прежде чем, спустя много страниц, прозвучит из уст Макара Долгорукого ответ Христа, от него же услышит Аркадий Житие Марии Египетской, структурно абсолютно адекватное процессу перерождения идеи Аркадия, мало того, структурно адекватное в каком-то смысле и самому роману «Подросток», особенно если учесть некоторые подробности, не вошедшие в окончательный текст, но присутствовавшие в сознании автора в процессе создания романа. В «Житии» прошлое Марии представлено как ее исповедь, рассказанная уже совершенно изменившимся человеком, но тем же самым, хотя «уже и узнать нельзя». Правда со времени «перемены ума» («метанойи» — покаяния) Марии проходит более тридцати лет, но вот с какой целью, предполагалось, пишет Подросток: «Мне двадцатый год, а я уже великий грешник. После погрома, поразившего меня, хочу записать. Для себя, после, много лет спустя (а я проживу долго), я осмыслю лучше все эти факты, но эта рукопись и тогда послужит мне для узнания самого себя и т.д.» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 47].

«Житие» не пересказывается и не анализируется в романе — идеи и сюжеты сопрягаются здесь не на уровне «записок» Аркадия, но на авторском уровне, который таким образом и существует в произведении, где повествование ведется от «я». Такого типа роман требует от читателя особо пристального внимания, вникания, сотворчества, ну и, конечно, знания, превышающего объем познаний героя-рассказчика. Аркадий может

¹² Заметим, что Версиров в своем перемещении заповеди по видимости следует такому перемещению здесь у Христа; только Христос дает эту заповедь как сумму всех предыдущих в их самом высшем градусе, а Версиров обозначает ее последним прибежищем эгоизма не могущего удовлетворить себя индивида. Достоевский на протяжении всего романа настойчиво показывает, как легко «то же самое» делается «совсем другим».

¹³ «Кто-то восстает благодаря греху, а кто-то падает из-за своей добродетели».

только выделить именно это житие из числа прочих ему рассказанных и передать свое непосредственное впечатление, ощущение, переживание: «Я запомнил, например, из этих рассказов один длинный рассказ — “Житие Марии Египетской”. О “житии” этом, да почти и о всех подобных, я не имел до того времени никакого понятия. Я прямо говорю: это почти нельзя было вынести без слез, и не от умиления, а от какого-то странного восторга: чувствовалось что-то необычайное и горячее, как та раскаленная степь со львами, в которой скиталась святая. Впрочем, об этом я не хочу говорить, да и не компетентен» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 309].

Мария была не обычной блудницей, для нее блуд не был источником дохода, как для «Ротшильда» деньги — не средство приобретения. Она — своего рода блудница-схимница, прядущая пряжу для пропитания, живущая в скудости, но не берущая платы, потому что, рассуждает она, «так будут больше приходить ко мне». Она тоже искательница «чистого отношения», безличной связи; паутина похоти сродни паутине денег: паутина похоти и денег с незапамятных времен сплетает и связывает мир, втягивая каждого в бесчисленные отношения, дающие всем призрачное подобие бытия, то есть реальности своего существования, полноты и насыщенности жизни, подобие «живой жизни», как будут определять Версилов и Аркадий. Мария связана со всеми и ей нет преграды, ей везде открыт вход — до тех пор, пока он не оказывается для нее закрыт там, где открыт для всех. Толпы проходят в храм, а Мария не может шагнуть дальше притвора. И тогда она понимает, что самое главное отношение ей недоступно, что от нее ускользает то самое, что она и искала, не зная, чего ищет. И когда после горячей молитвы, по заступничеству Богородицы, она смогла войти в храм и поклониться Кресту, для нее уже существовало только это непрерывное отношение, только эта непрерывающаяся связь человека с Богом, с отцом и Спасителем, научившим ее, не читавшей ни одной книги, слову Божию, сподобившим жить без пищи телесной, питаясь и покрываясь всесильным словом Божиим, «ибо не о хлебе едином жив будет человек» (Мф. 4: 4).

«Не пропущен» богатый юноша и отошел с печалью, ибо «трудно богатому войти в Царство Небесное» (Мф: 19, 23), трудно расстаться с тем, чем, как кажется, уже обладаешь, как нищему в примере Аркадия, у которого после смерти на теле нашли три тысячи рублей; трудно, по примеру Марии, отбросить все, что накопил, приобрел, к себе привязал; но Аркадий, мечтавший «в конце концов» все отдать людям, в словах Мака-

ра обретает ту «высшую идею», которой не мог добиться от Версилова — причем Макар говорит почти теми же, Версилова и Аркадия, словами (о «ротшильдовом» богатстве и о камнях, обращенных в хлебы), лишь выправляя «перевертыши», говорит «то же самое» и «совсем другое»:

«То ли у Христа: “Поди и раздай твое богатство и стань всем слуга”. И станешь богат паче прежнего и бессчетно раз; ибо не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а *умножившеюся бессчетно любовью*. Уж не малое богатство, не сто тысяч, не миллион, а целый мир приобретешь¹⁴! Ныне без сытости собираем и с безумием расточаем, а тогда не будет ни сирот, ни нищих, ибо все мои, все родные, всех приобрел, всех до единого купил! Ныне не в редкость, что и самый богатый и знатный к числу дней своих равнодушен, и сам уж не знает, какую забаву выдумать; тогда же дни и часы твои умножатся как бы в тысячу раз, ибо ни единой минутки потерять не захочешь, а каждую в веселии сердца ощутишь. Тогда и премудрость приобретешь не из единых книг токмо, а будешь с самим Богом лицом к лицу¹⁵; и воссияет земля паче солнца, и не будет ни печали, ни воздыхания, а лишь единый бесценный рай...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 311].

И хотя Аркадий, по привычке к «перевертышам», перепутает поначалу то, о чем говорит Макар, с «коммунизмом», но брошенное слово-семя взойдет, ум «переменится», идея станет жизнью и путем, да и не сможет уже Аркадий, увидев раз настоящего богача, принять за богача нищего — неважно, сколько миллионов спрятано у него под нищенским платьем. Чтобы быть «Ротшильдом», Ротшильд *нуждается* в миллионах. А «Христос — отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 215].

¹⁴ И здесь нам открывается смысл Аркадиевых уточнений: «не просто богатым, но именно как Ротшильд», — Ротшильд для подростка не обладатель миллионов — но новый властелин мира, приобретенного сверхбогатством. А все остальное для Аркадия изначально «малое богатство», не стоящее беспокойства.

¹⁵ Заметим и здесь, что возможность вновь видеть Бога лицом к лицу обретается *после того*, как «всех приобрел, всех до единого купил» своей обновленной способностью любить — то есть — в результате воссоединения со всем человечеством. Только в такой последовательности обретается Бог — попытка приобрести Бога в уединении и отделении заканчивается крахом, в уединенную личность Бог не вмещается, Его присутствие остается неощутимым для самой личности даже тогда, когда в ней Бог присутствует очевидно для всех обращенных на нее любящих глаз, как это происходит в случае Версилова.

* * * * *

Название «Подросток» заменило название «Беспорядок». По-видимому, Достоевский стремился подчеркнуть, что перед нами не просто изображение разъединившегося и потому потерявшего из виду Бога человечества, безнадежно захваченного хаосом идей-перевертышей, но некое переходное, срединное состояние¹⁶ — как общества, так и человека, подростковый период, чреватый вразумлением и пониманием; хаос, способный одним движением превратиться в космос истинных идей, восстанавливающих в человеке образ Божий, возвращая «случайным чертам» их истинное положение в иерархии бытия.

Подросток не случайно выведен в романе девятнадцатилетним — возраст уже не подростковый в общепринятом значении слова. Достоевский осознает это несоответствие и делает в черновиках попытку «оправдаться»: «Замечание от автора. Такие бывают только 15 лет, но этот 19, сидел в углу, думал один» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 71]; «Я бы назвал его подростком, если б не минуло ему 19-ти лет. В самом деле, растут ли после 19 лет? Если не физически, так нравственно» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 77].

¹⁶ Вот как Достоевский описывает это состояние в записи, сделанной для себя, «Социализм и христианство»: «Затем наступает время переходное, то есть дальнейшее развитие, то есть цивилизация. (Цивилизация есть время переходное.) В этом дальнейшем развитии наступает феномен, новый факт, которого никому не миновать, это развитие личного сознания и отрицание непосредственных идей и законов (авторитетных, патриархальных, законов масс). Человек как личность всегда в этом состоянии своего общегенетического роста становился во враждебное, отрицательное отношение к авторитетному закону масс и всех. Терял поэтому всегда веру и в Бога. (Тем кончались всякие цивилизации. В Европе, например, где развитие цивилизации дошло до крайних пределов, то есть до крайних пределов развития лица, — вера в Бога в личностях пала.) Это состояние, то есть распадение масс на личности, иначе цивилизация, есть состояние болезненное. Потеря живой идеи о Боге тому свидетельствует. Второе свидетельство, что это есть болезнь, есть то, что человек в этом состоянии чувствует себя плохо, тоскует, теряет источник живой жизни, не знает непосредственных ощущений и всё сознает. Если б не указано было человеку в этом его состоянии цели — мне кажется, он бы с ума сошел всем человечеством. Указан Христос. (NB. Ни один атеист, оспаривавший божественное происхождение Христа, не отрицал того, что ОН — идеал человечества. Последнее слово — Ренан. Это очень замечательно.)» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 192].

Большому кораблю — большое плавание, но большой корабль еще и дольше готовится в путь. Тысячелетняя Россия — тоже «подросток», теперь только готовящийся жить, несмотря на уже прошедшие века обильной и полной жизни. Чем к большому предназначен народ или человек, тем дольше он «растет», собирается с силами, укрепляется для своего пути. С другой стороны, чем тверже и неколебимее идея, которую нужно воплотить, тем легче носитель этой идеи способен от нее малодушно и легкомысленно отвлекаться, чем ярче впереди сияет идеал, тем меньше его последователь опасается сбиться с дороги: «А “идея”? “Идея” — потом, идея ждала; всё, что было, — “было лишь уклонением в сторону”: “почему ж не повеселить себя?” Вот тем-то и скверна “моя идея”, повторяю еще раз, что допускает решительно все отклонения; была бы она не так тверда и радикальна, то я бы, может быть, и побоялся уклониться» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 164]. Страна и народ — как и Аркадий — «закутили» так безбрежно и безудержно именно потому, что убеждены в своей идее, а кутеж — это «так», это можно прекратить в любую минуту, как, по мнению Аркадия, он может прекратить в любую минуту игру на рулетке.

Характерно, что именно для этого романа Достоевский после долгих раздумий изберет повествование от первого лица — форму, столь многократно и обоснованно отвергавшуюся им прежде. Как уже отмечалось, «Подросток» — самый со стороны внешнего сюжета четко структурированный роман Достоевского — оставляет по первом прочтении впечатление самого большого хаоса. Очевидно, что в жестко выстроенную «фабулу» вмешивается иной принцип организации событийного ряда: форма от «я» предполагает, что фиксируются не события, значительные для сюжета или еще почему-то, но те, которые значимы для «меня» и часто в той последовательности, в какой воспринимались «мною». Достоевский запишет еще в самом начале: «ЗАМЕЧАНИЕ: Подростку, в его качестве молокососа, и не открыты (и не открываются и ему их не открывают) происшествия, факты, фабулу романа. Так что он **догадывается** об них и **осиливает** их сам. Что и обозначается во всей манере его рассказа (для неожиданности, для читателя)» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 48–49].

Помимо резонов для такой организации, приводимых Достоевским в черновиках: «Обдумывать рассказ от Я. Много выгоды; много свежести, типичнее выдается лицо Подростка. Милее. Лучше справлюсь

с лицом, с личностью, с сущностью личности» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 86], есть еще одна причина, по которой данной художественной задаче могло соответствовать лишь повествование от первого лица. Для Достоевского чрезвычайно важна идея ответственности человека за все, что происходит с ним и вокруг него. Именно при повествовании от первого лица становится наиболее очевидно: *все, что случается, случается с кем-то*. Человек оказывается не игрушкой обстоятельств, но их творцом, провокатором или попустителем, позволяющим тому хаосу, который бушует в его уме и сердце, выплеснуться наружу, или умеющим поставить ему преграду. По мере движения романа для читателя становится все очевиднее — чтобы изменить мир вокруг себя, человеку достаточно измениться самому. С другой стороны, чтобы произошло все самое дурное и самое страшное, человеку достаточно этого пожелать или допустить возможность этого в сердце своем.

Только при повествовании от «я» героя можно точно показать, *чья* история перед нами — даже если в центре этой истории другой человек, даже если этот другой человек осознается «мною» как центр и солнце «моей» жизни. В самом начале работы Достоевский запишет: «ГЕРОЙ не ОН, а МАЛЬЧИК. История мальчика: как он приехал, на кого наткнулся, куда его определили. <...> ОН же только АКСЕССУАР, но какой зато аксессуар!!» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 24]. Для того, чтобы читатель не спутал главного героя романа Достоевского — Аркадия, с «главным героем» записок Аркадия — Версиловым, Достоевский идет на серьезные затруднения при изложении от «я» философских идей и психологических объяснений происходящего; для автора главным оказывается правильное понимание читателем иерархии действующих лиц. По ходу проработки сюжета Достоевский записывает:

«NB. Представляется вопрос формы:

Как Подросток опишет **от Я** эти психологические объяснения с Лизой и антецеданы¹⁷ связи с Княгиней, хотя бы и с ЕГО слов?

Но если от **автора**, то не будет ли Подросток второстепенным лицом, а ОН главным?» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 115].

Именно в том, что перед нами история Аркадия, причем, рассказанная им самим, — разгадка возможности осуществления Версилова как христоподобного героя. Он существует в этом качестве *за пределами*

¹⁷ antécédent (франц.) — предшествующий.

собственной судьбы, в чужой судьбе, благодаря влюбленному и восхищенному взгляду Подростка (как бы ни был этот взгляд одновременно требователен, суров и непреклонен); как бы ни хотелось Версилкову стать «пророком», «святым» и «солнцем» в области своей собственной судьбы — он неизбежно наталкивается на насмешку, даже от людей, которые его искренно почитают: старый князь Сокольский с комическим ужасом будет говорить про возможность того, что «его (Версилькова — Т.К.) мощи явятся» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 31], молва припишет молодому князю Сокольскому именование Версилькова «бабьим пророком» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 121], Катерина Ахмакова признается: « <...> я вам скажу это прямо, потому что считаю вас за величайший ум... Мне всегда казалось в вас что-то смешное» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 415]. Повествование от «я», замечает Достоевский, важно не только потому, что в этом случае сам герой, Аркадий, является и характеризуется уже непосредственно через повествовательные структуры, но и потому, что тот, кто находится в центре повествования героя, не может быть *так* увиден при объективном повествовании.

«Таким образом, — записывает Достоевский, — сам собою **вырисовывается** тип юноши (и в **неловкости рассказа**, и в том: “как жизнь хороша”, и в необыкновенной серьезности характера. Художественность должна помочь. Но как в повестях **Белкина** важнее всего сам Белкин, так и тут прежде всего обрисовывается Подросток).

Характер отца, которым он все время придавлен, выдается тоже лучше, ибо суеверно подчиненное отношение к НЕМУ Подростка выдает и ЕГО в более фантастическом и, так сказать, бенгальском огне. Мысль же романа (и фабула) **оправдают то**, что Подросток наиболее остановился на отце» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 48].

Итак, все, что случается в романе — случается с Аркадием. Даже когда он лишь подглядывает сцену встречи Версилькова с Ахмаковой, центр тяжести события оказывается в том, как воспринимает это событие герой, причем не только с той точки зрения, с какой это было бы неизбежно в «психологическом романе» с моносознанием в центре, романе, фиксирующем не факты действительности, а отражения этих фактов в сознании персонажа. Нет, вся финальная катастрофа разыгрывается в значительной степени из-за потрясения, испытанного Аркадием, в результате которого он бросается к Ламберту и рисует ему страшный план отмще-

ния и развенчания Ахмаковой, фантастический на взгляд пришедшего в себя, отрезвевшего романтического Аркадия, но весьма практичный на взгляд житейски-трезвого Ламберта.

Но и сам Ламберт, такой плотский и навязчиво-натуральный, есть порождение души Подростка, страшно оскорбленной без надежды оправдаться, желающей отомстить всему миру и в этом состоянии извергающей из себя этот стусок подлости¹⁸.

Происходящее, действительность, описывается однажды в романе как «чей-то сон»: «Не могу выразить моих впечатлений, потому что все это фантазия, наконец, поэзия, а стало быть, вздор; тем не менее мне часто задавался и задается один уж совершенно бессмысленный вопрос: “Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, — и все вдруг исчезнет”» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 113]. Форма повествования от «я» указывает на единственного возможного в этой структуре «сновидца» — сон «обо всех» может сниться лишь повествователю.

И вот Ламберт буквально возникает из сна Подростка, переходит из сна в явь, является, востребованный душой Аркадия после страшной ночи, и есть серьезное ощущение, что он не явился бы, не будь этого требования. Замерзающему Аркадию снится, что он вновь в пансионе Тушара, плачет, вспоминая приезд мамы и мешает спать товарищу по пансиону: «Ах, черт... Чего он! — ворчит с своей кровати Ламберт, — стой, я тебе! Спать не дает... — Он вскакивает наконец с постели, подбегает ко мне и начинает рвать с меня одеяло, но я крепко-крепко держусь за одеяло, в которое укутался с головой.

— Хнычешь, чего ты хнычешь, дурак, духгак! Вот тебе! — и он бьет меня, он больно ударяет меня кулаком в спину, в бок, все больней и больней, и... и я вдруг открываю глаза...

Уже сильно рассветает, иглистый мороз сверкает на снегу, на стене... Я сижу скорчившись, еле живой, окоченев в моей шубе, а кто-то стоит надо мной, будит меня, громко ругая и больно ударяя меня в бок носком

¹⁸ Интересно, что Lambert по-французски произносится так, что довольно отчетливо можно услышать l'ombre — тень. Ламберт в романе — это тень героя, место-пристанище для самых ядовитых обид, и порожденных ими подлых мыслей и планов самого Аркадия.

правой ноги. Приподымаюсь, смотрю: человек в богатой медвежьей шубе, в собольей шапке, с черными глазами, с черными как смоль щегольскими бакенами, с горбатым носом, с белыми оскаленными на меня зубами, белый, румяный, лицо как маска... Он очень близко наклонился ко мне, и морозный пар вылетает из его рта с каждым его дыханием:

— Замерзла, пьяная харя, духгак! Как собака замерзнешь, вставай! Вставай!

— Ламберт! — кричу я. <...>

У всякого человека, кто бы он ни был, наверно, сохраняется какое-нибудь воспоминание о чем-нибудь таком, с ним случившемся, на что он смотрит или наклонен смотреть, как на нечто фантастическое, необычайное, выходящее из ряда, почти чудесное, будет ли то — сон, встреча, гадание, предчувствие или что-нибудь в этом роде. Я до сих пор наклонен смотреть на эту встречу мою с Ламбертом как на нечто даже пророческое... судя по крайней мере по обстоятельствам и последствиям встречи. Все это произошло, впрочем, по крайней мере с одной стороны, в высшей степени натурально: он просто возвращался с одного ночного своего занятия (какого — объяснится потом), полупьяный, и в переулке, остановившись у ворот на одну минуту, увидел меня. Был же он в Петербурге всего только еще несколько дней» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 274–275].

Фантастическое, в котором нет ничего фантастического... Действительность — на которую мы склонны смотреть как на объект, но которая, на самом деле, равноправный партнер в разговоре с нами (или голос Партнера, говорящего с нами так же и часто теми же способами, как автор художественного произведения¹⁹, которому запрещена — просто законами художественности — публицистическая прямота высказывания, который говорит с нами посредством создаваемой им художественной реальности), так вот, действительность высылает нам навстречу только то, что является ответом на тот или иной наш ход, на ту или иную реплику в этом непрекращающемся диалоге. Мы ведем каждый свою партию длиною в жизнь, и вовсе не люди, которых мы встречаем на своем пути — наши партнеры. В такой встрече каждый встречается с ответом

¹⁹ Об этом скажет в романе старый князь Сокольский: «<...> жизнь есть тоже художественное произведение самого Творца в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 256].

на тот ход, который был им сделан, ответом на тот вопрос, что был им задан в собеседовании с общим Воспитателем, с Которым каждый из нас всегда — один на один — но увидеть Которого каждый способен лишь во взаимодействии с другими и лишь в лице другого²⁰. Поэтому очень верны ощущения Аркадия, смутные и не оправдываемые «срединным» «здравым смыслом», и потому сбивчивые, но неотступные: «Я давно уже заметил в себе черту, чуть не с детства, что слишком часто обвиняю, слишком склонен к обвинению других; но за этой склонностью все-ма часто немедленно следовала другая мысль, слишком уже для меня тяжелая: *“Не я ли сам виноват вместо них?”* И как часто я обвинял себя напрасно!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 72].

