



© 2025. *Татьяна Касаткина*

Достоевский: теория образа и теория восприятия искусства

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. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

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

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена авторской теории творчества как теоретической проблеме и двум аспектам авторской теории творчества Достоевского — его теории адекватного восприятия произведений искусства (как и явлений действительности) и двусоставному образу как его фундаментальному и всеобъемлющему творческому принципу. Его теория восприятия представлена посредством анализа «Зимних заметок о летних впечатлениях», где, на первый взгляд, шутя и «болтая», Достоевский выстраивает одну из самых глубоких теорий восприятия, существовавших на тот момент и существующих по сейчас. Во второй части статьи внимание будет сосредоточено на описании двусоставного образа, его структуры и функций, самим Достоевским в рамках его рефлексии над своим творческим методом. В 1876 году он трижды на протяжении короткого времени описывает структуру двусоставного образа, рассматривая его с разных сторон: с точки зрения собственно структуры; с точки зрения его проявления, откровения в художественном произведении; с точки зрения его применения как рабочей, структурирующей и направляющей мысль и поведение конструкции в конкретном деле для конкретного человека. Достоевский представляет двусоставный образ как глубинное откровение о мире и человеке, фундаментальную философию личности, предоставляющую читателю ключи для личностной трансформации. При этом он всегда говорит о второй составляющей образа абсолютно прозрачно для себя — но прикровенно для читателя, предполагая, что именно энигматичность, загадочность его глубинной сердцевины, то, что заставляет читателя вглядываться и вслушиваться в неясное, делает образ рабочим, трансформирующим инструментом.

Ключевые слова: авторская теория творчества, теория восприятия искусства, проблема художественности, Достоевский, «Зимние

заметки о летних впечатлениях», двусоставный образ, поправление воспоминания, тексты «Дневника писателя».

Для цитирования: Касаткина Т.А. Достоевский: теория образа и теория восприятия искусства // Авторские теории творчества / под. ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 222–272. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0779-3-222-272>

© 2025. Tatiana A. Kasatkina

Dostoevsky: Theory of the Image and Theory of Art Perception

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 St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

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

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: The article is devoted to the author's theory of art as a theoretical problem and to two aspects of Dostoevsky's theory of art, namely, his theory of adequate perception of works of art (as well as phenomena of reality) and the two-folded image as his fundamental and all-encompassing creative principle. His theory of perception is presented through the analysis of “Winter Notes on Summer Impressions,” where, at first glance, jokingly and “chatting,” Dostoevsky builds one of the most profound theories of perception that existed at that time and still exists today. The second part of the paper focuses on Dostoevsky's own description of the two-folded image, its structure and functions, as part of his reflection on his creative method. In 1876 he describes the structure of the two-folded image three times within a short period of time, considering it from different angles: from the point of view of the structure; from the point of view of its manifestation in a work of fiction; from the point of view of its application as a working, structuring and guiding the thought and behavior in a concrete case for a concrete person. Dostoevsky presents the two-folded image as a profound revelation about the world and man, a fundamental philosophy of personality that provides the reader with the keys to personal transformation. At the same time, he always speaks about the second component of the image absolutely transparently for himself, but implicitly for the reader, suggesting that it is the enigmatic, mysterious nature of its deep core, the very thing that makes the reader look and listen to it, that makes the image a working, transformative tool.

Keywords: authorial theory of art, theory of art perception, the question of the artistic quality, Dostoevsky, “Winter Notes on Summer Impressions”, two-folded image, correction of memory, texts from “A Writer's Diary.”