Растревоженная нашими безответственными мечтами (которые мы вовсе не желали бы вправду воплощать, которые мы хотели бы оставить в пространстве сознания, где с ними, по-видимому, так легко совладать) действительность высылает нам навстречу «двойников». Идея «двойника», вмещающего, артикулирующего, воплощающего то, чего ты сам не осмеливаешься даже помыслить (так Ламберт проговаривает Аркадию все самые дикие, подлые и детские его мечты, например, «жениться» на Ахмаковой) — а только видишь в «пророческих» снах (сон Аркадия об отдающейся за «документ» Ахмаковой), идея эта наглядно и уже «медицински» (а не мистически) раскрывается в образе Версилова.

Двойник — это тот, на чьи поступки, желания, мечты ты смотришь с обоснованным отвращением, чьи жизненные принципы вызывают в тебе раздражение и сопротивление, тот, на кого ты смотришь высокомерно и свысока — пока, наконец, не замечаешь, что он — это ты. В ходе романа становится очевидным, что человек вообще замечает и крити-

²⁰ В.А. Викторович отметил очень важную в этом смысле деталь в романе: Аркадий, никому не верящий и решившийся не верить, совершает адекватный поступок, спасающий оказавшийся на грани катастрофы романский мир, в тот момент, когда «не знаю почему... поверил» Тришатову, с точки зрения «здорового смысла» никакого доверия не заслуживающему. И как только поверил, так сообщенное оказывается истиной.

Это, кстати, постоянная позиция старого князя, предпочитающего, несмотря на все запугивания Анны Андреевны Версиловой, *верить* своей дочери (но, одновременно, *верить* и Версиловой) — в результате чего все оказываются (хотя, кажется, это никак невозможно! — в противостоящих позициях, по здешней логике, кто-то должен оказаться не правым) — так вот, все оказываются *верными* и доверия заслуживающими.

кует в других именно собственные, свойственные ему самому *промахи* (огрехи, *грехи*; грех по-гречески — *ἁμαρτία* — от *ἁμαρτάνω* — ошибаться, *промахиваться*, не попадать), даже в мелочах: Аркадий указывает Лизе, что она говорит «их» вместо «его» применительно к одному лицу: «Это ты про Васина говоришь **их**, Лиза? Надо сказать **его**, а не **их**. Извини, сестра, что я поправляю, но мне горько, что воспитанием твоим, кажется, совсем пренебрегли» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 84] — и вскоре, при следующем же своем появлении в доме матери, сам ошибается, войдя вместе с Олей, разыскивающей Версилова: «Я тут не при чем, — поспешил я отмахнуться и стал в сторонке, — я встретил эту особу лишь у ворот; она вас разыскивала, и никто не мог ей указать. Я же по собственному делу, которое буду иметь удовольствие объяснить после *них*...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 131]. Подбивая Ламберта опозорить Ахмакову в глазах Версилова, Аркадий пеняет ему на его невежество, — и тут же путает одну библейскую историю с другой (говорит об истории Ависаги (3 Цар. 1: 1–4) вместо истории Фамари (2 Цар. 13)) [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 420].

Двойник может быть выслан реальностью, может быть воплощенным (Ламберт), а может ютиться в тайнике души — пока незаметно не овладеет всей душой безраздельно. Прежде чем разбить образ, завещанный Макаром, Версиров объясняет: «Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь, — оглядел он нас всех с ужасно серьезным лицом и с самою искреннею общительностью. — Право, мысленно раздваиваюсь и ужасно этого боюсь. Точно подле вас стоит ваш двойник; вы сами умны и разумны, а тот непременно хочет сделать подле вас какую-нибудь бессмыслицу, и иногда превеселую вещь, и вдруг вы замечаете, что это вы сами хотите сделать эту веселую вещь, и Бог знает зачем, то есть как-то нехотя хотите, сопротивляясь изо всех сил хотите. Я знал однажды одного доктора, который на похоронах своего отца, в церкви, вдруг засвистал. Право, я боялся прийти сегодня на похороны, потому что мне с чего-то пришло в голову непереносимое убеждение, что я вдруг засвищу или захохочу, как этот несчастный доктор, который довольно нехорошо кончил... И, право, не знаю, почему мне все припоминается сегодня этот доктор; до того припоминается, что не отвязаться. Знаешь, Соня, вот я взял опять образ (он взял его и вертел в руках), и знаешь, мне ужасно хочется теперь, вот сию секунду, ударить его об печку, об этот самый угол. Я уверен, что он разом расколется на две половины — ни больше ни меньше.

Главное, он проговорил все это без всякого вида притворства или даже какой-нибудь выходки; он совсем просто говорил, но это было тем ужаснее; и, кажется, он действительно ужасно чего-то боялся; я вдруг заметил, что его руки слегка дрожат» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 408–409].

Когда Аркадий «со-глашается» (то есть «совпадает в голосе», соединяется с этим голосом в своей душе) с Ламбертом и начинает желать «грязнотцы» вместо благообразия — умирает Макар²¹: зримо умирает та часть души Аркадия, что была устремлена к благообразию. Она убита, расколота, «отколота» героем, которому надо от нее освободиться, чтобы дать простор другой половине души, полной желаний, с благообразием несовместных. Или, вернее, это он от нее «отколот», потому что именно благообразие — центр и сущность, а вовсе не другое, не то, что остается. Так же поступает Версиров с Макаровым образом (здесь прямо указано, что расколоть образ, освободиться, избавиться от своей половины, будет желать «двойник», то есть темная часть души; характерно, что этот «двойник», освободившись и натворив бед, исчезнет, так как «тень» не способна к долгому автономному существованию. Останется «только половина прежнего Версирова» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 446]).

Образ, который расколется Версиров, — старинный, *писанный еще до раскола*, на нем изображены двое святых.

Образ, *писанный до раскола*, и потом расколотый, очевидно, изображает некую целостность, которая разбивается, раскалывается, разъединя-

²¹ Макар умирает за минуту до прихода Аркадия, в то самое время как тот предается мечтам об Ахмаковой, в тот самый миг, когда он говорит себе, что «грязнотца» и составляет «жизненную правду»: «Ламберт — подлец, и ему только бы тридцать тысяч с меня сорвать, а все-таки он у меня один только друг и есть. Другой дружбы нет и не может быть, это все выдумали непрактичные люди. А ее я даже и не унижаю; разве я ее унижаю? Ничуть: все женщины таковы! Женщина разве бывает без подлости? Потому-то над ней и нужен мужчина, потому-то она и создана существом подчиненным. Женщина — порок и соблазн, а мужчина — благородство и великодушие. Так и будет во веки веков. А что я собираюсь употребить “документ” — так это ничего. Это не помешает ни благородству, ни великодушию. Шиллеров в чистом состоянии не бывает — их выдумали. Ничего, коль с грязнотцой, если цель великолепна! Потом все омоется, все загладится. А теперь это — только широкость, это — только жизнь, это — только жизненная правда — вот как это теперь называется!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 363].

ется как *в расколе*, так и *при раскалывании*. В этом образе — ядро и сущность авторского мифа о России, рассказанного в романе как бы сквозь повествование от «я», «сквозь» слова Аркадия²², не осмысливающего зачастую того, что им же самим произнесено, не узнающего древних историй, раскрывающихся в словах его повествования о современном странном «случайном» семействе.

Двойной образ — образ единой в двойственности своей святости народной: простонародной и княжеской, благообразной и юродствующей, святости цельной и правильной только в своем единстве, святости, которая сохраняется в целостности и славе в своей сердцевине, но отколотые куски которой впадают в неизбежные уклонения, сохраняют часто лишь видимость, форму того, что некогда составляло их сущность и душу. Святые часто изображались на иконах по двое; не знаю, есть ли в действительности именно такое иконографическое сочетание, но думаю,

²² Достоевский зачастую, но особенно наглядно — в романе «Подросток», посредством имен выстраивает как бы второй уровень сюжета, то, что Вяч. Иванов называл «романным мифом», (в романе «Подросток» это уровень российской истории, с одной стороны, и гностического мифа и библейской истории — с другой) — *авторский* уровень в тексте, который написан не просто персонифицированным повествователем, но главным героем романа, чей уровень развития заведомо не адекватен поднимаемым автором проблемам. Причем в этом выстраивании по-разному задействованы имена центральных персонажей и персонажей, зачастую только упоминаемых: если первые содержат внутри себя свой — двухуровневый — сюжет, вторые часто становятся именами-словами, которыми говорит от себя автор в сюжете второго уровня. Этим они попадают в один ряд со словами, которые у Достоевского произносят «непонятно почему, непонятно зачем» — и которые оказываются, как правило, чрезвычайно существенными для второго уровня сюжета, не будучи, и в самом деле, никак задействованы в первом. Крайне важно также, что имена главных персонажей несут в себе двойную отсылку — их имена и отношения могут восприниматься на фоне библейской истории, а могут — на фоне гностического мифа. Достоевский как бы задает таким образом в имени — поле свободы героя, вольного осуществляться в пределах от Софии Премудрости Божией до Софии, выпавшей из Плеромы (в случае матери Аркадия), или — если брать другой роман — от Иоанна Милостивого до Дон Жуана (Иван Карамазов). В случае повествователя романа «Подросток» Аркадия поле свободы героя задано тоже посредством имен — но иным способом: оно задано при помощи двойного отчества Аркадия, сына двух отцов, пребывающего в поисках жизненной правды.

несомненно, что на образе, существующем в романе «Подросток» изображены *святые Макарий и Андрей*. Среди св. Макариев в святцах — все церковные иерархи, монахи и великие пустынники; среди св. Андреев — 2 благоверных князя и два юродивых.

Макар — странник из народа, мечтающий о пустыни, Андрей — скиталец из родового дворянства, юродствующий в гостиных и носящий вериги под светским платьем — они два лика *единого образа* святости русской. Единой — до раскола, который всегда совершается младшим и «родовитым». Но «родовитость» младше народа — ибо из него же произошла. Поэтому дворовый человек Макар — носитель древнейшей княжеской фамилии.

Однако значение фамилии «Долгорукий» не только в ее княжеском достоинстве, но и в очевидной связи с историей *Московского царства*, основание столицы которого связано с именем Юрия Долгорукого; отчество Макара — Иванович, также будет указывать на московский период развития русской государственности, где среди князей-устроителей и царей династии рюриковичей — главные, знаковые для российской истории фигуры — Иваны. Андрей же Петрович — птенец гнезда Петрова, создание петербургского периода российской государственности, порождение Петра, поворотившего страну, свернувшего Россию с ее оснований, отколовшего верхний, «цивилизованный» слой общества от народа, от корней, от почвы, заставивший его вращаться в пустоте. Фамилия родового дворянина — Версилов — заключает в себе идею вращения, оборачивания, поворота, свернутости и свихнутости, неустойчивости и беспорядка, ускользания, уворачивания от упорядочения и, возможно, извращения и оборотничества: *verso (are) (лат.)* — катить, катать; кружить, вращать; вертеть, поворачивать; метаться от одного решения к другому; а также: беспокоить, тревожить; терзать, мучить — но и: излагать, толковать (отсюда же — стихосложение (версификация)); *versor (ari) (лат.)* — кружиться, вращаться; вертеться, метаться. Он и сам про себя скажет, сравнивая себя с Макаром: «<...> я даже подивился моей бедной Софье, как это она могла тогда предпочесть меня; тогда ему было пятьдесят, но все же он был такой молодец, а я перед ним такой *вертун*» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 109]. Фамилия человека из народа — Долгорукий — указывает на способность к собирательству земли Русской, людей вокруг себя; на способность к «дальнему» действию, не ограниченному кругом сословным или иным, на способность к тому, на

что так истово уповал Достоевский, утверждая, что народ «спасет и себя и нас».

Народ возвращает свою мудрость (Софию), народ возвращает Россию, и берет за себя, — и уступает младшему брату, посягающему на нее бесчестно и прелюбодейно, но на самом-то деле предназначенному ей²³, так же, как ей предназначен и старший брат, народ усыновляет и преображает детей, порожденных в этом союзе. Так, благодаря явлению Макара, «ротшильдова» идея Подростка в конце выпрямляется от искажений, становится «христовой» идеей.

Народ же доставит ей и средства на жизнь: Версиров промотает несколько состояний, а Макар «взрастит» деньги, заплаченные ему «за жену», и оставит ей их по завещанию все до копейки.

Гордый младший брат стремится к подвигу «во имя свое» (недаром Версиров в черновых записях все время пишется ОН — всеми большими буквами — антихристово обозначение), стремится к идеалу, заранее им же признанному невозможным и недостижимым. Он будет сиять обманчивым светом, станет блуждающим огнем, который увлечет Аркадия на путь преступления и страстей. «Андрей Петрович» — Андрей (*греч.*) — «муж», Петр (*греч.*) — «камень» — «муж каменный» — идол; ему и поклоняются как идолу. Аркадий напишет с изумлением: «<...> мать, сестра, Татьяна Павловна и все семейство покойного Андроникова, <...> состоявшее из бесчисленных женщин, благоговели перед ним, как перед фетишем» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 17]. Версиров, в сущности, воплощает «идею» Аркадия — он становится «солнцем» миру, из которого высасывает соки: на него работают обожающие его женщины, и даже «крошечный» капитал Татьяны Павловны оказывается более чем наполовину затрачен на Версирова за время его безденежья [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 171].

Истинный свет узрит Аркадий в Макаровом лице. Садовник (такова его должность в Версировском хозяйстве: а садовник — это и Господь,

²³ Отчество матери Подростка Софьи — Андреевна — как писали ранее: Андреева; как Софья Андреева она и предстает впервые в романе [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 9]. Отчество Софьи указывает на ее предназначенность *Андрею* Петровичу Версирову. Но здесь сразу указывается и на то, что она — его *мудрость* (*греч.* софия — мудрость, знание, разумение), что без нее он безумен в высшем смысле слова — но он вплоть до конца романа не может решиться установиться в своей мудрости; он ее не отпускает, но он с ней и не остается.

насадивший райский сад земли, и Адам, созданный, чтобы беречь и возделывать этот сад) Макар — (*греч.*) блаженный, счастливый, Иван (*евр.*) благодать Божия: блаженный Божией благодатью — святой, исправляющий все искажения «младшего брата»²⁴; поставляющий истинное смирение на место «смирения паче гордости», истинное благочестие на место «вериг» и «мощей», которые явятся вдруг после обедов в дворянском клубе — и так далее, без конца.

Двойное сыновство Аркадия порождает путаницу с его отчеством: его называют то Макаровичем, то Андреевичем. В этих именовании заложены два пути, между которыми должен будет выбрать герой: Аркадий — от Аркадия — «блаженная страна», «блаженство»; Аркадий Макарович — блаженная страна, блаженство блаженного — то есть *рай*; Аркадий Андреевич — блаженство мужа — то есть *страсть*. Между раем благообразия и страстью, разжигаемой и поджигаемой Ламбертом, и будет метаться герой вплоть до самой катастрофы.

Макарию и Андрею дарована София — Премудрость Божия, о которой Соломон²⁵ свидетельствует, что он ее полюбил и «взыскал от юности моей, и пожелал взять ее в невесту себе, и стал любителем красоты ее. Она возвышает свое благородство тем, что имеет сожитие с Богом, и Владыка всех возлюбил ее: она таинница ума Божия и избирательница дел Его» (Книга Премудрости Соломона 8: 2–4). Аркадий выразится о своей матери, что она уважала «своего Макара Ивановича не меньше чем какого-то бога» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 12]²⁶, а о Версилове —

²⁴ Характерно, что Аркадий так и встретится с Макаром — как с некоей заменой Версилова: «В той комнатке, через залу, где прежде помещались мама и Лиза, очевидно был теперь кто-то другой. <...> Накануне мне пришла мысль, что там Версиров, тем более, что он скоро затем вошел ко мне <...>. И вдруг теперь оказывается, что в их прежней комнате живет какой-то человек и что человек этот — совсем не Версиров» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 284].

²⁵ Надо заметить, что действие романа «Подросток» развивается все время на фоне истории дома Давидова, начиная со сравнения Версировым себя с Давидом, а Макара с Урией и кончая историями Фамари и Ависаги.

²⁶ В романе встреча Аркадия с Макаром описывается так: «Там сидел седой-преседой старик, с большой, ужасно белой бородой, и ясно было, что он давно уже там сидит» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 284]. С белоснежно-седыми волосами и бородой изображался Бог-Отец на иконах типа «Отечество» (например, Новгородская икона XIV века, хранящаяся

что он «стал ее таскать за собой почти повсюду». Соломон говорит: «По-сему я рассудил принять ее в сожитие с собою, зная, что она будет мне советницею на доброе и утешением в заботах и печали» (8: 9); «Войдя в дом свой, я успокоюсь ею, ибо в обращении ее нет суровости, ни в сожитии с нею скорби, но веселие и радость» (8: 16). Версиков скажет Софье перед катастрофой: «Соня, я хоть и исчезну теперь опять, но я очень скоро возвращусь, потому что, кажется, забоюсь. Забоюсь — так кто же будет лечить меня от испуга, где же взять ангела, как Соню?..» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 408]. Чуть позже Татьяна Павловна закричит в озлоблении: «Придет, Софья, придет! Не беспокойся <...> Ведь слышала, сам обещал воротиться! дай ему, блажнику, еще раз, последний, погулять-то. Состарится — кто ж его тогда, в самом деле, безногого-то нянчить будет, кроме тебя, старой няньки?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 410]. Сквозь многие строки рассказа Аркадия об истории своего семейства проступают слова Книги Премудрости Соломона.

Но не только библейский текст встает за текстом романа. В приведенных строках видны как глубинные совпадения, так и очевидные искажения Книги Премудрости Соломона. Если садовник Макар знает имена вещей, так что от общения с ним вещи и явления этого мира приобретают для Аркадия свою истинную сущность, радующую и восторгающую душу юноши²⁷, то Андрей Петрович, вечно заключающий в себе совсем

ныне в Третьяковской галерее), канонически не одобряемых, но известных и особенно широко распространенных начиная с XVII века. Характерно сочетание «мудрости» и «седины» в Книге Премудрости Соломона: «мудрость есть седина для людей» (4: 9), — говорит Соломон о достигших полноты и святости в нестаром еще возрасте: Версиков, говоря о браке Макара и Софьи заметит, что пятидесятилетний Макар «<...> уже и тогда был непозволительно сед, стало быть, таким же седым на ней и женился...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 109].

²⁷ После встречи с Макаром Аркадий совсем иначе встречает свет заходящего солнца, который ранее ожидал с тоской и проклятием: «Я лежал лицом к стене и вдруг в углу увидел яркое, светлое пятно заходящего солнца, то самое пятно, которое я с таким проклятием ожидал давеча, и вот помню, вся душа моя как бы взыграла и как бы новый свет проник в мое сердце. Помню эту сладкую минуту и не хочу забыть. Это был лишь миг новой надежды и новой силы...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 291]. Прежде думая о солнце, как о «вращающемся шаре», который в свое время остынет, и все остынет с ним, и ледяные камни будут летать в пространстве [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 49], Аркадий — сознательно или бессознательно — в заходящем солнце видел прообраз этой смерти, символ

иную «тайну» — «секрет»²⁸ — владетель «лжеименного знания». Как за всяким идеалистом в мире Достоевского, начиная с Раскольникова, за Версиловым маячит гностический миф, и поскольку Версильов — идеалист и романтик по преимуществу, то и гностический миф в романе «Подросток» более очевиден, более *нагляден*, чем во всех остальных великих романах Достоевского. Подробно разбирать этот миф и его функции в произведении здесь нет возможности, но на некоторые, самые общие, вещи указать необходимо.

Гностический миф, очевидно, связывался для Достоевского с масонством как его современным носителем. В случае Версильова и Ивана Карамазова эта связь наличествует не только в черновиках, но и в окончательном тексте произведений.

Я говорю именно о мифе, а не о конкретных гностических учениях, имея в виду некоторые интуиции, самовоспроизводящиеся в истории и воплощающиеся в различных системах. Суть этих интуиций в определенных (пессимистических в пределах нашего мира) ответах на вопросы о существовании зла в мире, о наличии в человеке столь разнородных и противоречащих друг другу составляющих и, в связи с этим, о конечной судьбе этого странного мироздания, происхождение которого обычно в системах, развивающих эти интуиции, есть следствие случая или ошибки — своего рода «случайное семейство».