For citation: Kasatkina, T.A. "Dostoevsky: Theory of the Image and Theory of Art Perception." Kasatkina, T.A., editor. *Authorial Theories of Art*. Moscow, IWL RAS Publ., 2025, pp. 222–272. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0779-3-222-272>

В первой части предлагаемой вниманию читателя статьи речь пойдет о важнейшей составляющей авторской теории творчества Достоевского — о его взглядах на взаимодействие читателя/зрителя с искусством, о его идее высокой ответственности как творца, так и воспринимающего за адекватную передачу и восприятие смыслов, о его идее необходимости серьезного усилия со стороны как одного, так и другого для обеспечения адекватной коммуникации. В полном глубокого юмора фельетоне «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевский, сквозь смешные ситуации *своей собственной* невстречи с архитектурой, артефактами и личностями очень близкой, «второй родной», но все же иной культуры, описывает фундаментальные принципы взаимодействия, ведущего к пониманию: принципы, которые обуславливают возможность взаимодействия не только творца и реципиента в акте художественного творчества/его восприятия, но и возможность встречи двух разных культурных систем не в противостоянии, но в продуктивном взаимодействии.

Но прежде чем перейти к теории восприятия искусства у Достоевского, скажем несколько предваряющих слов об авторской теории творчества как о теоретической проблеме — и о важности и даже неизбежности обращения к авторской теории творчества для любого читателя и исследователя, стремящегося к пониманию авторского высказывания, а не к присвоению текстов автора для самовыражения или самоотражения.

М.М. Бахтин в черновиках писал: «Понять — это значит найти его <понимаемого — Т.К.> собственную меру и мерить его этой мерой (а не чуждой ему)» [Бахтин, 2010, с. 609].

Есть прекрасная фраза неизвестного мудреца, многократно повторенная в разных культурах и временах: «Материал учит мастера», что подразумевает: мастер извлекает метод работы с материалом из самого материала, он ищет метод, который позволит ему *проявить* материал, все заложенные в нем потенции, которые в полноте он, возможно, сам осмыслит только по ходу их проявления. Заметим, материал учит именно и только *мастера* — потому что не достигшего мастерства можно отличить как раз по тому, что он не умеет учиться у материала и стремится навязать материалу внешние ему оформляющие струк-

туры, *привнести мысль извне*. Из фразы этой, кстати, очевидно, насколько бессмысленно учиться у мастера не чуткому взаимодействию с материалом, понятому как метод, — а конкретным методикам. Метод мастера возник через взаимодействие с материалом, а попытка его копировать и им работать с другим материалом всегда будет насилем над материалом и проявлением «немастерства» творца или исследователя. Вот как об этом говорит Вячеслав Иванов в работе «Две стихии в современном символизме»: «Мы думаем, что теургический принцип в искусстве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей — есть высший завет художника, но *прозревать и благоговествовать сокровенную волю сущностей*. Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так должен он облегчать вещам выявление красоты; чуткими пальцами призван он снимать пелены, заграждающие рождение слова. Он утончит слух, и будет слышать, “что говорят вещи”; изощрит зрение и научится *понимать смысл форм и видеть разум явлений*. Нежными и вещими станут его творческие прикосновения. Глина сама будет слагаться под его перстами в образ, которого она ждала, и слова в созвучия, предустановленные в стихии языка. Только эта открытость духа сделает художника носителем божественного откровения» [Литературные манифесты, 2000, с. 77]¹.

«Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным», — пишет А.С. Пушкин в письме А.А. Бестужеву (январь 1825 года из Михайловского в Петербург). Как минимум эту фразу в исполнении Пушкина знают все русские филологи — и тем не менее мейнстримом аналитической деятельности остается — подойти к произведению с внешней по отношению к нему теорией, модной сейчас — или бывшей модной во времена, когда оно создавалось (что в первый момент кажется серьезным улучшением методологии — но быстро выясняется, что это не так), объективируя текст и автора, принимая по отношению к автору позицию эксперта, поправляя автора (например (и это очень частый пример, см. об этом: [Касаткина, 2004, с. 94–140]), в отношении жанрового определения его текста), указывая на несоответствия текста теории и оценивая текст по внешним ему и существующим лишь в голове исследователя (или в головах части исследовательского сообщества) «общим» критериям.

И, однако, по словам А.В. Михайлова, которые он настойчиво в разных вариантах (см., например: [Михайлов, 2001]) повторял

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

и в которых он, в сущности, перифразирует Пушкина, теория произведения обретается только в нем самом: «<...> художественный текст для исторической поэтики — это уже начало и источник теории, он внутри себя несет свое постижение, истолкование, свою поэтику» [Михайлов, 2000, с. 518].

Произведение, прочитанное и анализируемое на основании внешних ему принципов, остается непрочитанным и непонятым, хотя внешним образом такой анализ может выглядеть весьма продуктивным и смыслопорождающим. Суть в том, что он будет именно *смыслопорождающим*, а не открывающим смыслы текста. Перефразируя князя Мышкина, можно сказать, что осуществляющий такой анализ исследователь может говорить блестяще, умно, увлеченно и увлекающе — только он будет все время *не о том говорить*, его якобы анализ будет нерелевантен якобы анализируемому тексту. Если мы не основываемся на имплицитной теории текста — возникает та самая возможность бесконечного числа неверифицируемых (и нефальсифицируемых) интерпретаций, под тенью которой существует наука о литературе уже с середины прошлого века.

Автор (и это то, что точно можно сказать о Достоевском) всегда заботится о том, чтобы читатель мог читать текст в соответствии с его внутренними законами, то есть теория произведения содержится в тексте не только имплицитно — но и эксплицитно (часто — в авторских предисловиях, примечаниях, авторских отступлениях), а теория творчества вообще выговаривается автором при каждом удобном случае. Даже тогда, когда автор заявляет, как Дюрренматт в этом пассаже («Ich zähle mich nicht zur heutigen Avantgarde, gewiß, auch ich habe eine Kunsttheorie, was macht einem nicht alles Spaß, doch halte ich sie als meine private Meinung zurück (ich müßte mich sonst gar nach ihr richten) und gelte lieber als ein etwas verwirrter Naturbursche mit mangelndem Formwillen» [Dürrenmatt, 1980, с. 153]), что, хотя и имеет, не собирается оглашать свою теорию искусства, чтобы ему не пришлось ей следовать и оценивать себя в соответствии с ней, и уж пусть его лучше считают бессознательно творящим автором, без воли к форме — он делает это внутри «Примечания 1» к «Визиту старой дамы», полностью посвященного как раз теории этого произведения. А.В. Михайлов говорит: «Есть ещё один, наиважнейший исток знания о литературе и вместе — науки о литературе. Это сама литература и её создания, заключающие в себе, внутри себя, свою имманентную теорию и заключающие в себе, внутри себя, свою эксплицитно понимаемую теорию. Если считать “Илиаду” первым текстом европейской литературы, то текст этот начинается всё же с теории — не с чего-либо ещё!» [Михайлов, 1996].

Однако эта авторская теория не «выписывается» легко из текста — она существует в произведении/в корпусе произведений писателя в тесном сцеплении с остальным текстом, она окружающим текстом корректируется, иногда в отступлениях даются не несущие конструкции теории — а всего лишь концы нитей, ухватившись за которые читатель сможет отыскать эти несущие конструкции в пучине и вихре, многослойности и многозначности художественного текста. То есть — невозможно составить «хрестоматию» высказываний писателя «об искусстве» и удовлетворенно считать это авторской теорией творчества.

Между тем, до сих пор и в отечественной, и в мировой практике, если вообще интересовались мнением писателя по поводу его творчества, то шли именно таким путем, основываясь на эксплицитных высказываниях, неизбежно разрозненных, часто — противоречащих одно другому, поскольку связующий их центр находился в месте, недоступном при таком подходе.

Где же наиболее готовно раскрывает свою теорию творчества Достоевский? И где он раскрывает свою теорию восприятия искусства, с рассмотрения которой я начну, ибо она является одной из важнейших частей авторской теории творчества?²

Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева в своей статье [Магарил-Ильяева, 2021], как и в работе, публикуемой в этом труде, анализируя фельетоны Достоевского 1847 года убедительно показала, что наиболее прямо и открыто Достоевский именно в них прописывает актуальную для него в том периоде глубинную философию и связанную с ней авторскую теорию творчества. Видимо, возможность ненавязчиво, скрываясь за «болтовней» и насмешливостью, проговорить важнейшие для себя и для ориентации своего читателя вещи обуславливает привлекательность формы фельетона для Достоевского, поскольку он будет активно ее использовать и в «Дневнике писателя». Поэтому же одним из важнейших текстов для изучения авторской теории творчества Достоевского являются «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1863), маркирующие водораздел между первым и вторым периодом творчества Достоевского.