Черты гностического мифа, наиболее очевидно отразившиеся в произведении Достоевского: 1) история падения Софии, Премудрости (од-

окончательной гибели. После разговора с Макаром, который весь посвящен смерти во Христе и надежде новой жизни, и тому, что «и по смерти любовь», заходящее солнце становится в сердце Аркадия символом Христа, Солнца правды, умирающего, чтобы воскреснуть, гаснущего затем, чтоб из гроба воссиял свет и просветил всю темную мглу, «преисподняя земли», чтобы во всем, во всякой вещи, торжествовало «благообразие». Недаром сцена начинается с того, что судорожно повернувшись от злобы и отвращения от предстоящего зрелища света заходящего солнца, Аркадий слышит слова Иисусовой молитвы, читаемой еще неизвестным ему Макаром: «Господи, Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 283–284].

²⁸ Секрет — извращение, пародия тайны. Тайна есть истинное бытие вещи, и чем больше она явлена нам, открывается нам, тем больше мы можем осознать ее именно как тайну — об этом будет говорить Макарь Аркадию. Секрет существует лишь до тех пор, пока *сокрыт*, секрет исчезает как секрет, будучи явлен.

ного из «эонов» Плиромы, божественного мира), чистой и устремленной к богопознанию, соблазненной и обманутой *ложным образом* (принятым ею за божество); это падение становится причиной образования нашего мира; 2) дуализм мироздания, творящегося из смешения разнородных и не происходящих друг из друга материи и духа (в случае преобладания в системе пантеистического принципа, материя может пониматься и как возникшая из оформившихся и получивших самостоятельное существование дурных и болезненных страстей духа); зло материи, зло чувственного, которое надо изжить тем или иным способом, чтобы освободить дух из их плена и вернуться духом в естественное место обитания всего духовного, в Плирому, «полноту бытия».

Об истории образования «нашего мира» — случайного семейства, об истории падения Софии Аркадий рассказывает следующим образом: «Ведь не развратная же женщина была моя мать? Напротив, скажу теперь вперед, что быть более чистой душой, и так потом всю жизнь, даже трудно себе и представить. Объяснить разве можно тем, что сделала она не помня себя, то есть не в том смысле, как уверяют теперь адвокаты про своих убийц и воров, а под тем сильным впечатлением, которое, при известном простодушии жертвы, овладевает фатально и трагически. Почем знать, может быть, она полюбила до смерти... фасон его платья, парижский пробор его волос, его французский выговор, именно французский, в котором она не понимала ни звука, тот романс, который он спел за фортепьяно, полюбила нечто никогда не виданное и не слыханное (а он был очень красив собою), и уж заодно полюбила, прямо до изнеможения, всего его, с фасонами и романсами. <...> Итак, мог же, стало быть, этот молодой человек иметь в себе столько самой прямой и обольстительной силы, чтобы привлечь такое чистое до тех пор существо и, главное, *такое совершенно разнородное с собою существо, совершенно из другого мира и из другой земли, и на такую явную гибель?* Что на гибель — это-то и мать моя, надеюсь, понимала всю жизнь; *только разве когда шла, то не думала о гибели вовсе*; но так и всегда у этих “беззащитных”: и знают, что гибель, а лезут» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 12–13].

Романный текст как бы сквозит и двоится, за разными персонажами в глазах разных персонажей встает разная реальность, и если сквозь версиловскую призму (надо иметь в виду, что Аркадий рассказывает о тех временах только с его слов или передает прямо его слова) видна именно гностическая история, то за плечами Софии всякий раз встает образ

истинной Софии — Премудрости Божией, проводницы Божественного Слова в мир, сходящей в глубины этого растлившегося мира из бесконечной жалости и сострадания к нему, с бесконечным самоотвержением, для его восстановления в той славе, в какой он был сотворен, и спасения (сколько бы времени на это спасение не потребовалось) — недаром София в православной традиции никогда не персонифицировалась, а являлась образом Богоматери или Христа в их роли орудия Господня.

«Князь Сережа» скажет о Лизе, дочери Софьи, что она полюбила его «за беспредельность его падения» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 245]. За их историей тоже двоящаяся реальность: бесконечного самоотвержения Лизы (Елизавета (*евр.*) — «Бог клянется», «клятва Бога» — «завет Господень», Господа, обещавшего спасение каждому, кто пожелает его получить, и за каждым сходящего в самую непроглядную бездну) — и гностическая история порождения Софии — Ахамот, искаженной Премудрости (Ахамот как превращение, разложение (мн. ч.) *евр.* Хохма): отторгнутого от Софии ее олицетворенного желания и устремления, выброшенного во внешний мрак, «которого нет, в небытие. Этот небытный мрак ничего не может родить и не может стать светом. Эта зловещая тишь зазвучать не может, ибо нет ее, нет кромешного мрака» [Карсавин, 1997, с. 350]. История Лизы — подобие истории Софьи ровно в той же степени, в какой история Ахамот есть подобие истории Софии. «Беспредельность падения» князя оборачивается мраком небытия, тогда как в версильковском искажении истины всегда присутствует потенция восстановления, и Лиза, бросающаяся в этот мрак «лишилась образа, жизни, всего, чем была и любила» (так говорит Карсавин об Ахамот — а вот что скажет Аркадий о Лизе в конце романа: «Но горькое, настоящее горькое слово предстоит мне сказать в особенности о сестре моей Лизе. Вот тут — так несчастье, да и что такое все мои неудачи перед ее горькой судьбой! Началось с того, что князь Сергей Петрович не выздоровел и, не дождавшись суда, умер в больнице. <...> Лиза осталась одна, с будущим своим ребенком. Она не плакала и с виду была даже спокойна; сделалась кротка, смиренна; но вся прежняя горячность ее сердца как будто разом куда-то в ней схоронилась. Она смиренно помогала маме, ходила за больным Андреем Петровичем, но стала ужасно неразговорчива, ни на кого и ни на что даже не взглядывала, как будто ей все равно, как будто она лишь проходит мимо. Когда Версилькову сделалось легче, она начала много спать. Я приносил было ей книги, но она не читала их, она ста-

ла страшно худеть. <...> Так продолжалось до одного страшного случая: она упала с нашей лестницы, не высоко, всего с трех ступенек, но она выкинула, и болезнь ее продолжалась почти всю зиму. Теперь она уже встала с постели, но здоровью ее надолго нанесен удар. Она по-прежнему молчалива и задумчива, но с мамой начала понемногу говорить. <...> Ее будущее — загадка, а теперь я и взглянуть на нее не могу без боли» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 450–451]. «Выкидыш» Софии — Ахмот, после неудавшейся попытки извлечения возлюбленного из мрака, буквально производит на свет выкидыш, недоносок, и замирает, истощившаяся в усилиях, оказавшемся не по силам.

Мрак бездонный, видение бездны преследует Лизу на протяжении всего романа, и только нахождение рядом с матерью, Софией, способно утишать ее трепет. Именно она говорит в тексте романа о посмертной судьбе самоубийцы Оли: «Ах, как жаль! Какой жребий! Знаешь, даже грешно, что мы идем такие веселые, а ее душа где-нибудь теперь летит во мраке, в каком-нибудь бездонном мраке, согрешившая, и с своей обидой... Аркадий, кто в ее грехе виноват? Ах, как это страшно! Думаешь ли ты когда об этом мраке? Ах, как я боюсь смерти, и как это грешно! Не люблю я темноты, то ли дело такое солнце! Мама говорит, что грешно бояться... Аркадий, знаешь ли ты хорошо маму?

— Еще мало, Лиза, мало знаю.

— **Ах, какое это существо; ты ее должен, должен узнать! Ее нужно особенно понимать...**» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 160].

Софья молчит на протяжении всего романа, позволяя Версилкову суетничать на свой счет, но если она говорит, то произносит потрясающей глубины, силы и верности суждения: одно — о Христе, оно вынесено в эпиграф к данной работе [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 215]; другое — о любви, о сущности любви, которая всегда «ни за что» — в ответ на суетные мудрости Аркадия о «безнравственности родственной любви» и о том, что любовь «надо заслужить» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 212].

Идеалист, как и гностик, всегда раскалывает реальность мира, не видит его существенного единства, перед ним вечно маячат образы Высшей Реальности и низкой действительности, предстающие ему воплощенными в любимых им или отвергаемых им женщинах. Действительность для Версилова всегда отдавала сапогом, он говорит: «Впрочем, действительность и всегда отзывается сапогом, даже при самом ярком стремлении к идеалу» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 378], и первый образ действи-

тельности, которой была предпочтена молодым барчуком жена Макара Софья, это Анфиса Константиновна *Сапожкова*: Анфиса — (*греч.*) — цветущая, Константин (*лат.*) — постоянный — «постоянно цветущая действительность». Как подобие m-lle Сапожковой, только «в безмерно преувеличенном виде», воспринимает Версилов Катерину Николаевну Ахмакову, простоте, искренности и чистоте которой не верит, а находит в ней «все пороки», «обыкновенность», «развратность», не будучи в состоянии при этом противостоять могучему влечению к ней, в котором, была, конечно, совсем не одна только чувственность. Аркадий, потрясенный сценой встречи Ахмаковой с Версильовым, бросается к Ламберту с планом исцеления Версильова, в ходе которого «низменность» и «низость» Катерины Николаевны должна стать очевидной. Характерно при этом, что он убежден (и безусловно, здесь сказывается убежденность самого Версильова) в том, что Версильов бросил бы ее, если бы хоть раз обладал ею: «Этого человека надо непременно спасти, потому что кругом его... колдовство. Если бы она вышла за него, он бы наутро, после первой ночи, прогнал бы ее пинками... потому что это бывает. Потому что этакая насильственная, дикая любовь действует как припадок, как мертвая петля, как болезнь, и — чуть достиг удовлетворения — тотчас же упадает пелена и является противоположное чувство: отвращение и ненависть, желание истребить, раздавить» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 420]. Подобная убежденность лежала в основе практик, применявшихся в некоторых гностических учениях: чтобы освободиться от привязанности к материальному миру, чтобы избавиться от его соблазнов, нужно их *изжить*, нужно осуществить все, что соблазняет, чтобы оно потеряло цену и не мешало духовным устремлениям личности.

Но сам же Аркадий и определит истинную природу Катерины Николаевны; он назовет ее «живая жизнь»: «Андрей Петрович, слушайте: эта женщина есть то, что вы давеча у этого князя говорили про “живую жизнь”, — помните? Вы говорили, что эта “живая жизнь” есть нечто до того прямое и простое, до того прямо на вас смотрящее, что именно из-за этой-то прямоты и ясности и невозможно поверить, чтоб это было именно то самое, чего мы всю жизнь с таким трудом ищем... Ну вот, с таким взглядом вы встретили и женщину-идеал и в совершенстве, в идеале признали — “все пороки”!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 219]. Само словосочетание «живая жизнь», очевидно, тоже восходит к гностическим текстам. Во всяком случае, в стилизации Л.П. Карсавина «по-

следняя тайна» на пути к Незримому Богу носит имя, которое по-русски могло бы быть передано примерно так²⁹.

Встретившись с истинной тайной, Божией тайной, которая тем больше тайна, чем больше явлена, Версилов принял ее за «секрет», и постарался как можно проще и примитивнее *гностически* «разгадать» неодолимую привлекательность Катерины Николаевны как притягательность «порочной женщины», как пути материи, как плен чувственного.

Взгляд Версилова на свои отношения с Ахмаковой находит себе удивительное соответствие в гностической системе Юстина, где творение мира происходит за счет соединения мужского и духовного принципа Элогима, не знающего сначала о наличии высшего божества (Иегова) и считающего себя Господом, с полуженщиной-полузмеем Израэлью, психически-материальным началом. Элогим, которого дух влечет вверх, после создания Эдема, устремляется к небесам, где обнаруживает высшего Бога и садится одесную его, несмотря на то, что ему жаль покидать свое творение и особенно свой дух в человеке. «Оставленная Израэль тщетно всеми прелестями своей красоты пытается возвратить себе Элогима. Тогда в ярости она решается выместить все на пневматическом элементе в человеке, и приказывает своим ангелам всячески, *через посредство души, мучить дух в людях*» (См.: [Болотов, 1994, с. 191]). Людей пытается защитить Элогим — главным образом, подавая советы через разные посредствующие инстанции.

В свете этого мифа понятно становится, когда Аркадий, первоначально смотревший на Ахмакову версиловскими глазами, говорит ей, что ожидал встретить «выведывающую змею» — выражение, на которое обратит внимание читателя сама героиня: «О нет, я тому только [смеюсь — Т.К.], что у вас такие ужасные слова... Ну, что такое “выведывающая змея”? — засмеялась она» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 208]. Становится понятно и письмо, написанное Версильовым Ахмаковой после «признаний» Аркадия этому «понимающему человеку»: «Милостивая государыня, Катерина Николаевна, как вы ни развратны, по природе вашей и по искусству вашему, но все же я думал, что вы сдержите ваши страсти и не посягнете по крайней мере на детей. Но вы и этого не устыдились» и т.д. [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 258]. Версилов как бы

²⁹ У Карсавина: Дзооэ-Дзои-Дзаппо. Возможно (*греч.*): Ζωή — жизнь, Ζόη — жизнь, Ζάω — жить: «живая жизнь живущая» [Карсавин, 1997, с. 354].

берет на себя роль Элогима, пытаясь оградить бессмысленного человека от посягательств и мучительств Израэли.

Характерно, что свою встречу с Ахмаковой Версиков описывает как «фатум» — *неизбежную и непреодолимую судьбу*: «С первой встречи она поразила его, как бы заколдовала чем-то. Это был фатум. Замечательно, что записывая и припоминая теперь, я не вспомню, чтоб он хоть раз употребил тогда слово “любовь”, и то что он был “влюблен”. Слово “фатум” я помню. <...> Все-де, что было в нем свободного, разом уничтожалось пред этой встречей, и человек навеки приковывался к женщине, которой совсем до него не было дела» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 384].

Анализируя систему Юстина, В.В. Болотов пишет по поводу союза духовного и душевно-материального начала в человеке: «Дух попадает под тиранию души и плоти и всякая борьба между ними кончается победою последних. Мировая история есть ряд триумфов плоти и бесплодных мучительных усилий духа, хотя он развивает в борьбе всю свою энергию. Даже самое искупление не привносит в эти отношения нового оправдывающего их момента: дух, даже в лице Иисуса, достигает только своей автономии, но — не торжества над низшею природою, вследствие которого она обратилась бы в послушное орудие для осуществления его целей. “Израэль! возьми, что тебе принадлежит [так толковал Юстин слова Христа на кресте: “Жено, се сын твой” — как освобождение духа путем отдания, оставления тела и души — Т.К.]”, — таков последний завет умирающего Мессии» [Болотов, 1994, с. 196]. С этой точки зрения также можно рассмотреть заявление в конце романа о том, что от прежнего Версикова осталась лишь «половина» — и он не упоминает уже никогда об Ахмаковой, словно забыл ее вовсе.

Между тем, тайну «живой жизни», «последнюю тайну на пути к Незримому Богу» нужно не разгадать, а просто *принять*. Принять тайну спасенной, просветленной и обоженной Христом плоти, единой с духом, вместе с ним наследующей воскресение в жизнь вечную; плоти, которая есть храм духа, а не его «клетка», не его «тюрьма» и «темница», из которой дух должен вырваться любыми средствами — даже посредством растления и разложения своей «тюрьмы». В начале романа в странной и неуклюжей форме, как бы маргинально, так, что большинство читателей сразу о нем забывают, и остается в качестве послевкусия только ощущение какой-то смешной нелепости (и Достоевский всегда так поступает с самыми важными для него вопросами), ставится вопрос, важ-

нейший не только для романа, но и для всего творчества Достоевского. Князь, рассказывая о проповеди Версилова в высшем кругу, говорит: «*Cher enfant, j'aime le bon Dieu...* Я верую, верую сколько могу, но — я решительно вышел тогда из себя. Положим, что я употребил прием легкомысленный, но я это сделал нарочно, в досаде, — и к тому же сущность моего возражения была так же серьезна, как была и с начала мира: “Если Высшее Существо, — говорю ему, — есть, и существует персонально, а не в виде разлитого там духа какого-то по творению, в виде жидкости, что ли (потому что это еще труднее понять), — то *где же Он живет?*” Друг мой, *c'était bête*, без сомнения, но ведь и все возражения на это же сводятся. *Un domicile* — это важное дело» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 31]. И сквозь весь роман нам потом настойчиво показывают, что единственное место жительства Бога на земле — это человек. Надо заметить, что «смешной» вопрос князя — это прямая цитата из Евангелия от Иоанна: «<...> где Он живет» (Ин. 1: 39), которое, таким образом, тоже практически начинается с вопроса о месте жительства Бога. Бог не только пришел к человечеству, Он и остался жить в человечестве, в каждом из людей и в целом человечества — и эта мысль, главная для «Подростка», бесконечно чужда гностицизму.

Гностицизм — учение, не признающее целостности человека, целостности человечества, гностицизм — своего рода расчлененка мироздания, до конца последовательный раскол.

В человеке, согласно учению гностиков, соединены несовместимые и непримиримые начала духа и плоти, но и все человечество (по учению Валентина, например) делится на «физиков» — плотских людей, «психиков» — душевных, «пневматиков» — духовных; «физики» уничтожатся в конце времен, «психики» найдут себе место в области пребывания Демиурга, творца низшего мира, если «соблюдут десять заповедей», «пневматикам» обеспечено вхождение в Плирому, для чего им надо любыми способами изжить в себе привязанность к материальному миру.

Что-то сродное этому делению проскользнет в словах Версилова о «высшем культурном типе», выработавшемся в России — типе «всемирного боления за всех», к которому он «имеет честь принадлежать»: «Нас, может быть, всего только тысяча человек — может, более, может, менее, — но вся Россия жила лишь пока для того, чтобы произвести эту тысячу. Скажут — мало, вознегодуют, что на тысячу человек *истрачено* столько веков и столько миллионов народу. По-моему, не мало» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 376].

Образ, расколотый Версиловым, образ Макария и Андрея есть единый образ истинного мужа Софии, истинного сына России, ибо если *прочитать* образ по именам (а из образа, из лика удаляются черты, имеющие отношение только лишь ко времени, приметы преходящей истории, то есть отчества и фамилии), то надпись будет: **блаженный муж**.

В этом и состоит задача Версилова после смерти Макара — в себе воплотить и восстановить полноту образа (единого на двоих). Двойник восстает против «Макарова наследства» и задачи, возложенной отныне на плечи Версилова — восстановить целостность. Он желает своего отдельного, автономного существования, своего хотения, своей неподклонности ничему высшему, своей невключенности ни в какую иерархию, «своей порочной воли всей» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 76]. Но своя порочная воля — это, в конце концов, воля к разрушению и самоубийству. Версиров очень быстро проходит путь от разбитого образа до пистолета, приставленного к собственной груди.

Версиров в конце романа — не восстановленная полнота, но *половина* прежнего Версилова. Однако он получил дар слезный, и София наконец «осмелилась» говорить с ним — ибо он уже многое готов услышать: «<...> мама часто и теперь садится подле него и тихим голосом, с тихой улыбкой, начинает с ним заговаривать *иногда о самых отвлеченных вещах*: она теперь вдруг как-то **осмелилась** перед ним, но как это случилось — не знаю. Она садится около него и говорит ему, всего чаще шепотом. Он слушает с улыбкою, гладит ее волосы, целует ее руки, и самое полное счастье светится на лице его» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 447]. А прежде она лишь молчала и отвергала его лукавые умствования — на что он жаловался Аркадию: «<...> замечу про мать твою, что она ведь не все молчит; твоя мать иногда и скажет, но скажет так, что ты прямо увидишь, что только время потерял говоривши, хотя бы даже пять лет перед тем постепенно ее приготавливал» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 105]. «Ибо неправые умствования отдалают от Бога, и испытание силы Его обличит безумных. В лукавую душу не войдет премудрость и не будет обитать в теле, поработанном греху, ибо святой Дух премудрости удалится от лукавства и уклонится от неразумных умствований и устыдится приближающейся неправды» (Книга Премудрости Соломона 1: 3–5).

Версиров так и не смог понять и принять «живой жизни», не входившей в его расчеты, но с которой надо же что-то делать («я сделал вам вчера предложение, — скажет он Ахмаковой — <...> это — нелепость,

а между тем заменить ее совсем нечем» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 413]). «Идеалист, стукнувшись лбом о действительность, всегда, прежде других, склонен предположить всякую мерзость» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 385], — скажет про него сама Ахмакова (Катерина — греч. «чистая», «непорочная» — так расшифровывается ее имя).

Единственное, что может сделать идеалист с «живой жизнью» — это убить ее — и, конечно, потом себя, или забыть ее, если уж остался жив. Но «живая жизнь», с которой не сумел совладать и примириться отец, — дружна с сыном: «Теперь Катерина Николаевна за границей; я виделся с нею перед отъездом и был у ней несколько раз. Из-за границы я уже получил от нее два письма и отвечал на них. Но о содержании наших писем и о том, о чем мы переговорили, прощаясь перед отъездом, я умолчу: это уже другая история, совсем **новая** история, и даже, может, вся она еще в будущем» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 447].

С «живой жизнью» связал свою судьбу и *новую будущую* историю отпрыск истощившегося в беспочвенности и погоне за «недостижимым» идеалом русского дворянства, отколотого от народа Петром, подросток, усыновленный и *облагодораженный* народом — и здесь открывается простор для надежд, «ибо из подростков создаются поколения...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 455].

ДВА ОБРАЗА СОЛНЦА

Об образе солнца в романе «Подросток» писали не так уж мало, но проблема всегда ставилась в плоскости единства символа, и динамика обнаруживалась лишь в смене отношения героя-повествователя, Аркадия, к этому символу³⁰. Между тем, единое смысловое поле слова вовсе не предполагает моносимволичности. Общий принцип существования ключевых идей и образов в романе выражен в словах Аркадия о превращении его собственной «идеи» в конце романа: *та же самая и совсем другая, так что и узнать нельзя*. Вяч. Иванов, говоря о вещах, открывшихся нам благодаря Достоевскому, свидетельствует: «Мы не знали, <...> что вера и неверие не два различных объяснения мира или два различных руководства в жизни, но два разноприродных бытия»

³⁰ См. статью [Лунде, 1998]. Здесь же указаны более ранние работы, затрагивающие эту проблему.

[Иванов, 1994, с. 283]. Соответственно, все элементы этих «разноприродных бытий» будут *те же самые и совсем другие* — не по отношению только нашему к ним, но по их собственной онтологической нагруженности, обусловленной, правда, тем, в каком бытии *мы* их укоренили. Говорят, есть растения, в семенах которых заложена возможность полной трансформации в зависимости от тех условий, в которые растение попадает. То есть в определенных условиях развиваются одни части, а другие, существовавшие в семени, не развиваются, служат питанием для растущих, — в других же условиях — наоборот. Так слово прорастает разными вещами — в зависимости от природы нашего бытия. Но это не факт нашей психологии. Именно из-за иноприродного бытия «той же самой» вещи меняется наше отношение к ней, хотя пробуждает в вещи прежде дремавшие качества, дает им развернуться из зачаточного состояния наша способность их воспринять.

Ключевой момент смены отношения Аркадия к «лучу заходящего солнца» сводит два образа солнца в романе «лицом к лицу», наглядно демонстрируя, что из себя представляют светила, освещающие *два разноприродных бытия*.

«На четвертый день моего сознания я лежал, в третьем часу пополудни, на моей постели, и никого со мной не было. День был ясный, и я знал, что в четвертом часу, когда солнце будет закатываться, то косой красный луч его ударит прямо в угол моей стены и ярким пятном осветит это место. Я знал это по прежним дням, и то, что это непременно сбудется через час, а главное то, что я знал об этом вперед, как дважды два, разозлило меня до злобы. Я судорожно повернулся всем телом и вдруг, среди глубокой тишины, ясно услышал слова: “Господи Иисусе Христе Боже наш, помилуй нас”» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 283–284]. Злоба, охватывающая Аркадия, связана с мертвой механистичностью происходящего, с движением солнца, подобным движению часового механизма, абсолютно предсказуемого в круговороте своего хода, а равно и в том, что этим монотонным движениям неизбежно придет конец, ибо заряд энергии, который несет механизм, конечен.

О неизбежном конце «механической» вселенной, «когда Земля обратится в свою очередь в ледяной камень и будет летать в безвоздушном пространстве с бесконечным множеством таких же ледяных камней» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 49], Аркадий скажет в самом начале романа, доказывая в кружке Дергачева, что в такой вселенной, где вся

жизнь — одна минута, сколько бы она на самом деле не длилась, не для чего любить ближнего и быть благородным. Эта мысль Подростка связана с теорией «тепловой смерти» вселенной, возникшей в 1860-е годы в связи с открытиями английского физика У. Томсона (1824–1907) и немецкого физика Р. Клаузиуса (1822–1888) в области термодинамики. В начале 1850-х годов они сформулировали 2-й закон термодинамики и установили, что все виды энергии переходят в тепловую и что последняя равномерно распределяется между всеми телами природы (энтропия); происходящее при этом выравнивание температуры ведет к невозможности дальнейшего превращения тепловой энергии в другие ее виды. Отсюда вывод Клаузиуса (1865) о предстоящей тепловой смерти вселенной, произведший сильное впечатление на современников. Отзвуки этой теории сказались в описании одного из вариантов кончины мира в научно-популярной книге К. Фламариона «История неба» (1873; русский перевод 1875 года был в библиотеке Достоевского): «Солнце охлаждается. Унося Землю и планеты по ледяным пустыням пространства, оно медленно теряет свою теплоту и свой свет <...>. Солнце сделается красным, затем черным, и планетная система будет не что иное, как собрание черных шаров, вращающихся вокруг такого же черного шара» ([Фламарион, 1875, с. 523–524] цит. по: [Достоевский, 1972–1990, т. 17, с. 367]).

В черновиках Достоевский постоянно упоминает «ледяные шары» как символ бессмысленности мироздания в том случае, если нет Бога и иной жизни. «Картина земли под снегом через 100 000 лет. Глупость создания. “Что глупее всего, так это то, что вам докажут, что это вовсе не глупость, а так, факт, тогда как я знаю же почему-то, что это глупо (чтоб пустые холодные шары летали). Игра в шашки³¹ несравненно выше всего, что существует”» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 17]. Создавая первый очерк Версилова, Достоевский записывает: «**Nbene**. Тут важно то, что ОН, проповедуя из всех сил христианство, свободу (Христову в противоположность социальной теории преступления) и будущую жизнь, прямо выставляет, что без Христа (православного) и христианства жизнь человека и человечества **немыслима**, потому что **иначе** жить не **стоит** (т.е. на мгновение, лавочники и шашки [в другом месте Достоевский поясняет эту запись, говоря о том, что игра двух лавочников в шашки интереснее и разумнее всего мироздания в том случае, если нет будущей жизни — Т.К.], ледяные камни — планеты и проч.). **Так что** когда ОН разубаивает

³¹ Исправлено по [Тарасова, 2021].

образà, оказывается, что ОН сам ничему не веровал и был глубоким атеистом в душе всегда с **изначала** жизни своей, тем и мучился.

“Мне понятны теперь его страдания,” — говорит Подросток. Ведь не притворялся же ОН, когда **усиленно** Христа проповедовал, напротив, наивысшим образом искренно. Сам себя уверял, что **верит**. Самому себе доказывал, что есть **вера**, с чудовищем сомнений своих боролся, давил его, но тот наконец и сожрал его (чудовище)» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 33].

Таким образом, солнце освещающее «механическую» вселенную онтологически представляет собой пустой холодный черный каменный шар, и угасание солнца на закате указывает всякий раз на эту его сущность, сколько бы тысячелетий еще не предстояло ему светить. Закат солнца — лишь предвестник и символ его окончательной смерти, и это ясно абсолютно, «как дважды два». Это и «злит до злобы» Аркадия, до той самой *окончательной* уничтожающей, мертвой злобы, которая тоже всегда интуитивно воспринимается как пустая, холодная, черная, каменная.

Но если солнце уже «мертвец» (так о нем потом скажет герой «Кроткой») — как мертвец всякий, кому предстоит окончательная смерть, сколько бы времени еще не протянулось его умирание — то все же пока еще не труп *пустой, холодный и черный*. Пока солнце еще живо, оно — «чудовище», порождающее сомнения и сжирающее сомневающегося, и чрезвычайно характерно, что Достоевский в черновой записи скажет об этом чудовище в мужском роде: *тот*. О сомневавшемся Шатове в «Бесах» будет сказано, что он *под камнем лежит, придавлен, но не задавлен*. В пропущенной главе «Бесов» и в «Подростке» образ золотого века человечества, не знающего Бога, представлен картиной Клода Лоррена. На ней и изображено «чудовище».

«В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу — “Асис и Галатея”; я же называл ее всегда “Золотым веком”» — начинается описание своего «неожиданного» сна Версилов. Картина К. Лоррена (Claud Lorrain) (наст. фамилия Желле (Gellée), 1600–1682) следующим образом описывается в комментарии к тридцатитомному собранию сочинений: «Пейзаж по композиции делится на две части: одна, освещенная косыми лучами заходящего солнца, — в ней зелень и море, сливающиеся в дали с небом; другая освещена только сверху, где открыт небольшой кусочек неба, большую часть ее занимает темная гора и темное от ее тени море. Шалаш Асиса и Галатеи — в центре композиции. Лучи солнца

уже почти не попадают на него и лишь слегка скользят по белой фигуре Галатеи. Наверху, на холме, точно сливающаяся с его темным фоном фигура Циклопа. Маленькие амурчики у шалаша и греющиеся на закате наряды наполняют панораму настроением любви и радости» [Достоевский, 1972–1990, т. 12, с. 320–321].

Однако, чтобы стал ясен смысл, вкладываемый Достоевским в эту картину «Золотого века», описание картины надо дополнить мифологическим сюжетом: влюбленный в Галатею циклоп Полифем подстерег своего соперника Ациса и раздавил его скалой; Галатея, nereida, морское божество, превратила своего несчастного возлюбленного в струящуюся из под камня речку. Таким образом, представленное на картине счастье «земного рая» мимолетно, тленно, обречено на гибель, которую несет следящий за влюбленными глаз Циклопа.

Из описания пейзажа Версиловым исключен глаз Циклопа, однако образом его становится глаз солнца. Вернее, солнце, которое остается в мире избавившегося от Бога человечества, оборачивается глазом Циклопа. *Иное* солнце уходит: «После проклятий, комьев грязи и свистков настало затишье, и люди остались **одни**, как желали: великая прежняя идея оставила их; великий источник сил, до сих пор питавший и гревший их, отходил, как то величавое зовущее солнце в картине Клода Лоррена...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 378].

И далее: «Осиротевшие люди тотчас же стали бы прижиматься друг к другу теснее и любовнее; они схватились бы за руки, понимая, что теперь лишь они одни составляют всё друг для друга. Исчезла бы великая идея бессмертия, и приходилось бы заменить ее; и весь великий избыток прежней любви к Тому, Который и был бессмертием, обратился бы у всех на природу, на мир, на людей, на всякую былинку. Они возлюбили бы землю и жизнь неудержимо и в той мере, в какой постепенно сознавали бы свою преходимость и конечность, и уже особенную, уже не прежнюю любовью. Они стали бы замечать и открывать бы в природе такие явления и тайны, каких и не предполагали прежде, ибо смотрели бы на природу новыми глазами, взглядом любовника на возлюбленную. Они просыпались бы и спешили бы целовать друг друга, торопясь любить, сознавая, что дни коротки, что это — все, что у них остается» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 378–379]. И т.д.

В картинах жизни человечества, последовательно представленных Версиловым, задействована образная система Г. Гейне (1797–1856), где

солнце выступает многообразно, но есть и весьма сходная с версильским описанием (или вернее, дополняющая и разъясняющая его, показывающая правдиво то, во что вырождается любовь, обреченная на мимолетность) картина:

Уж солнца красный шар, пылая, заходил
И пурпуром окрасил лучезарным
Деревья и цветы, и вдалеке
Величественно лившийся поток...
«Вы видите ль глаз золотой, большой,
Там, в голубых волнах?» — воскликнула Мария.
«Несчастное создание, успокойся», —
Сказал я ей и в сумраке увидел
Какое-то волшебное движенье...
Вставали образы туманные с полей,
Сплетаясь белыми и мягкими руками,
Фиалки с нежностью смотрели друг на друга,
Горели розы негой сладострастной,
В истоме лилии одна к другой клонились,
Благоуханием гвоздики загорались,
В блаженном запахе покоились цветы,
И плакали все сладкими слезами,
И пели все: «Любовь! Любовь! Любовь!»
Порхали мотыльки, напевом фей волшебным
В траве жучки жужжали золотые,
Шептали ветерки, шумел высокий дуб,
И соловей пел, страстно изнывая...
И в этом пении, и шепоте, и шуме —
Все лепетал глухой, холодный голос
Увядшей женщины, стоявшей близ меня <...>³²

Таким образом, солнце безбожного мира — или раскаленный камень, который почернеет со временем, или, если внимательно присмотреться, глаз Циклопа, завистливо глядящего на земную мимолетную любовь, расцветающую на его закате. И такая любовь всегда рифмуется с кровью.

³² «Ратклиф». Пер. с нем. П. Вейнберга. Цикл «Возвращение на родину» (1823–1824).

Подросток так в черновых записях комментирует видение Версилова: «Это атеизм — это чистый атеизм! Который с Богом на устах приходит. Сначала Клод Лоррен — все прейдет, но вместо картин крови или замерзания создавались мечты, идеалы. Потом атеизм» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 428]. А Версилов в черновиках скажет Ахмаковой на предпоследнем свидании, в ответ на ее «простим всё друг другу и — разойдемся»: «Не могу», — и истолкует свое желание убить ее тем, что «*кровь — это тоже своего рода обладание*» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 421].

Описывая в черновиках главного героя романа — атеиста, Достоевский показывает, как на самом деле (а не в мечтах) будет относиться атеист к смертному человеку и мимолетному прекрасному — не с бережностью и трепетом, а с убеждением: «<...> нет другой жизни, я на земле одно мгновение, чего же церемониться. Но так как условия общежития установились обществом вроде контракта, то плутуй втайне, нарушай контракт в тайне, и если этим нарушается гармония и выходит диссонанс для будущего общества, то — “Какое мне дело, хоть бы они провалились не только в будущем, но хоть и сию минуту и я с ними вместе, *après moi le déluge*”. Параллель: как у нас истощение почвы и истребление лесов. (Но не из теории о том, что нет будущей жизни, это происходит. И он сам смеется над тем, чтоб его характер мог быть таким от теории. Но он ошибается: не от теории, а от чувства этой теории, ибо он атеист не по убеждению только, а всецело.) У него такая даже склонность мысли: вот прекрасное видение и впечатление. Так глушить их скорее: всё то существовать будет одно мгновение, а в таком случае лучше бы и не быть этому прекрасному» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 8–9].

Иное солнце освещает мир, где люди знают Бога.

Версилов признается: «<...> я всегда кончал картинку мою видением, как у Гейне, “Христа на Балтийском море”» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 379]. Речь здесь идет о первой половине стихотворения Г. Гейне «Мир» из первого цикла «Северного моря» (1825–1826).

Высоко в небе стояло солнце,
Окруженное белыми облаками.
На море было тихо,
И я, размышляя, лежал у штурвала.

Я размышлял, и — не то наяву,
Не то в полусне — я видел Христа,
Спасителя мира.
В легких белых одеждах,
Огромный, Он шел
По суше и морю;
Голова Его уходила в небо,
А руки благословляли
Сушу и море;
Сердцем в Его груди
Было солнце —
Красное, пылающее солнце;
И это красное пылающее солнце-сердце
Лило вниз благодатные лучи
И нежный ласковый свет,
Озаряя и согревая
Сушу и море.

Плыл торжественный звон,
И казалось, лебеди в упряжи из роз
Тянули скользящий корабль,
Тянули к зеленому берегу,
Где в городе, ввысь уходящем,
Живут люди.

О, чудо мира! Какой тихий город!
Не слышно глухого шума
Говорливых тяжелых ремесел,
И по чистым звенящим улицам
Бродят люди, одетые в белое,
С пальмовыми ветвями в руках,
И когда встречаются двое —
Глядят понимающе друг на друга,
И, трепеща от любви и сладкого самоотречения,
Целуют друг друга
И глядят вверх —
На солнечное сердце Спасителя,

Миротворно и радостно льющее вниз
Красную кровь,
И, трижды блаженные, восклицают:
«Хвала Иисусу Христу!»³³

После встречи и беседы с Макаром Аркадий совсем иначе встречает свет заходящего солнца, который ранее ожидал с проклятием и злобой: «Я лежал лицом к стене и вдруг в углу увидел яркое, светлое пятно заходящего солнца, то самое пятно, которое я с таким проклятием ожидал давеча, и вот помню, вся душа моя как бы взыграла и как бы новый свет проник в мое сердце. Помню эту сладкую минуту и не хочу забыть. Это был лишь миг новой надежды и новой силы...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 291].

Прежде думая о солнце, как о «вращающемся шаре», который в свое время остынет, и все остынет с ним, и ледяные камни будут летать в пространстве, Аркадий — сознательно или бессознательно — в заходящем солнце видел прообраз этой смерти, символ окончательной гибели. После разговора с Макаром, который весь посвящен смерти во Христе и надежде новой жизни, и тому, что «и по смерти любовь», заходящее солнце становится в сердце Аркадия символом Христа, Солнца правды, умирающего, чтобы воскреснуть, гаснущего затем, чтоб из гроба воссиял свет и просветил всю темную мглу, «преисподняя земли», чтобы во всем, во всякой вещи, торжествовало «благообразие». Недаром сцена начинается с того, что судорожно повернувшись в злобе и отвращении от предстоящего зрелища света заходящего солнца, Аркадий слышит слова Иисусовой молитвы, читаемой еще неизвестным ему Макаром: «Господи Иисусе Христе Боже наш, помилуй нас».

Под знаком нового солнца, под его лучами, происходит и перерождение «идеи» Аркадия в *ту же самую и совсем другую*.

Суть отношения Бога к миру — личная непрекращающаяся связь с каждым существом в той мере, в какой оно только эту связь допускает, изливающееся в мир солнце-сердце, кровью своей питающее мир, подающее ему истинное бытие.

Суть отношения к миру «Ротшильда», каковым хочет стать Аркадий, — безличная сеть «чистого отношения», воплощаемого деньгами; сеть, улавливающая всех, в центре которой — паук-аскет, зорко вгля-

³³ Пер. с нем. П. Карпа.

дывающийся в мир и знающий, что ему достаточно пошевелить лапой, чтобы отозвалось в любой его точке³⁴. «Чем безнравственно и чем низко то, — вопрошает Аркадий, — что из множества жидовских, вредных и грязных рук эти миллионы стекутся в руки трезвого и твердого схимника, зорко всматривающегося в мир?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 76]. Последние слова заставляют вспомнить образ Циклопа. Интересно, что в «Finale» «Солнечной сонаты» (1907) М.К. Чюрлениса мироздание оказывается заплетено в паутину, становящуюся видимой лишь во тьме, где далекий центр вселенной словно собирает соки вселенной, высасывая и темных королей, при дневном свете казавшихся солнцами, и передает их застывшему каменному солнцу за пределами этого мира.

Если Христос — неиссякаемый источник жизни, то паук-благодетель высасывает соки этого же мира, чтобы потом ими подпитать мир в соответствии со своими представлениями о нем — так в поэме Ивана Карамазова великий инквизитор отберет хлеба и раздаст голодным из своих рук. Антихрист не отдает, а создает систему перераспределения. Идея «стать Ротшильдом» — это идея стать солнцем миру, отобрав для того предварительно от мира же себе тепло и свет.

Но совсем другой предстает она в свете Солнца Правды (что есть одно из именований Иисуса Христа)³⁵. Макарь отвечает Аркадию, развивающему перед старцем «картину полезной деятельности <...> друга человечества в мире»: «Друг! Да и что в мире? <...> Не одна ли токмо мечта? Возьми песочку да посей на камушке; когда желт песочек у тебя на камушке том взойдет, тогда и мечта твоя в мире сбудется, — вот как у нас говорится. То ли у Христа: “Поди и раздай твое богатство и стань всем слуга”. И станешь богат паче прежнего и бесчисленно раз; ибо не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а ум-

³⁴ И это тоже перевертыш великой идеи, высказанной в «Братьях Карамазовых» старцем Зосимой: «<...> всё как океан, всё течет и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдается» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 290] — или, вернее, эксплуатация связей, созданных первоначально изобильным питающим источником, к которому вольно и любовно тянулось все, — с целью отобрать у тех, что пришли получить, чтобы передать дальше.

³⁵ В «Легенде веков» (1859) В. Гюго рассказывает легенду о споре дьявола с Богом о том, кто изготовит самую красивую вещь. Дьявол ушел в кузницу работать, а Бог претворил *наука в солнце*. И тем самым спор выиграл.