Первый и второй периоды творчества различаются уровнем, на котором создается в текстах Достоевского связная и последовательная

² О фундаментальной авторской теории творчества — теории образа, раскрывающей алгоритмы адекватного чтения его произведений — речь пойдет во второй части статьи. Достоевский наиболее прямо прописывает ее в «Дневнике писателя». См. об этом гораздо подробнее: [Касаткина, 2019].

история, организующая их сюжет³. Если произведения позднего периода имеют связную историю на внешнем, сюжетном уровне текста, достигая глубины текста за счет связи каждого отдельного эпизода и лица с эпизодом священной истории и глубинным образом, то произведения раннего периода потому и отличаются крайне бессвязным сюжетом, вызывавшим (и вызывающим) множество нареканий по поводу писательского мастерства Достоевского, что связная история в них выстроена на глубинном, бытийном уровне, а мало связанные между собой эпизоды внешнего повествования оказываются всего лишь проявлениями этой внутренней «анагогической» истории на плане существования. Создание внятной для читателя истории (то есть организация сюжета на «историческом» уровне с возведением текста на «анагогический» уровень внутри каждого эпизода) оказывается возможно тогда и постольку, когда и поскольку Достоевский осваивает новую двусоставную структуру образа. А происходит это в процессе массированного знакомства с искусством Европы во время его первой туда поездки в 1862 году, которая и описывается в «Зимних заметках...», — и именно со времени этой поездки он уже не будет писать, как прежде⁴. Именно после первой поездки в Европу Достоевский начинает создавать произведения, отличающиеся особой структурой образа, проявляющего *священное* непосредственно в структурах *повседневного*, открывающего наглядно (но не навязчиво для неготового к тому читателя) присутствие вечного во временном⁵.

³ См. об этом: [Касаткина, 2020].

⁴ См. об этом главу «Как Ф.М. Достоевский строит образ и чему он научился у европейских художников» в книге [Касаткина, 2023, с. 120–135].

⁵ Повторю, забегая вперед, здесь важное, позволяющее отличить образ христиански фундированный, от образов фундированных язычески, каких немало было в культуре рубежа веков и XX века и которые часто смешивают с образами Достоевского, поскольку отличие будет, конечно, очень ощущаться, но его почти невозможно отчетливо увидеть, если не знать, куда глядеть: «Достоевский так выстраивает образ в своих текстах, что внутри любого “насущного видимо-текущего” появляется (проявляется) либо образ Божий — если речь идет о человеческом облике — либо внутри любой в настоящем времени протекающей сцены появляется сцена евангельская — причем не для того, чтобы быть повторенной (воспроизведенной), как это бы происходило и в любой культуре, основанной на языческой религии (где вся история заканчивается до начала движения времени и во времени может только повторяться

И первое, что он понимает сам и старается донести до читателя прямо в тексте о своем только что случившемся «живом», а не заочном знакомстве с культурой Европы: так созданное искусство — и так созданный мир — требуют следования определенным правилам, чтобы быть понятыми. «Зимние заметки» Достоевский начинает, в самой смешной и «легкомысленной» форме описывая правила взаимодействия зрителя/читателя с искусством, которые одновременно являются и правилами взаимодействия личности с реальностью.

Для него это очень лично, биографически важная тема, поскольку он постоянно на протяжении всего первого периода творчества нахо-

и воспроизводиться), но *для того, чтобы в ней вновь человек мог действовать и отвечать на те евангельские вопросы, которые когда-то были заданы, но на которые не было получено ответа во время протекания самой евангельской истории.*

То есть — это каждый раз не повторение с целью обновления и восстановления (как в язычестве), но изменение, движение, преобразование, захватывание нового — внешнего или внутреннего — пространства. Это не (вернее — не только) вхождение вечного во временное, не только проступание сквозь временное линий вечности, стирающих случайные черты, — но это *небывалая активность сиюминутного, пишущего на скрижалях вечности нестираемые письма*. Сиюминутное здесь призвано не к воспроизведению (не к тому, чтобы стать легкой шелухой, проявляющей мощные, но невидимые глазу человека энергетические линии вечности), но к сотворчеству.