ножившиеся бессечно любовью. Уж не малое богатство, не сто тысяч, не миллион, а целый мир приобретешь! Ныне без сытости собираем и с безумием расточаем, а тогда не будет ни сирот, ни нищих, ибо все мои, все родные, всех приобрел, всех до единого купил! Ныне не в редкость, что и самый богатый и знатный к числу дней своих равнодушен, и сам уж не знает, какую забаву выдумать; тогда же дни и часы твои умножатся как бы в тысячу раз, ибо ни единой минутки потерять не захочешь, а каждую в веселии сердца ощутишь. Тогда и премудрость приобретешь не из единых книг токмо, а будешь с самим Богом лицом к лицу; и *воссияет земля паче солнца*, и не будет ни печали, ни воздыхания, а лишь единый бесценный рай...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 311].

ПУНКТУАЦИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ: «ТОЛЬКО ОТКРЫВАЮЩАЯ КАВЫЧКА»

Роман «Подросток» — очень сложная повествовательная структура, так как повествование ведется от первого лица, пишущего год спустя после произошедших событий; таким образом, даже текст от «я» слоится, в нем соединяются голоса меня «теперь» и меня «тогда», меня-«автора», ведущего повествование, и «меня»-героя, участвующего в диалогах, размышляющего про себя, видящего сны и т.д. (я не говорю уже о разнообразных формах введения в текст речи и мыслей других героев). Однако при множестве сторон многоликого «я», присутствующих в тексте, остается ощущение единства этого «я», при всей «слоистости» повествовательного потока также остается ощущение его существенного единства. Приемы, которыми Достоевский достигает этого ощущения, многообразны. Среди них есть и «технические» новаторские приемы, утраченные при унификации пунктуации писателя. Одним из таких приемов является *только открывающая кавычка*.

Аркадий рассказывает Версилкову о своем свидании с Ахмаковой:

— И вот, завтра я в три часа у Татьяны Павловны, вхожу и рассуждаю так: «отворит кухарка, — вы знаете ее кухарку? — и я спрошу первым словом: дома Татьяна Павловна? И если кухарка скажет, что нет дома Татьяны Павловны, а что ее какая-то гостья сидит и ждет, — что я тогда должен заключить, скажите, если вы... Одним словом, если вы...

— Просто-запросто, что тебе назначено было свидание. Но, стало быть, это было? И было сегодня? Да?³⁶

В процессе рассказа Аркадий начинает цитировать свои рассуждения в тот момент, о котором он рассказывает. Здесь появляется открывающая кавычка, отделяющая речевой поток Аркадия-рассказчика *при свидании с Версиловым* (иной уровень, чем Аркадий-повествователь) от рассуждений Аркадия-действующего (в предполагаемом будущем) лица. Однако затем его рассуждения сливаются с вопросом, который он задает Версилову, соединяются нерасторжимо, объединяя *сейчас* и *тогда*, связывая воедино рассуждение с самим собой и разговор с НИМ — с тем, кто, при всем критическом, грубом, дерзком, часто неуважительном к НЕМУ отношении, остается для Подростка солнцем и совестью, самым интимным собеседником и единственным судьей, чей суд он признает над собой. Но для закрывающей кавычки, таким образом, не оказывается места, ей нечего разделять, и автор ее опускает. Редакторы ее восстанавливают — и надо ли говорить о том, что любое место, которое будет для нее выбрано, только наглядно продемонстрирует ее ненужность и невозможность. В Собрании сочинений в 30 томах закрывающая кавычка «закрывает» фразу Аркадия в диалоге:

Одним словом, если вы...».

— Просто-запросто, что тебе назначено было свидание. [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 220]

Ее неуместность здесь очевидна.

Следующий случай употребления только открывающей кавычки структурно не так нагляден, но тем очевиднее проступает его смысловая нагруженность.

Аркадий констатирует факт, имевший место *тогда*, в основном тексте, тут же комментирует его из *теперь* — времени, когда пишутся записки, и затем переходит к своему *тогда*-рассуждению по поводу этого факта в тексте, отделенном кавычкой:

³⁶ Здесь и далее оригинальные тексты цитирую по [Достоевский, 1906]. Пунктуация сверена и в интересующих нас моментах совпадает с прижизненными изданиями.

И вот, никогда не забуду и с гордостью вспомню, что я **не** поехал! Это никому не будет известно, так и умрет, но довольно и того, что мне это известно и что я в такую минуту был способен на благороднейшее мгновение! «Это искушение, а я пройду мимо его, — решил я наконец, одумавшись, — меня пугали фактом, а я не поверил и не потерял веру в ее чистоту! И зачем ехать, о чем справляться? Почему она так непременно должна была верить в меня, как я в нее, в мою “чистоту”, не бояться “пылкости” и не заручиться Татьяной? <...> Боже мой! — воскликнул я вдруг, мучительно краснея, — а сам-то, сам-то что я сейчас сделал: разве я не потащил ее пред ту же Татьяну, разве я не рассказал же сейчас все Версилону? Впрочем, что ж я? тут — разница. <...> Это — человек понимающий. Гм... Но какая же, однако, ненависть в его сердце к этой женщине даже доселе! И какая же, должно быть, драма произошла тогда между ними и из-за чего? Конечно из самолюбия! **Версильон ни к какому чувству, кроме безграничного самолюбия, и не может быть способен!**

Да, эта последняя мысль вырвалась у меня тогда, **и я даже не заметил ее**. Вот какие мысли, последовательно одна за другой, пронесли тогда в моей голове, и я был чистосердечен тогда с собой: я не лукавил, не обманывал сам себя; и если чего не осмыслил тогда в ту минуту, то потому лишь, что ума не достало, а не из иезуитства перед самим собой.

В Собрании сочинений в 30 томах закрывающая кавычка поставлена после выделенной (Достоевским) фразы:

Версильон ни к какому чувству, кроме безграничного самолюбия, и не может быть способен!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 226].

Аркадий в следующем затем абзаце возвращается к комментарию *теперь*, так что, казалось бы, формально автор «исправлен» справедливо. Но в том-то и дело, что мысль, выраженная выделенной строкой, не может быть отнесена однозначно к *тогда*-рассуждению, потому что хоть эта мысль и вырвалась у него *тогда*, но тогда-то он ее как раз и *не заметил*, а замечает лишь *теперь*, комментируя свои тогдашние мысли год спустя. Таким образом, фраза эта не может быть однозначно отнесена ни к речевому потоку *тогда*, ни к речевому потоку *сейчас*, она их связывает, соединяет, как и в предыдущем случае — и Достоевский не ставит закрывающую кавычку.

Еще один пример только открывающей кавычки. Соотношение временных планов здесь также присутствует, но на первый план выходит нечто иное.

«Князь Сережа» объясняется с Аркадием на следующий день после того, как для Аркадия обнаружилась связь князя с Лизой и ее беременность.

Он совершенно твердо заявил мне о своем намерении жениться на Лизе, и как можно скорей. «То, что она не дворянка, поверьте, не смущало меня ни минуты, — сказал он мне, — мой дед женат был на дворовой девушке, певице на собственном крепостном театре одного соседа-помещика. Конечно, мое семейство питало насчет меня своего рода надежды, но им придется теперь уступить, да и борьбы никакой не будет. Я хочу разорвать, разорвать со всем теперешним окончательно! Все другое, все по-новому! Я не понимаю, за что меня полюбила ваша сестра; но, уж конечно, я без нее, может быть, не жил бы теперь на свете. Клянусь вам от глубины души, что я смотрю теперь на встречу мою с ней в Луге как на перст Провидения. Я думаю, она полюбила меня за “беспредельность моего падения”... Впрочем, поймете ли вы это, Аркадий Макарович?

— Совершенно! — произнес я в высшей степени убежденным голосом. Я сидел в креслах перед столом, а он ходил по комнате.

— Я должен вам рассказать весь этот факт нашей встречи, без утайки.

Рассуждение князя начинается как монолог и, соответственно, открывается кавычкой. Князь высказывает свои давние и душевные мысли, уходя в себя, но в какой-то момент, выговорив нечто уж совсем неудобопонятное, спохватывается и обращается к слушателю (забавна здесь уверенность, с какой Аркадий произносит свое «Совершенно!»). Монолог и структурно и по смыслу в этот момент превращается в диалог, что и зафиксировано отсутствием закрывающей кавычки, восстанавливаемой в Собрании сочинений в 30 томах перед ответной репликой Аркадия [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 245].

И наконец, пример «каскада» открывающих кавычек. В данном случае это прием у Достоевского не просто «нагружен смыслом», но отражает принципиальную, концептуальную мысль всего произведения.

Аркадий, сильно навеселе, ускользает от Ламберта, но в голове его бродят «бесчисленные приятные мысли» внушенные этим его «двойником»:

«Я теперь на Обуховский проспект, — думал я, а потом поверну налево и выйду в Семеновский полк, сделаю крюку, это прекрасно, все прекрасно. Шуба у меня нараспашку — а что же ее никто не снимает, где ж воры? На Сенной, говорят, воры; пусть подойдут, я, может, и отдам им шубу. На что мне шуба? Шуба — собственность. *La propriété c'est le vol*. А впрочем, какой вздор и как все хорошо. Это хорошо, что оттепель. Зачем мороз? Совсем не надо морозу. Хорошо и вздор нести. Чтó, бишь, я сказал Ламберту про принципы? Я сказал, что нет общих принципов, а есть только частные случаи; это я соврал, архисоврал! И нарочно, чтоб пофорсить. Стыдно немножко, а впрочем — ничего, заглажу. Не стыдись, не терзайте себя, Аркадий Макарович. Аркадий Макарович, вы мне нравитесь. Вы мне очень даже нравитесь, молодой мой друг. Жаль, что вы — маленький плутишка... и... и... ах, да... ах!_

Я вдруг остановился, и все сердце мое опять заныло в упоении:

«Господи! Чтó это он сказал? Он сказал, что она — меня любит. О, он мошенник, он много тут налгал; это для того, чтоб я поехал к нему ночевать. А может, и нет. Он сказал, что и Анна Андреевна так думает... Ба! Да ему могла и Настасья Егоровна тут что-нибудь разузнать: та везде шныряет. И зачем я не поехал к нему? Я бы все узнал! Гм! у него план, и я все это до последней черты предчувствовал. Сон. Широко задумано, господин Ламберт, только врете вы, не так это будет. А, может, и так! А, может, и так! И разве он может женить меня? А, может, и может. Он наивен и верит. Он глуп и дерзок, как все деловые люди. Глупость и дерзость, соединясь вместе, — великая сила. А признайтесь, что вы таки боялись Ламберта, Аркадий Макарович! И на что ему честные люди? Так серьезно и говорит: ни одного здесь честного человека! Да ты-то сам — кто? Э, что ж я! Разве честные люди подлецам не нужны? В плутовстве честные люди еще пуще, чем везде, нужны. Ха-ха! Этого только вы не знали до сих пор, Аркадий Макарович, с вашей полной невинностью. Господи! Чтó если он вправду женит меня?»

Здесь кавычка закрывается перед ретроспективным отступлением, воспоминанием Аркадия о времени пребывания в пансионе, его признанием, которое я тут опускаю, и которое Аркадий делает во времени *теперь* повествования, а не *тогда* происшествия. Но дальше, после отступления, с открывающейся кавычки словно бы продолжается прежняя фраза:

«Тут одно только серьезное возражение, — все мечтал я продолжая идти. — О, конечно, ничтожная разница в наших летах не составит препятствия, но вот что: она — такая аристократка, а я — просто Долгорукий! Страшно скверно! Гм! Версилов разве не мог бы, женись на маме, просить правительство о позволении усыновить меня... за заслуги, так сказать, отца... Он ведь служил, стало быть, были и заслуги; он был мировым посредником... О, черт возьми, какая гадость!__

Я вдруг воскликнул это и вдруг, в третий раз остановился, но уже как бы раздавленный на месте. Все мучительное чувство унижения от сознания, что я мог пожелать такого позору, как перемена фамилии усыновлением, эта измена всему моему детству — все это почти в один миг уничтожило все прежнее расположение, и вся радость моя разлетелась как дым. «Нет, этого я никому не перескажу, — подумал я, страшно покраснев, — это я потому так унизился, что я... влюблен и глуп. Нет, если в чем прав Ламберт, так в том, что нынче всех этих дурачеств не требуется вовсе, а что нынче в наш век главное — сам человек, а потом его деньги. То есть не деньги, а его могущество. С таким капиталом я брошусь в “идею”, и вся Россия затрещит через десять лет, и я всем отомщу. А с ней церемониться нечего, тут опять прав Ламберт. Струсит и просто пойдет. Простейшим и пошлейшим образом согласится и пойдет. “Ты не знаешь, ты не знаешь, в каком это чулане происходило!” — припомнились мне давешние слова Ламберта. __ «И это так, — подтверждал я, — Ламберт прав во всем, в тысячу раз правее меня и Версилова, и всех этих идеалистов! Он — реалист. Она увидит, что у меня есть характер, и скажет: “А у него есть характер!” Ламберт — подлец, и ему только бы тридцать тысяч с меня сорвать, а все-таки он у меня один только друг и есть. Другой дружбы нет и не может быть, это все выдумали непрактичные люди. А ее я даже и не унижаю; разве я ее унижаю? Ничуть: все женщины таковы! Женщина разве бывает без подлости? Потому-то над ней и нужен мужчина, потому-то она и создана существом подчиненным. Женщина — порок и соблазн, а мужчина — благородство и великодушие. Так и будет во веки веков. А что я собираюсь употребить “документ” — так это ничего. Это не помешает ни благородству, ни великодушию. Шиллеров в чистом состоянии не бывает — их выдумали. Ничего, коль с грязнотой, если цель великолепна! Потом все омоется, все загладится. А теперь это — только широкость, это — только жизнь, это — только жизненная правда — вот как это называется!__

Здесь заканчивается «каскад» только открывающих кавычек (места, где поставлены закрывающие кавычки в Собрании сочинений в 30 томах, подчеркнуты [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 361–363]). Но далее начинается то, ради чего, собственно, этот прием был введен Достоевским:

О, опять повторю: да простят мне, что я привожу весь этот тогдашний хмельной бред до последней строчки. Конечно, это только эссенция тогдашних мыслей, но, мне кажется, я этими самыми словами и говорил. Я должен был привести их, потому что я сел писать, чтобы судить себя. ***А что́ же судить, как не это? Разве в жизни может быть что-нибудь серьезнее?*** Вино же не оправдывало. In vino veritas.

Так мечтая и весь закопавшись в фантазию, я не заметил, что дошел наконец до дому, то есть до маминой квартиры. Даже не заметил, как вошел в квартиру; но только что я вступил в нашу крошечную переднюю, как уже сразу понял, что у нас произошло нечто необычайное. В комнатах говорили громко, вскрикивали, а мама, слышно было, плакала. В дверях меня чуть не сбила с ног Лукерья, стремительно пробежавшая из комнаты Макара Ивановича в кухню. Я сбросил шубу и вошел к Макару Ивановичу, потому что там все столпились.

Там стояли Версилов и мама. Мама лежала у него в объятиях, а он крепко прижимал ее к сердцу. Макар Иванович сидел, по обыкновению, на своей скамеечке, но как бы в каком-то бессилии, так что Лиза с усилием придерживала его руками за плечо, чтобы он не упал; и даже ясно было, что он все клонится, чтобы упасть. Я стремительно шагнул ближе, вздрогнул и догадался: старик был мертв.

Он только что умер, за минуту какую-нибудь до моего прихода. За десять минут он еще чувствовал себя как всегда. С ним была тогда одна Лиза; она сидела у него и рассказывала ему о своем горе, а он, как вчера, гладил ее по голове. Вдруг он весь затрепетал (рассказывала Лиза), хотел было привстать, хотел было вскрикнуть и молча стал падать на левую сторону. «Разрыв сердца!» говорил Версилов. Лиза закричала на весь дом, и вот тут-то они все и сбежались — и все это за минуту какую-нибудь до моего прихода.

На протяжении этого «каскада» открывающих кавычек Аркадий в своих фантазиях все более и более соблазняется своим «двойником» Ламбер-

том, которого в конце концов назовет своим *единственным* другом, все более и более удаляется от идеи «благообразия», воплощаемой для него Макаром. В какой-то момент, пожелав, чтобы его «усыновил» Версилов, он, в сущности, пожелает, чтобы Макара совсем не было. Здесь он, правда, еще одернет себя. Но фантазия его не останавливается — и прорывается в жизнь, в действительность, *что и выражено графически отсутствием закрывающих кавычек*. И когда Аркадий окончательно перейдет на сторону грязной половины своей души, называя это «только широкостью», «только жизнью», «только жизненной правдой» — фантазия, а вернее — сила желания, захлестнет жизнь и убьет Макара; убьет «благообразие», мешающее подлости и широкости, расколет образ («**Разрыв** сердца!») до того, как это сделает Версилов. Именно поэтому так настойчиво обозначается время: «Он только что умер, за минуту какую-нибудь до моего прихода» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 364]. То есть, он умер в момент произнесения Аркадием последней фразы, объявляющей «грязнотцу» и «широкость» — «жизнью» и «жизненной правдой».

Одна из главных идей романа «Подросток» та, что все, что происходит, происходит «со мной». Действительность формируется «моими» мыслями, чувствами, фантазиями, желаниями. Аркадий пожелал «благообразия» — и явился Макар. Пожелав безобразия, Аркадий в какой-то мере стал его убийцей. «А что же судить, как не это? — вполне резонно скажет он о своих «только лишь» мечтах. — Разве в жизни может быть что-нибудь серьезнее?».

СЛОВЕСНАЯ ИКОНА В ЭПИЛОГЕ РОМАНА

Не утерпев, я сел записывать...
(Ф.М. Достоевский. «Подросток»)
Первую книгу написал я к тебе, Феофил...
(Деян. 1:1)

Каждый из пяти великих романов Достоевского оканчивается словесной иконой, отчетливо прорисованной писателем в их эпилогах³⁷. Икона в «Подростке» — икона писца-евангелиста — самая неочевидная из всех романских икон Достоевского. Хотя, на самом деле, в «очевидности», то есть в «видности очами» ей никак не откажешь, что и будет по-

³⁷ См. об этом: [Касаткина, 2004, с. 223–300].

казано в своем месте. Ее же смысловая неочевидность связана с особым свойством этого романа, давно замеченным исследователями, но, кажется, так и не получившим достаточно удовлетворительного комментария. Я имею в виду многослойную «реальность» этого романа, где сюжетные события заключены как бы в несколько повествовательных рамок, опосредованы несколькими уровнями «отвлечения» от них, так что, право, иногда кажется, что дело-то вовсе не в событиях, а именно в способах их последовательного «опосредования».

Ю. Карякин многократно отмечал, что главное в «Подростке» — это процесс перевоспитания посредством припоминания и записывания. И это наблюдение указывает на совершенно особую роль слова в этом романе Достоевского. Обычно в его романах есть «дело», «поступок» и описывающее это дело, этот поступок слово — слово разной степени активности, часто (в том случае, если присутствует хроникер) настойчиво вторгающееся в область «дела», но все же сохраняющее свои специфические функции и сферы применения. В «Подростке» все не так, и если Ю. Карякин предполагает, что все не так уже в «Бесах» [Карякин, 1981], то делает это под явным гипнозом «Подростка».

Ни в коем случае не берусь, говоря о романной иконе, окончательно разрешить загадку «Подростка» (а на наличие этой загадки указывало бы уже то обстоятельство, что многие исследователи (например, Г. Померанц) считают этот роман явной неудачей писателя — на многочисленных примерах было подтверждено, что так называемые «неудачи» Достоевского всегда оказываются неудачами его интерпретаторов). Но поскольку романная икона всегда связана с самым сердцем романного замысла, то некоторые наблюдения над «повествовательными» странностями этого произведения будут необходимы.

Когда речь заходит о том или ином обрамлении сюжетного повествования, ударными позициями будут начало и конец текста: всякие отклонения от этого правила будут нуждаться в объяснении. В конце, как было объявлено, мы имеем икону писца-евангелиста — о чем позже. Что же мы имеем в начале?

Во-первых, мы имеем сообщение о некоем предприятии: «Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 5]. Оставлю пока эту фразу без комментария, чтобы вернуться к ней чуть позже, ибо сейчас комментарий этот был бы слишком неожидан и необедителен.

Во-вторых, обозначается цель этого предприятия: «Одно знаю наверно: никогда уже более не сяду писать мою автобиографию, даже если проживу до ста лет. Надо быть слишком подло влюбленным в себя, чтобы писать без стыда о себе самом. Тем только себя извиняю, что не для того пишу, для чего все пишут, то есть не для похвал читателя. *Если я вдруг вздумал записать слово в слово все, что случилось со мной с прошлого года, то вздумал это вследствие внутренней потребности: до того я поражен всем совершившимся*» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 5].

Отваживаюсь на комментарий: мне кажется, что если бы авторы многочисленных Евангелий, написанных вскоре после Вознесения Иисуса или позже, решили объяснить цель своих действий, то первое объяснение, которого следовало бы ожидать, было в точности такое, как в выделенной фразе. Именно *пораженность совершившимся* была необходимым условием для всего последующего, в том числе — для распространения Благой Вести. Эта *пораженность* звучит и в начале Евангелия от Иоанна: «И Слово стало плотию и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу как едиnorodного от Отца» (Иоан. 1: 14).

В-третьих, способ осуществления: «Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное — от литературных красот» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 5] — конечно же, выражает общий (с теми или иными отклонениями) принцип писания Евангелий. Но интересно, что в тексте заложены и «отклонения»: «С досадой, однако, предчувствую, что, кажется, нельзя обойтись совершенно без описания чувств и без размышлений (может быть, даже пошлых): до того развратительно действует на человека всякое литературное занятие, хотя бы и предпринимаемое единственно для себя. Размышления же могут быть даже очень пошлы, потому что то, что сам ценишь, очень возможно, не имеет никакой цены на посторонний взгляд» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 5].

Упорное повторение: «для себя» — о записках, которые, как мы знаем из последних страниц романа, будут прочитаны «посторонним» читателем — явно имеет в виду подчеркнуть не «литературные» цели изложения и, вообще, «дружость» происходящего: «<...> литератор пишет тридцать лет и в конце совсем не знает, для чего он писал столько лет. Я не литератор, литератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литера-

турный рынок почел бы неприличием и подлостью» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 5].

«Однако вот и предисловие; — заканчивает первую главку первой главы романа этот еще не представившийся “я” — более, в этом роде, ничего не будет» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 5]. Это тем более интересное заявление, что немедленно за этим последует вторая главка, содержащая еще одно «предисловие», но, действительно, совсем в другом роде, заключающее в себе уже не проблемы замысла, цели и метода, но жалобы на трудности исполнения.

И, наконец, третья главка — еще одно «предисловие», заключающее в себе представление самого героя. Героя, который сам ставит в центр своего повествования другого героя, и настаивает на том, что роман этот — именно о другом герое.

Таким образом, в начале перед нами появляется свидетель, вестник, что еще подчеркивают заключительные слова первой главки: «К делу; хотя нет ничего мудренее, как приступить к какому-нибудь делу, — может быть, даже и ко всякому делу» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 5]. Здесь окончательно устанавливается, что *дело* появившегося перед нами есть *слово*, есть свидетельство, и именно этим делом он и собирается заниматься *на наших глазах*. Что немедленно и начинает происходить, ибо во второй главке перед нами — писец, человек в процессе записывания, озабоченный протеканием этого процесса: «<...> дав себе слово уклоняться от литературных красот, я с первой строки впадаю в эти красоты. Кроме того, чтобы писать толково, кажется, мало одного желания. Замечу тоже, что, кажется, ни на одном европейском языке не пишется так трудно, как на русском. Я перечел теперь то, что написал...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 6]. И лишь потом нам предстает действующее лицо, выдвигающее на первый план другое действующее лицо. Именно не описываемыми событиями, не их характером, не взаимоотношениями действующих лиц (хотя здесь, несомненно, можно было бы отыскать интереснейшие параллели), но самим характером *предприятия*: дела-слова, и способом осуществления этого предприятия все это в высшей степени напоминает Евангелие от Иоанна³⁸: повествование от лица

³⁸ Ср. полуриторический вопрос исследователя, рассуждающего совсем на другую тему и по другому поводу: «Не Иоаннов ли текст — первоисток большой череды рассказчиков, хроникеров, свидетелей в повестях и романах Достоевского?» [Ермилова, 1993, с. 23].

участника событий, отодвигающего себя на второй план и говорящего о себе в третьем лице, старающегося изображать лишь события, но не могущего избежать размышлений, наконец, числящего себя родившимся с обретения Бога своего: «А тем, которые приняли Его, верующим во имя Его, дал власть быть чадами Божиими, Которые не от крови, ни от хотения плоти, ни от хотения мужа, но от Бога родились» (Иоан. 1: 12–13). (Вот и обещанный комментарий к «Первым шагам на *жизненном* поприще». Можно, конечно, сказать, что это устойчивое, принятое в определенном стиле речи выражение, но едва ли без излишней *смысловой* необходимости стал бы так выражаться человек, способный поднять историю по поводу Олиной записки с «жизненным дебютом». Апостолы же не могли считать «началом жизненного поприща» своего ничего, кроме момента их призвания.)

Повествование в романе ведется от первого лица, но отстранение пишущего от действующего выражено прямыми словами: «Кончив же записки и дописав последнюю строчку, я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого именно процессом припоминания и записывания. От многого отрекаюсь, что написал, особенно от тона некоторых фраз и страниц, но не вычеркну и не поправлю ни единого слова» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 447].

Однако приведенные слова отстранения находятся уже в конце романа. Для анализируемого же текста первой главки характерен порыв — но без четкого осознания задачи (*записываю лишь потому, что поразило*), характерно чрезмерное употребление местоимения «я» и очевидное доверие лишь к своему мнению и суждению, а, значит, склонность к тщеславию и опасение за производимое впечатление. Несмотря на прозреваемое сходство, перед нами картинка, настолько же отличающаяся от заключительной иконы, насколько вообще фотография в одиночестве пишущего юноши отличается от иконы евангелиста.

Надо сказать, что Аркадию вообще невозможно создать икону *одному*. Ибо евангелисты всегда изображались в виде зрелых, величавых мужей — но никак не отроков, не «подростков». Единственная икона, подходящая Аркадию «по возрасту» — это икона, изображающая старца Иоанна, диктующего текст Евангелия своему ученику Прохору. То есть, другими словами, для возникновения иконы необходимо, чтобы Аркадий стал передатчиком чужих слов — не как автор романа, в котором говорят персонажи, но как подчиняющийся чужой воле и чужому сужде-

нию, приходящему из реальности, в которой находится Аркадий-автор, а не Аркадий-герой.

Но именно это и происходит в конце романа! Здесь Аркадий *переписывает* выдержки из письма Николая Семеновича, своего воспитателя, то есть, практически — впервые — пишет под диктовку, записывает чужое суждение не внутри своего, но наоборот — давая ему завершающее значение, то есть помещая весь созданный им мир внутрь этого суждения. «Из письма этого сделаю лишь несколько выдержек, находя в них некоторый общий взгляд и как бы нечто разъяснительное» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 452].

Не вдаваясь здесь в более скрупулезную интерпретацию имен, укажу лишь, что «Семенович» значит «слушающий Бога», а имена «Аркадий» и «Прохор» находятся в смысловой соотнесенности: «Аркадий» значит «из Аркадии», иносказательно — «пастух, пастырь»; «Прохор» — «руководитель хора», то есть, в сущности, тот же пастырь. Но есть в фигурирующих в тексте, непосредственно рисуящем романную икону, именах и некоторая хитрость. Вот как представляет подросток того, чьи слова сейчас зазвучат, записанные Аркадием как бы под диктовку: «Я решился наконец спросить совета у одного человека. Рассмотрев кругом меня, я выбрал этого человека тщательно и критически. Это — Николай Семенович, бывший мой воспитатель в Москве, муж Марьи Ивановны» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 451]. Дело в том, что «Мария» значит, соответственно, «высокая, превознесенная», «Иоанн» — «Божья благодать». То есть «Марья Ивановна» — «превознесенная Божией благодатью». Но тогда «Муж Марьи Ивановны» можно прочесть как «муж, превознесенный Божией благодатью», а также увидеть здесь и вовсе указание на имя «Иоанн». Все это тем более вероятно, что никакой другой необходимости представлять уже неоднократно упоминавшегося в романе Николая Семеновича «мужем Марьи Ивановны» попросту нет.

Итак, перед нами уже есть записывающий «отрок» и диктующий «превознесенный Божией благодатью», «слушающий Бога».

Приведем теперь описание одной из икон этого извода, изображенной на царских вратах церкви села Кострицы на Новгородчине, XVI века: «Иоанн представлен на острове Патмос диктующим Евангелие ученику Прохору. Золотисто-зеленые горки с пещерой в них обозначают место действия. На их фоне старец Иоанн, воздев лик и руку к небесам, *словно* **внимает идущей оттуда истине и, протянув другую руку, передает**

ее сидящему перед ним и за ним записывающему Прохору» [Барская, 1993, с. 168].

У нас есть фигуры, но пока нет *жеста* Иоанна, жеста, поистине создающего икону.

Но этот жест есть в самом тексте, записываемом Аркадием! Дело в том, что тема, которой посвящена чуть ли не большая часть выписок из письма, — это вопрос о возможности создания романа в современную эпоху и о том, каким будет этот роман. Но ведь это рассуждения, приличествующие лишь Автору, то есть тому, чей голос приходит из-за границ реальности, заключающей в себе автора-Аркадия и его воспитателя! Вот несколько выдержек из этих рассуждений: «Если бы я был русским романистом и имел талант, то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства, потому что лишь в одном этом типе культурных русских людей возможен хоть вид красивого порядка и красивого впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя. <...> Положение нашего романиста в таком случае было бы совершенно определенное: он не мог бы написать в другом роде, как в историческом, ибо красивого типа уже нет в наше время, а если и остались остатки, то, по владычеству теперь мнению, не удержали красоты за собою. О, и в историческом роде возможно изобразить множество еще чрезвычайно приятных и отрадных подробностей! Можно даже до того увлечь читателя, что он примет историческую картину за возможную еще и в настоящем. Такое произведение, при великом таланте, уже принадлежало бы не столько к русской литературе, сколько к русской истории. Это была бы картина, художественно законченная, русского миража, но существовавшего действительно, пока не догадались, что это — мираж. Внук тех героев, которые были изображены в картине, изображавшей русское семейство средневысшего культурного круга в течение трех поколений сряду и в связи с историей русской, — этот потомок предков своих уже не мог бы быть изображен в современном типе своем иначе, как в несколько мизантропическом, уединенном и несомненно грустном виде. Даже должен явиться каким-нибудь чудачком, которого читатель с первого взгляда мог бы признать как за сошедшего с поля и убедиться, что не за ним осталось поле. Еще далее — и исчезнет даже этот внук-мизантроп; явятся новые лица, еще неизвестные, и новый мираж; но какие же лица? Если некрасивые, то невозможен дальнейший русский роман» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 453–454].

Здесь, безусловно, слышен авторский голос, и не случайно столь щепетильные в таких случаях Достоевисты часто позволяют себе цитировать эти строки как бы от лица самого Достоевского³⁹. Характерно, что голос этот *апокалиптичен* не только по отношению к романному миру, но и к той реальности, откуда он доносится: «Но увы! роман ли только окажется тогда невозможным?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 454].

А вот эти строки кажутся прямо взятыми из «Дневника писателя»: «Работа неблагодарная и без красивых форм. Да и типы эти во всяком случае, еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 455].

Итак, если зрительно представить себе воссоздаваемую соотношением текстов картину, она будет следующая: Аркадий записывает слова, произносимые (они ведь для нас — звучат, мы их как бы слышим) Николаем Семеновичем, который говорит их, как бы воспринимая их от Автора, находящегося за пределами всех реальностей романного мира (для романного мира — Бога). Жест восстановлен: Иоанн передает Прохору истину, слышимую им от Бога.

Вот тут и восстанавливается истинный смысл совершенного Аркадием дела-слова: сохранение увиденного — а увидел Аркадий, в сущности,

³⁹ Ср., например, комментарий к цитате, данный М.М. Дунаевым: «Признаюсь, не желал бы я быть романистом героя из случайного семейства! Работа неблагодарная и без красивых форм. Да и типы эти, во всяком случае, — еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться» (13, 455) — читаем мы на последней странице «Подростка»: как *своего рода авторский комментарий* не только к этому роману Достоевского, но *едва ли не ко всему его творчеству*, ибо **случайные семейства** у него изображаются повсеместно» [Дунаев, 1997, с. 467]. Сам Достоевский в черновиках к «Подростку» запишет: «В ФИНАЛЕ. Подросток. Я давал читать мои записки одному человеку, и вот что он сказал мне (и тут привести мнение автора, т.е. мое собственное)» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 409].

то же, что увидел и Иоанн — воплощение Христа в человеке — только теперь в каждом человеке, на которого обращался его взор, и в первую очередь, в обоих его отцах — и *весть об увиденном*: «Уцелеют по крайней мере хотя некоторые верные черты, чтоб угадать по ним, что могло таиться в душе иного подростка тогдашнего смутного времени, — дознание, не совсем ничтожное, ибо из подростков создаются поколения...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 455]. И тогда вместо «не утерпев, я сел записывать...» вдруг слышится: «Первую книгу написал я к тебе, Феофил...»

ОБРАЗ ВЕРСИЛОВА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТЕОРИИ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ⁴⁰

Когда личность, осознав односторонность ценностей «социума» и, соответственно, неизбежно связанное с ними принуждение, ограничение ее, отрицается «социума» и пытается опереться в построении своей системы ценностей на себя саму, то такой переход можно описать как стремление восстановить целостность и полноту бытия в микрокосме, стремление осознать «Я» не как частицу целостности, но как саму целостность, стремление не включить «я» в мир, но включить мир в «Я». «Я» оказывается в состоянии включить в себя все ценности, казавшиеся радикально противоречащими друг другу в системе ценностей на основании «социум», найти в себе отклик на любую «правду» бытия. Но это приятие любой «правды» оборачивается релятивизмом; таким образом, отвергая односторонность героики (типа мироотношения на основании ценностей «социум»), романтика (тип мироотношения на основании ценностей «Я») теряет реальность ценностей. Отсюда и ее отношение к идеалу как к принципиально недостижимому. Ведь когда мы говорим о «неосуществимости» как свойстве идеала, мы забываем, что это свойство не любого идеала, а только романтического. Для героя идеал осуществим, время для него представляется в виде светлого луча, направленного вперед и вверх и исходящего из точки образования нового «социума» на основании новой идеи. Для романтика же время распалось (в самом простом случае — на прошлое и будущее), и сам он оказался не в начале светлого луча, устремленного ввысь и вперед (кстати, вера в тео-

⁴⁰ О теории эмоционально-ценностных ориентаций в творчестве Ф.М. Достоевского см.: [Касаткина, 1996].

рию прогресса является одним из самых существенных признаков героической мироориентации), а в пустоте безвременья, способный понять правду и правоту обеих «половин», но не способный принять ни одну из них. Романтик стремится (или вынужден) искать опору только внутри своего «я» — при том, что он постоянно захвачен идеей или «идеалом», в действительную осуществимость которого не верит. Это чем-то напоминает спасение из болота барона Мюнхаузена, вытащившего самого себя за косичку на затылке. Это довольно редко удается. Поэтому, чтобы отдышаться, романтик должен иногда выходить на твердую почву героики или цинизма. В зависимости от того, какую «твердую почву» предпочитает романтик, можно говорить о двух модификациях этого типа мироотношения: когда «правд» и идеалов множество, и, соответственно, о воплощении не может быть и речи; тогда действительность раздражает как упрощенная, «сапожная», — это случай Версилова в романе «Подросток»; и когда идеал один, правда одна, воплощение желательно, но недостижимо из-за несоответствия действительности качеству идеала. Сам романтик может не осознавать, хотя и ощущает эту невозможность.

У романтика, преодолевшего односторонность героики, возникает, с одной стороны, чувство тоски по бывшей односторонности как по определенности, а с другой стороны, не может не возникнуть чувство радости и своеобразной гордости по поводу освобождения от односторонности, свободы от определенности, особенно поначалу; здесь, безусловно, «резвится» ирония, при этом романтик, пытающийся быть ее субъектом, практически всегда в конце концов оказывается ее объектом. Какое-то время для романтика будет возможна даже полная всеядность, приятие прямо противоречащих друг другу идеалов (при неизменно остающемся неприятии реальной действительности). Так, Версиров может рядом представить идеал «Золотого века», «когда боги сходили с небес и роднились с людьми», и идеал людей без Бога (и это в то время, когда сам оплакивает Бога (потерянного)), завершив к тому же свое описание истории «осиротевших» по собственной воле людей видением Христа; может одновременно любить Софью, «ангела небесного», и желать Ахмакову, «царицу земную», воспринимая их, однако, только в односторонности, идеальности, «символичности», приданной им обоим самим собою. Версиров постоянно ощущает идеал — до веры, до страсти — и в то же время не способен точно определить свой же идеал; мало того, боится его определять, как он несколько иронически объясняет князю

Сокольскому: «Развить?.. нет, уж лучше не развивать, и к тому же страсть моя — говорить без развития. Право, так. И вот еще странность: случись, что я начну развивать мысль, в которую верую, и почти всегда так выходит, что в конце изложения я сам перестаю веровать в излагаемое; боюсь подвергнуться и теперь» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 179]. Как он говорит, «высшая русская мысль есть примирение идей», и он один избегнул в качестве «русского скитальца» европейской односторонности. «Да, они только что сожгли тогда Тюильри... О, не беспокойся, я знаю, что это было “логично”, и слишком понимаю неотразимость текущей идеи, но, как носитель высшей русской культурной мысли, я не мог допустить того, ибо высшая русская мысль есть всепримирение идей. И кто бы мог понять тогда такую мысль во всем мире: я скитался один. <...> Только я один, между всеми петролейщиками, мог сказать им в глаза, что их Тюильри — ошибка; и только я один между всеми консерваторами-отмстителями мог сказать отмстителям, что Тюильри — хоть и преступление, но все же логика» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 375–376].

Версилов «всесторонен», всеохватен, «свободен в выборе» именно потому, что не выбирает, отказывается выбирать, но, соответственно, и не может действовать: он так и едет «только скитаться», для него довольно и того, что он едет «с моею мыслью и моим сознанием». Европа несвободна, потому что уже выбрала, а как выбрала, так смогла и осуществить «исполнительный шаг». Для Версилова же исполнительный шаг невозможен — его пугает «сапожность процесса». «Впрочем, действительность и всегда отзывается сапогом, — говорит он, — даже при самом ярком стремлении к идеалу» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 378]. Поэтому единственное, что *не выбирается* всегда — это обыденная действительность, средняя норма, то, как поступил бы всякий. Именно поэтому в осуществляемых все же действиях Версилова всегда присутствует «пьедестал»: крайность, радикальность и стремительность — и вследствие этого — идеальность и фантастичность; он как бы не совершает реальное действие, а обозначает «идеал» и «предел» поступка (таково его решение по поводу наследства и в первом («делиться я не могу и не хочу» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 88]), и во втором случае (когда он отдает все — и **непременно в тот самый момент**, не дожидая ни секунды, когда получен документ, удостоверяющий право князей Сокольских; из-за этого погибает Оля)). От выбора же идеала (одного из «идеалов» — с тем, чтобы его уже не обозначать «при случае», но после-

довательно воплощать) Версиров прямо отказывается: «Нет свободнее и счастливее русского европейского скитальца из нашей тысячи. <...> Да я за тоску мою не взял бы никакого другого счастья» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 380].

С принципиальным «не-выбором» действительности (и, соответственно, с «неприсутствием» романтика в действительности) связано и его отношение к собственному «я». Романтик не так боится за свое «я», как циник, поскольку этих «я» у него «больше», и он почти всегда может сказать хотя бы себе: «Но я не таков, как вы меня тут изобразили». Отчасти поэтому Версиров не боится раскрываться в смешном. «Да и вообще он привык перед нами, в последнее время, раскрываться без малейшей церемонии, и не только в своем дурном, но даже в смешном, чего уж всякий боится <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 85]. С другой стороны, с этим связано постоянно отмечаемое версировское «высокомерие к людям». Для романтика ценность его «я» связана с идеальным «я», с исключительным «я». Это видно в ответе Версирова Аркадию на восклицание последнего: «Но более всего я рад тому, что вы так себя уважаете... Никогда я не ожидал этого от вас!» «Да, мальчик, — говорит Версиров, — повторяю тебе, что я не могу не уважать *моего дворянства*» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 376]. Но зато ценность этого его «я» для него такова, что все остальные «я» становятся только средством. «Нас, может быть, всего только тысяча человек — может, более, может, менее, — но вся Россия жила лишь пока для того, чтобы произвести эту тысячу. Скажут — мало, вознегодуют, что на тысячу человек истрачено столько веков и столько миллионов народу. По-моему, не мало» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 376].

Так романтик приходит к цинизму с точки зрения не абсолютной ценности своего «я», свойственной цинику, а с точки зрения относительной ценности любого «я», кроме его собственного (и людей «ему подобных», можно было бы сказать, если бы не следующее разъяснение: «По-моему, человек создан с физической невозможностью любить своего ближнего. Тут какая-то ошибка в словах с самого начала, и “любовь к человечеству” надо понимать лишь к тому человечеству, которое ты же сам и создал в душе своей (другими словами, себя самого создал и к себе самому любовь) и которого, поэтому, никогда и не будет на самом деле» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 175]). Цинизм становится естественным способом существования романтика в эмпи-

рической действительности: Версилов живет на счет окружающих, на счет боготворящих его женщин.