Таким образом, то состояние мира, которое в культурах на основе некоторых языческих религий относится к “последним временам” (когда вновь потечет история и живущие вновь сделаются ее протагонистами, а не воспроизводителями уже бывшего, не “местами присутствия”, [лишь оживляющими лики вечного, которых, добавлю к ранее сказанному, судьба именно поэтому либо ведет, либо влачит и тащит по назначенной колее, по прочерченному кругу — Т.К.] — или не “ничтожными” (теми, которых нет), попавшими в “складку” бытия между *истинными временами* начала и конца, [в которых действуют боги и герои]), — так вот, это состояние мира в христианстве оказывается возможным на протяжении всего времени после первого пришествия Христова — и именно это и означает сущностную эсхатологичность христианской культуры» [Касаткина, 2023, с. 87–88]. Сказанное объясняет необыкновенную важность присутствия *истории* в произведениях Достоевского, поскольку история христианского человечества, согласно этому объяснению, *вся является священной*.

дит себя **непонятым писателем**⁶, определяя при этом художественность (в 1861 году, в статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве») таким образом: «Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: *художественность*, например, хоть бы в романисте, *есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение*» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 80].

Поставив себе такую планку — «не понят = нехудожествен», он чувствует уже совсем настоятельную необходимость взглядеться, наконец, в это читательское непонимание, чтобы описать и требования к труду читателя, без выполнения которых понимание высокохудожественного текста оказывается невозможно — не потому, конечно, что «место рождения смыслов — читатель», а потому, что *усилие понимания должно быть обращено навстречу усилию выражения*.

Для Достоевского это, как всегда, когда речь идет о теории творчества, гораздо более фундаментальный и общезначимый вопрос, далеко выходящий за рамки взаимодействия воспринимающего с произведениями искусства. Именно потому, что Достоевский настаивает на принципиальной и решающей необходимости для спасения **вольного встречного** шага человека **навстречу** пришедшему спасти его Богу, некоторые исследователи-богословы заводят речь о нем, как о еретике, в высшей степени необоснованно говоря о пелагианстве

⁶ Пара примеров критических откликов из разных эпох: Константин Аксаков, при разборе «Двойника», объявляет «эту повесть» *сшитой из гоголевских лоскутков*, невозможно затянутой, не вызывающей ничего, «кроме скуки и отвращения» [Аксаков, 1982, с. 189–190]; Иннокентий Анненский: «<...> сюжеты его порой запутанны и неестественны. Но, как его героев, и его произведения нельзя, невозможно судить по наружности, по внешней форме» [Анненский, 1987, с. 447]. Впрочем, непонятым он себя ощутил уже после первого восторженного отклика Белинского на «Бедных людей», поскольку восторги критика имели мало отношения к замыслу романа. Создание «Двойника» и «Хозяйки», совсем повергших Белинского в ступор (а потом введших в аффект) было предпринято Достоевским (как ни странно и ни забавно для помнящих историю их взаимодействия это прозвучит) с **разъяснительными** целями — он имел в виду более открыто показать то, чего не увидел критик в «Бедных людях».

Достоевского⁷, то есть о проповеди им возможности спасения одному и отдельно, исключительно своими усилиями, без Бога и людей — в то время как нет принципа более далекого от истинных оснований миропонимания писателя. Таким образом, взаимоотношения с произведениями искусства, умение их увидеть и адекватно воспринять оказываются для Достоевского «учебным полигоном» в наиважнейшем для человека, с точки зрения писателя, смысле, ибо здесь человек научается тому, что откроет для него возможность спасения: видеть не свои проекции, но истинные лица другого и Другого, раскрываясь навстречу им, а не наступая на них всеми своими границами, укрепленными суждениями гранитной крепости и незыблемыми оценками.

Требования к воспринимающему Достоевский может сформулировать, лишь опираясь на свой собственный опыт восприятия — вернее, *невосприятия* того искусства, встречи с которым он ожидал так долго — и все равно оказался к ней не готов. Он оказывается совершенно не способен формулировать правила и законы как требования и претензии, обращенные от него к другому (от писателя к читателю), — он может обратить их лишь к себе самому, описав собственные *промахи*⁸ воспринимающего — и усилия по их преодолению. Именно поэтому он никогда не выглядит назидательно — он не учит абстрактному хорошему — а предлагает собственный опыт — причем подает его как опыт своих *смешных ошибок*, особенно легко запоминающийся и укореняющийся в голове читателя.

На протяжении первой главки «Зимних заметок о летних впечатлениях» автор настойчиво показывает нам, что именно встает *между* воспринимающим и произведением искусства / культуры / Божьим творением.

Прежде всего — между ними встает *состояние воспринимающего, способное радикально исказить параметры воспринимаемого*.

Достоевский пишет: «<...> в моих обстоятельствах невозможно не лгать. Рассудите сами: Берлин, например, произвел на меня самое кислое впечатление, и пробыл я в нем всего одни сутки. И я знаю теперь, что я виноват перед Берлином, что я не смею положительно утверждать, будто он производит кислое впечатление. Уж по крайней мере хоть кисло-сладкое, а не просто кислое. А отчего произошла па-

⁷ См. об этом работы прот. Павла Хондзинского: [Хондзинский, 2013]; [Хондзинский, 2014].

⁸ Достоевский хорошо помнит (и обыгрывает в «Преступлении и наказании»), что первое значение греч. слова «грех» (ἡ ἀμαρτία) — промах.

губная ошибка моя? Решительно от того, что я, больной человек, страдающий печеню, двое суток скакал по чугунке сквозь дождь и туман до Берлина и, приехав в него, не выпавшись, желтый, усталый, изломанный, вдруг с первого взгляда заметил, что Берлин до невероятности похож на Петербург. Те же кордонные улицы, те же запахи, те же... (а впрочем, не пересчитывать же всего того же!). Фу ты, Бог мой, думал я про себя: стоило ж себя двое суток в вагоне ломать, чтоб увидеть то же самое, от чего усекал? <...> К тому же сами берлинцы, все до единого, смотрели такими немцами, что я, не посягнув даже и на фрески Каульбаха (о ужас!), поскорее улизнул в Дрезден <...>. А в Дрездене я даже и перед немками провинился: мне вдруг вообразилось, только что я вышел на улицу, что ничего нет противнее типа дрезденских женщин и что сам певец любви, Всеволод Крестовский, самый убежденный и самый развеселый из русских поэтов, совершенно бы здесь потерялся и даже, может быть, усомнился бы в своем призвании. Я, конечно, в ту же минуту почувствовал, что говорю вздор и что усомниться в своем призвании он не мог бы даже ни при каких обстоятельствах. Через два часа мне всё объяснилось: воротясь в свой номер в гостинице и высунув свой язык перед зеркалом, я убедился, что мое суждение о дрезденских дамах похоже на самую черную клевету. Язык мой был желтый, злокачественный... “И неужели, неужели человек, сей царь природы, до такой степени весь зависит от собственной своей печенки, — подумал я, — что за низость!”» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 47–48].

На первый взгляд, перед нами *болтовня*, и это впечатление еще усиливается от внезапного включения в дискурс *забавного* рассуждения о Всеволоде Крестовском. Однако, как и везде в «Зимних заметках...», именно за наиболее «бессмысленным» и забавным встает самый серьезный смысл, который в других текстах будет выражен Достоевским иначе. Пройдя чуть дальше самого поверхностного иронического по отношению к Всеволоду Крестовскому значения высказывания, мы обнаруживаем в этом пассаже следующее утверждение: глаз того, кто стал по призванию «певцом любви», поэтом, воспевающим притяжение страсти (и превосходящее ее притяжение святости — как в «Солимской гетере»), огонь стремления (а Всеволод Крестовский был хорошим, сильным поэтом⁹), кто научился видеть в другом не поверх-