«Не-выбор» действительности приводит к невозможности поступка без пьедестала, так же как нежелание выбирать идеал приводит к отсутствию всякого поступка, к невозможности поступка. Вообще, мысли о поступке у Версилова «книжные»: «Друг мой, — вырвалось у него, между прочим, — я вдруг осознал, что мое служение идее вовсе не освобождает меня, как нравственно-разумное существо, от обязанности сделать в продолжение моей жизни хоть одного человека счастливым практически» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 381]. Мысль о поступке проистекает, с одной стороны, из «общей идеи», а с другой стороны — из мысли о том, чтобы «освежить благодетеля». «Высший и развитый человек, преследуя высшую мысль, отвлекается иногда совсем от насущного, становится смешон, капризен и холоден, даже просто скажу тебе — глуп, и не только в практической жизни, но под конец даже глуп и в своих теориях. Таким образом, обязанность заняться практикой и осчастливить хоть одно насущное существо в самом деле все бы поправила и освежила бы самого благодетеля» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 381]. В силу относительной ценности его «я» «благодетельствованный» при этом в расчет не принимается. Результат такой благодетельности — покончившая с собой Оля.

Сатира, направленная на действительность, не дает романтику реализовать идею; вообще, романтику в высшей степени мешает конкретика. Таков эпизод с говением Версилова: «<...> он в понедельник и во вторник напевал про себя: “Се Жених грядет”, — и восторгался и напевом и стихом. В эти два дня он несколько раз прекрасно говорил о религии; но в среду говение вдруг прекратилось. Что-то вдруг раздражило, какой-то “забавный контраст”, как он выразился, смеясь. Что-то не понравилось ему в наружности священника, в обстановке; но только он воротился и вдруг сказал с тихой улыбкою: “Друзья мои, я очень люблю Бога, но — я к этому не способен”» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 447].

В этом же роде мысли Версилова о невозможности любить человечество. Привлекает красота идеи, но мешает «сапожность действительности».

«Не-выбор» действительности окрашивает собой и любовь романтика. Аркадий очень проницателен, когда говорит: «Я подумал, что любил он маму более, так сказать, гуманною и общечеловеческою любовью, чем простою любовью, которою вообще любят женщин, и чуть

только встретил женщину, которую полюбил этою простою любовью, то тотчас же и не захотел этой любви — вероятнее всего с непривычки» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 385]. Из двух Ахмаковых Версилов, наперекор своим истинным чувствам, сознательно и рационально (при том, что в высшей степени фантастично) выбирает Лидию именно потому, что она «не женщина». Недоверие к действительности, принципиально сатирическое отношение к ней заставляет его отыскать в Ахмаковой «все пороки», ибо он не допускает идеала в мире. По словам Ахмаковой, это происходит «потому что идеалист, стукнувшись лбом о действительность, всегда, прежде других, склонен предположить всякую мерзость» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 385]. Но он не хочет и отпустить, выпустить идеал в мирскую «низкую» жизнь — такова его просьба к Ахмаковой: не выходить ни за кого замуж, такова его попытка выстрелить в нее после сцены с Ламбертом. Но в его отношениях с Ахмаковой проявляется и еще одно свойство романтика — бунт против «фатума», против всего, что может ограничить его свободу, против действительности, которая настаивает на выборе: «<...> вся душа его была возмущена именно от факта, что это с ним могло случиться. Все-де, что было в нем свободного, разом уничтожалось перед этой встречей... Он не пожелал этого рабства страсти». «Он **не захотел** его (фатума. — Т.К.), не захотел любить» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 384]. «Он не захотел фатума жизни; ему нужна была свобода, а не рабство фатума; через рабство фатума он принужден был оскорбить маму, которая просидела в Кенигсберге...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 388].

Так же он взбунтуется против рабства долга, против «Макарова наследства», против необходимости, привязывающей его к Софье, и разобьет образ. Именно этот бунт романтика против выбора и будет причиной появления «двойника»⁴¹, объективировавшего возможность дурного рядом с возможностью доброго, и притом в одно и то же время. Аркадий объясняет «двойника» следующим образом: «Что такое, собственно, двойник? Двойник, по крайней мере, по одной медицинской книге одного эксперта, которую я потом нарочно прочел, двойник — это есть не что иное, как первая ступень некоторого серьезного уже расстройства души, которое может привести к довольно худому концу. Да и сам Версилов в сцене у мамы разъяснил нам это тогдашнее “раздвоение” его чувств

⁴¹ Который и в истории культуры воскрешается именно в качестве романтического концепта.

и воли с страшною искренностью. Но опять-таки повторю: та сцена у мамы, тот расколотый образ хоть, бесспорно, произошли под влиянием настоящего двойника, но мне всегда с тех пор мерещилось, что отчасти тут и некоторая злорадная аллегория, некоторая как бы ненависть к ожиданиям этих женщин, некоторая злоба к их правам и их суду, и вот он, пополам с двойником, и разбил этот образ! “Так, дескать, расколются и ваши ожидания!”» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 446]. Ценой же избавления от «двойника» будет то, что останется только «половина прежнего Версилова». Останется возможность *только прекрасных* идей, но по-прежнему без какого-либо их воплощения (о говении уже упоминалось, о том же свидетельствует строка: «О браке с мамой тоже еще ничего у нас не сказано» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 447]).

Версилов — наиболее последовательно описанный Достоевским тип человека в состоянии «я», в состоянии распавшихся скреп, в состоянии отсеченности от человечества мечом, принесенным Христом⁴², теорию какового состояния писатель сформулирует в «Социализме и христианстве»: «Затем наступает время переходное, то есть дальнейшее развитие, то есть цивилизация. (Цивилизация есть время переходное.) В этом дальнейшем развитии наступает феномен, новый факт, которого никому не миновать, это развитие *личного* сознания и отрицание непосредственных идей и законов (авторитетных, патриархальных, законов масс). Человек как личность всегда в этом состоянии своего общегенетического роста становился во враждебное, отрицательное отношение к авторитетному закону масс и **всех**. Терял поэтому **всегда** веру и в Бога. (Тем кончались всякие цивилизации. В Европе, например, где развитие цивилизации дошло до крайних пределов развития лица, — вера в Бога в личностях пала.) Это состояние, то есть распадение масс на личности, иначе цивилизация, есть состояние болезненное. Потеря живой идеи о Боге тому свидетельствует. Второе свидетельство, что это есть болезнь, есть то, что человек в этом состоянии чувствует себя плохо, тоскует, теряет источник *живой жизни*, не знает

⁴² «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч, ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее» (Мф. 10: 34–35). Христос здесь говорит о том, что принять Его человек должен личным решением, не опираясь на традицию, на род и семью, не поддерживаемый и не одобряемый социумом, в пустоте и свободе. В том состоянии, в каком мы и видим Версилова.

непосредственных ощущений и все сознает» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 192]. И следующие за этими строки «Социализма и христианства» объясняют огромные усилия *проповедать* Христа Версильовым, совсем не готовым еще *принять* Христа самому: «Если б не указано было человеку в этом его состоянии цели — мне кажется, он бы с ума сошел всем человечеством. Указан Христос» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 192].

КНИГА ИОВА В РОМАНЕ: БЕССМЫСЛЕННЫЕ СТРАДАНИЯ И ТЕОДИЦЕЯ

В романе «Подросток» есть вставная история, где концентрация цитат из книги Иова чрезвычайно высока. Это история, по структуре опознающаяся как притча — или, вернее, как житие типа «обращения грешника» — рассказ Макара Долгорукого о купце Скотобойникове. Этот рассказ имеет самое прямое отношение к стихотворению Некрасова «Влас» (тоже житие типа «обращения грешника»), которое Достоевский анализировал в «Дневнике писателя» 1873 года в главе «Влас», подчеркивая как его прекрасные, удивительно точные, так и совершенно провальные, до комического эффекта, строки, связанные, главным образом, с видением ада, испугавшим Власа до обращения и преобразования [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 31 и далее]. Судя по всему, в «Подростке» писатель решил, кроме прочего, показать, как такое житие должно быть написано глубоко, без легкомысленной клеветы и ходульных представлений, отмеченных им у Некрасова; как оно должно быть написано, чтобы в испуг грешника и его обращение можно было действительно поверить читателю. И для этого ему понадобилась мощная аллюзия на книгу Иова, можно сказать, введение всего своего текста в смысловое поле книги Иова. Почему?

Прежде всего, посмотрим, как писатель создает это поле книги Иова введением в текст цитат из нее, появляющихся в речи различных персонажей на фоне ситуативно сходной с историей Иова истории вдовы. Я не буду сейчас анализировать каждое конкретное присутствие цитаты из книги Иова, образующее самостоятельный сюжет той или иной глубины, моя задача — увидеть базовую онтологическую систему, которой книга Иова обеспечивает данный текст Достоевского, который, в свою

очередь, становится мощной и адекватной интерпретацией этой книги. В связи с чем важно отметить, что цитатами из книги Иова разговаривают разные персонажи: книга Иова — то, что их связывает в их понимании мира, а не маркер, соединяющий, например, конкретного героя одной истории с конкретным героем другой.

Итак, цитаты: «А был тот учитель Петр Степанович, царство ему небесное, как бы словно юродивый; пил уж очень, так даже, что и слишком, и по тому самому его давно уже от всякого места отставили и жил по городу всё одно что милостыней, а ума был великого и в науках тверд. “Мне бы не здесь быть, — сам говорил про себя, — мне в университете профессором только быть, а здесь я в грязь погружен и *“самые одежды мои возмущались мною”*» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 317].

«Хотя бы я омылся и снежною водою и совершенно очистил руки мои, *то и тогда Ты погрузишь меня в грязь, и возмущаются мною одежды мои*» (Иов. 9: 30–31).

Купец Скотобойников: «*В поправление меня, говорит, отдал Господь всем людям, яко же некоего изверга*, то уж пусть так и будет. *Как ветер, говорит, развеялась слава моя*» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 318].

Первая фраза — это суммирующий пересказ: «Ревут между кустами, раскидываются под тернием, сыны нечестивцев, сыны безымённых, изгнанные из земли. Их-то песнею стал я ныне и сделался для них предметом речей. Гнушаются мною, вдали стоят от меня и пред лицом моим не удерживают плеванья» (Иов. 30:7–10). А вторая — точная, но удачно скорректированная Достоевским цитата: «Ты, как ветер, развеял *мою знаменитость*»⁴³; «*Как ветер, развеялось* величие мое» (Иов. 30, 15)⁴⁴.

Архимандрит говорит Максиму Ивановичу: «Сказано: “*Слова отчаянного летят на ветер*”» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 318].

«Но *слова отчаянного летят на ветер*» (Иов. 6: 26) в [Иов, 1861].

Вдова отвечает сватающемуся к ней Максиму Ивановичу: «Пустяки это всё, — отвечает ему, — и одно малодушие. Через то самое малодушие я всех моих птенцов истеряла. Я и видеть-то вас перед собой не могу, а не то чтобы такую вековеченскую муку принять» [Достоев-

⁴³ Здесь цитируется перевод Агафангела, Архиепископа Волынского и Житомирского, который также читал Достоевский. См.: [Иов, 1861]. См. также: [Балашов, 1996].

⁴⁴ Здесь, как и везде, где нет специальных пометок — синодальный перевод.

ский, 1972–1990, т. 13, с. 320]. Собственно, вся ее история — аллюзия на потери Иова/жены Иова. «Дыхание моё опротивело жене моей» (Иов. 19: 17). Другая фраза вдовы: «Если б, говорит, сироты мои ожили, а теперь на что? Да я перед сиротками моими какой грех приму!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 320] — аналогична рассуждению Зосимы о книге Иова: «Да как мог бы он, казалось, возлюбить этих новых, когда тех прежних нет, когда тех лишился? Вспоминая тех, разве можно быть счастливым в полноте, как прежде, с новыми, как бы новые ни были ему милы?» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 265]. То есть — в сознании Достоевского эта фраза прямо связывалась с книгой Иова и недвусмысленно указывала на нее.

По всему тексту рассеяны не только прямые цитаты, но и аллюзии различного типа.

Например, то, что несправедливо говорят друзья Иову — вполне может быть справедливо сказано про Скотобойникова: «Вдов ты отсылал ни с чем, и руки сирот опустошал. За то вокруг тебя петли, и возмутил тебя внезапно ужас» (Иов. 22: 9–10).

То, что о себе говорит Иов — подчеркнуто противоречит жизни Скотобойникова: «Завет положил я с очами своими, чтоб не помышлять о девице» (Иов. 31: 1). «Отвергал ли я права слуги моего и служанки моей в тяжбе их со мною?» (Иов. 31: 13). Или входит с ней в сложное соотношение: «И ел ли я кусок свой наедине? Не ел ли его и сирота? Я с юности своей воспитывал его, как отец» (Иов. 31– 17–18). «Поднимал ли я на сироту руку свою» (Иов. 31: 21).

И т.д.

Каков же тот базовый смысл книги Иова, который мог бы сделать прозрачной и непротиворечивой весьма странную и запутанную историю Максима Ивановича Скотобойникова и всех ее участников, жизнь которых, как кажется, исполнена огромных и бесконечно бессмысленных в их судьбе страданий и лишений? (Потому что даже смерть младенчика, рожденного в браке вдовы и Скотобойникова, которую можно объяснить как наказание Скотобойникову, — тоже бессмысленна и, понятая именно как наказание, скорее напоминает месть герою. Не говоря уже о том, что невинный младенец становится при таком понимании просто «расходным материалом», средством, не имеющим самостоятельной цели и значения — что невозможно себе представить, если на том конце взаимодействия — всеблагая Личность, что для Достоевского

и его героя Макара Ивановича Долгорукого, рассказывающего историю, безусловно так.)

Достоевский отчасти⁴⁵ объясняет этот смысл устами старца Зосимы в «Братьях Карамазовых», говорящего о книге Иова: «Слышал я потом слова насмешников и хулителей, слова гордые: как это мог Господь от- дать любимого из святых своих на потеху диаволу, отнять от него детей, поразить его самого болезнью и язвами так, что черепком счищал с себя гной своих ран, и для чего: чтобы только похвалиться пред сатаной: “Вот что, дескать, может вытерпеть святой мой ради меня!” Но в том и великое, что тут тайна, — что *мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе. Пред правдой земною совершается действие вечной правды*. Тут Творец, как и в первые дни творения, завершая каждый день похвалою: “Хорошо то, что я сотворил”, — смотрит на Иова и вновь хвалится созданием своим. *А Иов, хваля Господа, служит не только Ему, но послужит и всему созданию Его в роды и роды и во веки веков, ибо к тому и предназначен был*» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 265].

Герой Достоевского тут прямо говорит о том, что значение происшедшего с Иовом не может быть понято в рамках личной жизни Иова, что в этих рамках его страдание бессмысленно и даже преступно, если за ним стоит действующая Личность — но что в судьбах творения смысл и значение происходящего с Иовом огромны. Он говорит, что судьба Иова (как и судьба каждого человека) гораздо шире и длится гораздо дольше, чем его личная жизнь. Можно пояснить мысль Зосимы, очевидную ему и его собеседникам (для которых чтение Ветхого Завета в свете Завета Нового есть норма, и для которых *все целевые причины происходящего в Ветхом Завете обретаются в Новом*), но, возможно, не очевидную современному читателю. Без верности Иова невозможно было бы пришествие Христово, как невозможно оно было бы и без решимости Авраама, поскольку Бог в этих историях испытывает *параметры* человека, смотрит, настолько ли человек велик, чтобы в него мог войти Бог. Смотрит, способен ли человек отдать ради Бога то, что в тысячу раз дороже ему, чем он сам — сына своего, как его потом придется отдать Богу; смотрит, способен ли человек остаться верным Тому, Кто предаст его — как Бог остается верным предающим его человеком.

⁴⁵ Поскольку автор-Достоевский всегда говорит нечто более сложное и глубокое — и одновременно конкретное, чем его герой.

Авраам и Иов — удостоверение тому, что Богу есть куда войти, есть, где воплотиться, чтобы действовать на земле. Как скажет Достоевский в другом месте — удостоверение тому, «что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 228].

Таким образом, разворачиваемая Достоевским история-притча настойчиво говорит о том, что происходящее с нами в нашей жизни может не получать смысл и значение в области нашей жизни — а получать смысл и значение только за ее пределами, в области нашей судьбы, вплетенной основной нитью в судьбы мира, как это случилось в истории Иова. В черновых записях 1881 года Достоевский напишет, опять возвращаясь к теме социализма и христианства: «Попробуйте разделиться, попробуйте определить, *где кончается ваша личность и начнется другая?* Определите это наукой? Наука именно за это берется. Социализм именно опирается на науку. В христианстве и вопрос немислим этот. (NB. Картина христианского разрешения.) Где шансы того и другого решения? — Повеет дух новый, внезапный» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 49].

И, действительно, события жизни каждого из героев, представляющие в области их жизни как бессмысленные и незаслуженные страдания, становятся важнейшими событиями в области преобразования жизни и личности других героев, в области их дорастания до своего человеческого максимума (и недаром купца, который в этой истории главное преобразующееся лицо, зовут Максимом), в области их дорастания до способности принять благодать Божию («Максим Иванович» и значит «величайшая благодать Божия»). В области собственной жизни героев эти события выглядят как ненужные и бессмысленные мучения — но другой через них обретает спасение, не могущее быть обретенным иным способом; «бессмысленные» страдания одного героя создают место и условия, в которых может совершиться преобразование другого — причем такую неосознаваемую «услугу» в этой притче герои оказывают друг другу, но читатель понимает, что связь таких «услуг» может быть гораздо более опосредованной, далекой, практически неуследимой с того уровня, с какого обычно доступно смотреть на события человеку.

Так нелепая и страшная смерть-самоубийство взятого на воспитание и запуганного благодетелем-купцом мальчика становится началом преобразования купца Скотобойникова (говорящая фамилия с двойным смыслом: сначала он бьет и притесняет всех, словно скотов, лишенных

собственной воли; затем он убивает распоясавшегося скота в себе: это радикальное преобразование специально отмечено рассказом о том, как он выкупает лошадь, избиваемую мужиком, за двойную цену⁴⁶) — а странный брак, заключенный по велению умершего мальчика⁴⁷, в котором приходится «бессмысленно» родить дитя, умершее через восемь дней, становится возможностью для восьмилетнего мальчика-самоубийцы, родившись вновь, умереть другой смертью и выйти из того состояния запертости в непереносимых ощущениях своих последних мгновений на земле, в которых, по мнению философов⁴⁸, застревают самоубийцы, как в капле янтаря; пойти по протянутому ему на картине, написанной по заказу купца, лучу туда, где все ангелы будут встречать его.

Если мы увидим и примем логику связности судеб, по которой жизнь одного именно в самых непонятных, необъяснимых и страшных ее проявлениях не проваливается в бессмысленность, а приобретает запредельный ей смысл, становится пространством для преобразования и исправления жизни и личности другого — все в этой безумной притче выстраивается в чрезвычайно стройную и последовательную систему. Заметим, что в истории этой архимандрит склоняет вдову к браку, прямыми словами указывая на то, что речь идет не о ее судьбе — а о том, что она может создать пространство для исправления судьбы другого: «“Ты, говорит, в нем нового человека воззвать можешь”. Ужаснулась она» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 320].

То же происходит, и когда Скотобойников уговаривает ее выйти замуж: «И вот чем же он ее в конце покорил: “Всё же он, говорит, самоубивец, и не младенец, а уже отрок, и по летам ко святому причастью

⁴⁶ «Стал жалостлив беспримерно, даже к скотам: увидал из окна, как мужик стегал лошадь по голове безобразно, и тотчас выслал и купил у него лошадь за вдвое цены. И получил дар слезный: кто бы с ним ни заговорил, так и зальется слезами» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 321].

⁴⁷ «Вдруг приезжает Максим Иванович к той самой вдове: нанимала на краю у мещанки в избушке. На сей раз уже во двор вошел; стал перед ней да и поклонился в землю. А та с тех разов больна была, еле двигалась. “Матушка, возопил, честная вдовица, выйди за меня, изверга, замуж, дай жить на свете!” Та глядит ни жива ни мертва. “Хочу, говорит, чтоб у нас еще мальчик родился, и ежели родится он, тогда, значит, тот мальчик простил нас обоих: и тебя и меня. Мне так мальчик велел”. Видит она, что не в уме человек, а как бы в исступлении <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 320].

⁴⁸ См. об этом мою статью: [Касаткина, 2009].