⁹ О дружеском отношении Достоевского к В.В. Крестовскому, о том, что в то время он ценил (и печатал) его как поэта (несмотря на насмешливый пассаж в письме к А.И. Шуберт [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 10]) пишет в своих воспоминаниях А.П. Милюков, в доме которого собирались сотрудники журнала «Светоч» и где по

ность, внешность, но чувство и глубину, не может внезапно перестать видеть красоту другого (в каких бы формах эта красота себя ни являла), как это вполне может случиться от перемены обстоятельств с тем, кто не сделал для себя такое видение делом жизни. В сущности, здесь иным образом сказано то, что позже Достоевский скажет гораздо более серьезно в «Дневнике писателя», определяя соотношение искусства и действительности — и объясняя роль, значение и необходимость искусства при том, что действительность столь очевидно его превосходит:

«А знаете ли вы, — вдруг сказал мне мой собеседник, видимо давно уже и глубоко пораженный своей идеей, — знаете ли, что, что бы вы ни написали, что бы ни вывели, что бы ни отметили в художественном произведении, — никогда вы не сравняетесь с действительностью. Что бы вы ни изобразили — всё выйдет слабее, чем в действительности. Вы вот думаете, что достигли в произведении самого комического в известном явлении жизни, поймали самую уродливую его сторону, — ничуть! Действительность тотчас же представит вам в этом же роде такой фазис, какой вы и еще и не предлагали и превышающий всё, что могло создать ваше собственное наблюдение и воображение!..

Это я знал еще с 46-го года, когда начал писать, а может быть и раньше, — факт этот не раз поражал меня и ставил меня в недоумение о полезности искусства при таком видимом его бессилии. Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах

возвращении в Петербург стал часто бывать Достоевский. «Между прочим, постоянным моим посетителем был <...> Крестовский, тогда только что оставивший университет и начинавший свою деятельность лирическими стихотворениями, замечательными по свежести мысли и изяществу формы, — пишет Милюков. — Однажды он в присутствии Достоевского прочел небольшую пьесу «Солимская гетера» <...> Федор Михайлович, выслушав это стихотворение, отнесся к автору с самым теплым сочувствием и после того не раз просил Крестовского повторять его. Еще с большим участием любил он слушать его поэтические эскизы, связанные в одну небольшую лирическую поэму, под общим названием «Весенние ночи». Стихотворения эти так нравились ему, что некоторые эпизоды он удержал в памяти. Однажды, когда В.В. Крестовский почему-то не был на моем обычном вечере, Достоевский за ужином сам продекламировал отрывок из его «Ночей»...» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 370]. Стихотворение «Солимская гетера» было опубликовано в первом номере журнале «Время» за 1861 год.

и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах? Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 144].

Таким образом, суть призвания художника, по Достоевскому, не в том даже, чтобы «изображать», но в том, чтобы ни при каких обстоятельствах не переставать видеть настоящую глубину действительной жизни — и тем корректировать как системные, так и случайные сбои способности к такому видению у всего остального человечества — как в данном случае воспоминание о Всеволоде Крестовском заставило Достоевского усомниться в собственной адекватности.

Однако здесь речь идет не только о том, что собственное плохое самочувствие оказывается спроецировано на город и людей, порождая заведомую ложь о них, что регулярно происходит и с человеческим восприятием (вернее — невосприятием) произведений искусства. Достоевский здесь же показывает, что *новое при первом восприятии слишком часто оказывается экранировано, заслонено известным*, что то, что мы уже знаем, мешает, а не помогает нам воспринимать, вызывая ошибочное ощущение похожего — а значит, по первому ощущению, «того же самого» — и перекрывая тем самым способность увидеть то, что не вписывается в активированный иллюзорным сходством шаблон восприятия, уводя все новое *за рамки* восприятия¹⁰. Замеченное нами сходство помогает *отключить усилие* сначала *внимания*, а затем *понимания*, утверждает Достоевский.