его уже прямо допустить нельзя было, а стало быть, всё же он хотя бы некий ответ должен дать. Если же вступишь со мной в супружество, то великое обещание даю: выстрою новый храм токмо на вечный помин души его». Против сего не устояла и согласилась» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 320–321]. Он тоже обещает ей создать пространство, в котором будет исправляться судьба ее сына — но оказывается, что в полной мере и по-настоящему таким пространством может стать не выделенное под это внешнее пространство, хотя бы и храм, а лишь судьба других людей: в данном случае — его матери и купца, ставшего причиной его смерти.

Возвращаясь к поставленной в начале проблеме о соотношении истории Макара со стихотворением Некрасова, нужно сказать, что истинным трансформирующим человека страхом Достоевский признает и изображает ужас не за себя и не за возможность своих посмертных мук (сколь угодно живописуемых, как это было у Некрасова) — а ужас от неотвратимости последствий своих действий, ужас от предполагаемой невозможности изменения посмертной судьбы другого, которой ты стал причиной.

«Когда умрёт человек, то будет ли он опять жить?» — вопрошает Иов (Иов. 14: 14). Достоевский отвечает своей историей-притчей: во власти людей создать пространство в своей жизни, где даже судьба умершего оказывается не окончательной и незавершенной, где она может развернуться и кардинально измениться. Особенно в том случае, если судьба этого человека сама оказалась пространством, в котором изменилась и преобразилась их жизнь и судьба.

И еще один важный момент.

Елиус/Елиуй говорит в ответ на жалобы Иова: «Взгляни на небо и смотри! Воззри на облака! Они выше тебя! Если ты грешил, то что ты сделал Ему? И если умножаются преступления твои, то что ты причиняешь Ему? И если ты праведен; то что доставляешь Ему через то, или что Он получает из руки твоей? Человеку, каков ты, вредит нечестие твоё, и сыну Адамову приносит пользу правда твоя» (Иов. 35: 5–8), утверждая, что праведность человека не достигает Бога, находящегося выше облаков, и что грех человека неспособен Ему повредить. Но если мы сопоставим это с одним из основополагающих (хоть и поставленных в по видимости легкомысленной и проходной форме) вопросов «Подростка», заданным старым князем Сокольским: «Где Он живет?» (имеется в виду: «где живет Бог?») —

и ответом, даваемым на протяжении всего романа: Бог живет в человеке, — то становится гораздо яснее, почему Бог через несколько страниц скажет, что никто не говорил о Нем верно, кроме Иова.

«ГДЕ ОН ЖИВЕТ?»:
ПОСТАВЛЕННЫЙ В РОМАНЕ ВОПРОС
О МЕСТЕ ОБИТАНИЯ БОГА

В «Подростке» Достоевский намеренно принимает «неуклюжий», местами смешной стиль молодого человека, стремящегося говорить о том, о чем почтенные люди не говорят, о чем говорить — наивно, неловко, неудобно; о чем говорить напрямую с возрастом становится непривычно (и почти неприлично). «Неуклюжий» язык, неправильная, эллиптическая, стяженная фраза, «словечки», речевые и смысловые ошибки героя позволяют автору сгустить повествование до предела, перенасытить каждую фразу смыслами. Наивная прямолинейность позволяет вести речь о том, о чем не удастся без нее заговорить вообще — или подходы к чему в «просвещенном» и правильном языке будут так долги, что до сути дела так и не дойдет.

В максимальной степени все эти свойства языка «Подростка» проявляются в разговорах Аркадия с старым князем Сокольским — и именно там, в странной и неуклюжей форме, как бы маргинально, так, что большинство читателей сразу о нем забывают, и остается в качестве послевкусия только ощущение какой-то смешной нелепости, ставится вопрос, важнейший не только для романа, но и для всего творчества Достоевского.

Князь, рассказывая о проповеди Версилова в высшем кругу, говорит: «*Cher enfant, j'aime le bon Dieu...* Я верую, верую сколько могу, но — я решительно вышел тогда из себя. Положим, что я употребил прием легкомысленный, но я это сделал нарочно, в досаде, — и к тому же сущность моего возражения была так же серьезна, как была и с начала мира: “Если Высшее Существо, — говорю ему, — есть, и существует персонально, а не в виде разлитого там духа какого-то по творению, в виде жидкости, что ли (потому что это еще труднее понять), — то *где же Он живет?*” Друг мой, *c'était bête*, без сомнения, но ведь и все возражения на это же сводятся. *Un domicile* — это важное дело» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 31].

Может показаться, что вопрос прозвучал и был сразу забыт, однако даже в пределах двух страниц вокруг него на него начинают звучать *подспудно*, но при этом *подчеркнуто* автором, разные ответы.

Начну со второго ответа. Через пару абзацев после вопроса в комнату входят две девицы. Первая — Олимпиада, в которую князь предлагает Аркадию взглянуть и глядеть «пристальнее, пристальнее» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 33], потому что это важно, и потом понадобится: причем, о том, что потом понадобится, специально скажут и князь, и Аркадий. Вторая — Анна Андреевна Версилова. Описывается наружность Олимпиады: «Я глядел на нее довольно пристально и ничего особенного не находил: не так высокого роста девица, полная и с чрезвычайно румяными щеками. Лицо, впрочем, довольно приятное, из нравящихся материалистам. Может быть, выражение доброты, но со складкой. Особенной интеллекцией не могла блистать, но только в высшем смысле, потому что хитрость была видна по глазам. Одним словом, ничего замечательного. У нас в гимназии сказали бы: подушка». И еще раз повторяется в скобках: «(Если я описываю в такой подробности, то единственно для того, что понадобится в будущем.)» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 33]. Проблема заключается в том, что девица эта исчезнет из пространства романа и всего один раз будет упомянута в дальнейшем повествовании за пределами этих двух страниц, в чрезвычайно слабозначимом сюжетно для общего развития романа месте. О ней на минуту вспоминает старый князь Сокольский, чтобы минимально оправдать на сюжетном уровне это сугубое обращение на нее внимания, которое все равно остается на этом уровне весьма малоубедительным:

«Одним словом, я тебе сообщу один крошечный секрет. Заметил ты тогда эту Олимпиаду? Веришь ли, что у ней болит немножко по Андрею Петровичу сердце, и до того, что она даже, кажется, что-то питает...

— Питает! Вот ей, не угодно ли этого? — вскричал я, в негодовании показывая кукиш» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 154].

Почему же она так понадобилась здесь? Полагаю, как это часто случается с однажды упоминаемыми персонажами в романах Достоевского, — она здесь понадобилась исключительно из-за своего имени в его французской огласовке. На следующей странице Анна Андреевна обратится к девице: «Olympe!» — то есть, Олимп, название греческой горы — **места жительства** олимпийских богов. Заметим, что и внешность ее описана язычески-дионисийски, особенно в сопоставлении с аскетиче-

ской внешностью Анны Андреевны. Замечу, что здесь соединяются два приема, в высшей степени свойственных Достоевскому: употреблять имя единожды появившегося персонажа, потому что в нем присутствует нужный ему в данный момент смысл, и использовать французский язык там, где русское слово не может дать аналогичного эффекта: Олимпиада — это совсем не то, что *Olympe*.

Мы пока этот ответ зафиксируем, не разбирая, что же именно нам здесь сказали, и вернемся к тому, что рассказывает князь сразу после вопроса. Цитирую следующий за вопросом о местожительстве Бога абзац, где князь Сокольский продолжает с возмущением говорить про Версилова: «Веришь ли, он держал себя так, как будто святой, и его мощи явятся. <...> Мощи! <...> Ну пусть там монах или пустынник, — а тут человек ходит во фраке, ну, и там все... и вдруг его мощи! Странное желание для светского человека и, признаюсь, странный вкус. Я там ничего не говорю: конечно, все это святыня и все может случиться... К тому же все это *de l'inconnu*, но светскому человеку даже и неприлично. Если бы как-нибудь случилось со мной, или там мне бы предложили, то, клянусь, я бы отклонил. Ну я, вдруг, сегодня обедаю в клубе и вдруг потом — *являюсь!* Да я насмешу! <...> Он вериги носил» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 31–32].

О чем тут говорится в такой чудесной юмористической форме, которую Достоевский в этом романе окончательно отточит — и предоставит потом для постановки и прояснения самых глубоких богословских вопросов мадам Хохлаковой в «Братьях Карамазовых»? Явление, прославление мощей — это свидетельство святости, то есть свидетельство продолжающейся после смерти жизни и совершившегося **обожения** человека; свидетельство того, что в нем зримо и явно для всех начал обитать Бог. Само слово *мощи* — производное от «мощь», сила Господня. Вот, собственно, самый общий ответ о местожительстве Божества в романе — Бог не «разлит» во вселенной, но Бог и не живет в определенном месте на земле или небе. Бог обитает в человеке — ибо даже то, что раньше было горой (Олимп) — теперь девица.

(В свете этого толкования идейно насыщенным оказывается и второе появление девицы в словах героев. Аркадий как бы отрицается за отца «других богов», претендующих на Версилова, показывая им кукиш, что очень в духе и стилистике подобных отрицаний при крещении.)

Бог не живет больше и в том, что называется «домом Господним» в Библии — то есть в храме. Храмом становится отныне человеческое тело,

о чем будет специально сказано и в романе, в ключевой для данной темы истории, рассказанной Макаром Долгоруким о купце Скотобойникове: «А молва-то ходила и впрямь, что будто он к сей вдовице, еще к девице, лет десять перед тем подсылал и большим капиталом жертвовал (красива уж очень была), забывая, что грех сей все едино что храм Божий разорить; да ничего тогда не успел» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 315].

Благодаря такому «месту жительства» Бог оказывается везде — и при этом всегда в высшей степени личностен и конкретен, не «разлит».

С момента явления Христа, Бога, соединившегося с природой человека — именно и только человек есть место жительства Бога. Кстати, описание Анны Андреевны как «тонкой и сухощавой» (прошу обратить внимание на последнее определение, крайне не идущее девушке, сколь угодно тонкой, двадцати трех лет, Достоевский обычно применяет его к мужчинам и женщинам (реже) более и гораздо более старшего возраста) в этой сцене как бы указывает на «ходячие мощи». В конце романа она твердо заявляет, что «непременно пойдет в монастырь» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 450] — то есть сделает то, чего требует в этом фрагменте Версилов, по словам князя, от всякого воистину верующего. Таким образом, можно сказать, что после вопроса о месте жительства Бога в комнату входят две девицы, в одной из которых живет Бог Христа, а в другой — боги Олимпа, стихийные духи, созидающие (как нам здесь показано) плотскость и уживчивую хитрость человека. Потому что, хотя человек — единственное место жительства Бога, в человеке, конечно, живет не только Бог.

Описывая Макара Ивановича и его высокое достоинство, Версилов вдруг говорит: «Но всего более поразило меня впоследствии, и именно впоследствии, а не вначале (прибавил Версилов) — то, что этот Макар чрезвычайно осанист собою и, уверяю тебя, чрезвычайно красив. Правда, стар, но «смуглолиц, высок и прям», прост и важен; я даже подивился моей бедной Софье, как это она могла тогда предпочесть меня; тогда ему было пятьдесят, но все же он был такой молодец, а я перед ним такой вертун. Впрочем, помню, он уже и тогда был непозволительно сед, стало быть, таким же седым на ней и женился...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 109].

Здесь довольно очевидно прорисовывается каноническая сцена иконы Рождества, когда перед сидящим в задумчивости Иосифом предстает дьявол (вертун), насмешливо указывая Иосифу на «очевидное» прелюбодеяние Марии. Поскольку Иосиф в европейской религиозной живописи часто изображался с лицом Бога-отца, как присутствующий

на земле Его образ, то сцена читается как вечный спор дьявола с Богом за человечество (Марию, а в романе — Софию), в котором дьявол (буквально *diábolos* (греч.) — разделитель, наглядно сказывающийся в действии Версилова, раскалывающего образ) по видимости побеждает, а по ходу романного сюжета — через связь с Ней оказывается сам связан с Богом, как бы он против этого не восставал.

Вообще словами о жительстве Бога в человеках насыщен весь роман.

Так, мать Аркадия уважала «своего Макара Ивановича не меньше чем какого-то Бога» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 12].

Аркадий говорит, что привык воображать себе Версилова, «этого “будущего отца моего” [чрезвычайно значимая фраза] почти в каком-то сиянии» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 17]. Мать, сестра, Татьяна Павловна и прочие «бесчисленные женщины» благоговели перед Версильовым «как перед фетишем» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 17]. Напомню, что «фетиш» — это вещь, в которой присутствует бог.

Продолжать можно почти бесконечно.

Есть и гораздо менее очевидные — но безусловные в большом контексте романов Достоевского образы присутствия Бога в человеке. Так Аркадий говорит о себе Крафту, «что у меня есть “свое место”, есть свое дело и что если бы у меня было три жизни, то и тогда бы мне было их мало. Я гордо сказал это. То, что я бросил мою идею и затянулся в дела Версилова, — это еще можно было бы чем-нибудь извинить; но то, что я бросаюсь, как удивленный *заяц*, из стороны в сторону и затягиваюсь уже в каждые пустяки, в том, конечно, одна моя глупость» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 64]. Эта фраза с ее бросающимся в глаза своей странностью сравнением построена на скрещении контекстов: в «Бесах» на вопрос о том, верует ли он в Бога, Ставрогин отвечает уклончиво — и Шатов говорит: «Но вам надо зайца? — Что-о? — Ваше же подлое выражение, — злобно засмеялся Шатов, усаживаясь опять, — “чтобы сделать соус из зайца, надо зайца, чтобы уверовать в Бога, надо Бога”» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 200]. А в «Идиоте» князь Мышкин, романнный Христос, затягивается в каждую жизнь любого, оказавшегося рядом — и такое вовлечение в жизнь каждого человека есть способ существования Бога в мире, согласно роману «Идиот».

Бог оказывается и в Тришатове, которым гнушается даже Альфонсинка, а само имя Тришатова по типу шарады заключает в себе одновременно указание на его шатость и неустойчивость — но и на присутствие

в нем Трех. А в созданной Тришатовым опере на сюжет Фауста Христос оказывается присутствующим в матереубийце и детоубийце Маргарите, которую поднимают и несут под «Дориносима чинми» (в черновиках Достоевский, как часто, высказывая мысль более прямолинейно, запишет: «Маргариту поднимають. {Яко да Царя всѣхъ под<ымемя>}» (см. в этом издании статью Н.А. Тарасовой)).

Кстати, сам князь, отклонивший предложение о явлении своих мощей, в некотором роде в нем не нуждается, поскольку уже явлены мощи святителя Николая — а он явно продолжает на земле дело своего Ангела имени, оказывается местом его пребывания: князь снабжает приданым и выдает замуж девиц, а это, как мы помним, одно из наиболее славных деяний св. Николая.

Такое присутствие Бога в человеке — и, следовательно, в мире, можно на поверхностный взгляд принять за пантеизм, хотя пантеизм сразу отвергается князем в его вопросе. Пантеизм — учение об имманентности Божества мирозданию, как раз о «разлитости» Божества в мироздании, о присутствии единой души во всякой вещи мира. Но Достоевский говорит совсем не об этом — и как раз все время говорит в опровержение этого. Бог может жить в человеке именно и только потому, что человек сам *личностен* — и именно в силу этого *сам не имманентен мирозданию*. Человек — связующее звено, туннель за пределы видимого мира, он и творится изначально как сочетаемое двух принципов: сотворенной земли, красной глины, первоматерии — и дыхания Господня.

С этим связан мотив странничества и скитальчества в романе, потому что если дом Бога на земле — это человек, то именно поэтому для человека, способного вместить Бога, нет дома на земле. Об этом свидетельствует Иисус, говоря об отсутствии у Себя жилища: «<...> лисицы имеют норы и птицы небесные — гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Мф. 8: 20).

Мотив скитальчества связан с образом Версилова, а мотив странничества связан с образом Макара в романе — и с образом юродивого в русской православной культуре. Юродивый — по определению странник, потому что дом и жителство имеет в ином мире, не здесь (то есть выходит за пределы трех измерений доступного нам мира, с чем связаны и иные физические характеристики юродивых, прежде всего связанные с резко повышенной выносливостью, способностью ходить зимой в одной рубашке и подобном).

Но Достоевский не останавливается на настойчивом предъявлении читателю поговорки: Бог не в бревнах, но в ребрах.

На протяжении всего романа, но особенно концентрированно в истории купца Скотобойникова (естественно, тоже со значимым и оборачиваемым именем: он и скот бьющий, он и убивающий скота в себе) Достоевский показывает: Бог живет в человеке в том пространстве его личности, в тех событиях его жизни, которые ничего не значат в рамках индивидуальной жизни человека, часто представляются в ней бессмысленными страданиями — но оказываются радикально значимыми в жизни другого, оказываются для другого уникальным и незаместимым пространством встречи с Богом⁴⁹. То есть, мы никогда не бываем Богом для себя, но можем быть и бываем проявлением и присутствием Бога для других — как из образов, увиденных в других, из их действий по отношению к нам складывается и для нас Божий Лик. И именно поэтому образ Бога раскалывается, выходит из области непосредственного восприятия, и вера в Бога утрачивается при прогрессирующем разделении человечества, при нарастающем ощущении человеком своей отдельности.

Список литературы

Балашов, 1996 — *Балашов Н.В.* Иов «с подлейшими примечаниями»: что же читал Достоевский? // Достоевский и мировая литература. Альманах 1996. № 6. С. 82–86.

Барская, 1993 — *Барская Н.А.* Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. 223 с.

Болотов, 1910 — *Болотов В.В.* Лекции по истории древней церкви / посмертное изд-е под ред. проф. А. Бриллиантова. Репринтное воспроизведение издания СПб., 1910. Т. 2: История церкви в период до Константина Великого. М.: Спасо-Преображенский Валаамский Ставропигиальный монастырь, 1994. Т. 2. 509 с.

Гроссман, 1959 — *Гроссман Л.П.* Достоевский-художник // Творчество Достоевского. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. С. 330–416.

⁴⁹ Кстати, так Достоевский строит и текст своих романов, и особенно — «Подростка», написанного героем от первого лица. Автор присутствует в том пространстве смыслового поля слов и сюжетов, которое оказалось незначимым для героя. См. подробнее: [Касаткина, 2004].

Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Достоевский, 1906 — Полн. собр. соч. Ф.М. Достоевского. 6-е изд. СПб.: Тип. П.Ф. Пантелеева, 1906. Т. 9.

Дунаев, 1997 — *Дунаев М.М.* Православие и русская литература. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье. 1997. Т. 2. Ч. 3. 480 с.

Ермилова, 1993 — *Ермилова Г.Г.* Тайна князя Мышкина. Иваново: Иван. гос. ун-т., 1993. 128 с.

Иванов, 1994 — *Иванов Вяч.И.* Достоевский и роман-трагедия // *Вяч. Иванов.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 282–336.

Иов, 1861 — Книга Иова с краткими объяснениями в русском переводе / пер. Еп. Агафангел (А. Ф. Соловьев). Вятка. 1861. URL: <https://www.rulit.me/books/iov-read-296339-1.html> (дата обращения: 20.05.2021).

Карсавин, 1997 — *Карсавин Л.П.* София Земная и Горняя // Гностики или о «лжеименном знании». Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1997. С. 346–354.

Карякин, 1981 — *Карякин Ю.* Зачем хроникер в «Бесах» // Литературное обозрение. 1981. № 4. С. 72–84.

Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

Касаткина, 1996 — *Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. 336 с.

Касаткина, 2009 — *Касаткина Т.А.* О самоубийстве // Новый мир. 2009. № 10. С. 129–141.

Лунде, 1998 — *Лунде И.* От идеи к идеалу — об одном символе в романе Достоевского «Подросток» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1998. Вып. 2. С. 416–423.

Мочульский, 1995 — *Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. 607 с.

Православное богослужение — Православное богослужение. Чин исповеди. URL: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/chin-isprovedi/> (дата обращения: 25.03.2021).

Савченко, 1982 — *Савченко Н.К.* Сюжетосложение романов Ф.М. Достоевского. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 125 с.

Сыроватко, 1997 — *Сыроватко Л.В.* Реализация педагогического потенциала романа Ф.М. Достоевского «Подросток» на уроках литературы в старших классах: дис. ... канд. пед. наук. М., 1997. 206 с.

Тарасова, 2021 — *Тарасова Н.А.* Творческие дневники Достоевского: роман «Подросток» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14). С. 128–150.

Фламмарион — *Фламмарион К.* История неба. СПб.: Типография и Хромофотография А. Траншея, 1875. 526 с.

Shakespeare — *Shakespeare W.* Measure For Measure. URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/ENGL/measure_en.txt (дата обращения: 16.07.2021)