Полагаю, помимо прочего, это соображение должно было бы навести нас на мысль о высокой степени проблематичности использования компаративного метода для исследования произведений искусства и фактов культуры — ибо сходство, предоставляя иллюзию понимания через приравнивание нового факта или артефакта к тому, что мы сочли сходным, полагает конец исследованию там, где оно еще даже не было начато. Сравнение в большинстве случаев удачно имитирует мышление, позволяя экономному организму вообще не включаться в этот крайне ресурсозатратный процесс; сравнение, при обнаружении сходства, активирует для него «наградной», эйфорийный режим «эврика!» там, где на самом деле не произошло еще никакого исследования.

¹⁰ Примерно то же самое имеет в виду К.Г. Юнг, когда говорит: «<...> я всегда повторял ученикам: “Выучите все, что можно, о символизме, но забудьте все, когда интерпретируете сон”» [Юнг].

«С этими утешительными мыслями, — продолжает Достоевский, — я отправился в Кельн. Признаюсь, я много ожидал от собора; я с благоговением чертил его еще в юности, когда учился архитектуре. В обратный проезд мой через Кельн, то есть месяц спустя, когда, возвращаясь из Парижа, я увидел собор во второй раз, я было хотел “на коленях просить у него прощения” за то, что не постиг в первый раз его красоту, точь-в-точь как Карамзин, с такою же целью становившийся на колени перед рейнским водопадом. Но тем не менее в этот первый раз собор мне вовсе не понравился: мне показалось, что это только кружево, кружево и одно только кружево, галантерейная вещица вроде пресс-папье на письменный стол, сажень в семьдесят высотой. “Величественного мало”, — решил я, точно так, как в старину наши деды решали про Пушкина: “Легко, дескать, слишком сочиняет, мало высокого”» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 48].

Здесь Достоевский говорит, во-первых, о **проблеме ожиданий** при встрече с произведением искусства, о проблеме **образа, сформированного до встречи**. Такой образ в культуре почти всегда предшествует непосредственному знакомству и контакту с ключевыми для этой культуры произведениями, и несовпадение ожиданий с непосредственным впечатлением также может в первый момент радикально перекрыть способность адекватного восприятия.

Во-вторых, он говорит о невозможности адекватного восприятия при **первой встрече**, во время которой практически никогда не происходит настоящего взаимодействия с произведением искусства, поскольку воспринимающий занят своим состоянием, своими ожиданиями, прежде известными ему похожими фактами — словом, занят собой, переполнен собой, изолирован самим собой от контакта с тем, что **перед ним**. Проход к самой вещи/человеку/элементу реальности приоткрывается лишь при втором (и дальнейших) подходе/просмотре/чтении.

Достоевский упоминает здесь историю встречи с Рейнским водопадом Карамзина, поскольку тот в своем описании этой встречи безусловно подтверждает все уже выявленные мной выше положения теории восприятия Достоевского. Однако это был бы не Достоевский, если бы такая отсылка ограничивалась всего лишь подтверждением уже сказанного иным образом.

Вот что пишет Карамзин о рейнском водопаде:

«Вчера в восемь часов утра пошли мы с Б* из Цириха. Сперва шел я довольно бодро; но скоро силы мои начали истощаться — день был самый ясный — жар беспрестанно усиливался — и наконец, прошедши мили две, я от слабости упал на траву подле дороги, к великой досаде

моего Б*, которому хотелось как можно скорее дойти до Рейнского водопада. Из трактира вынесли нам воды и вина, которое подкрепило силы мои; и мы чрез час опять пустились в путь. Однакожь до Шафгаузена я еще раза три останавливался отдыхать. Наконец, в семь часов вечера, услышали мы шум Рейна, удвоили шаги свои, пришли на край высокого берега, и увидели водопад. Не думаете ли вы, что мы при сем виде закричали, изумились, пришли в восторг, и проч.? Нет, друзья мои! мы стояли очень тихо и смиренно, минут с пять не говорили ни слова, и боялись взглянуть друг на друга. Наконец я осмелился спросить у моего товарища, что он думает о сем явлении? “Я думаю, отвечал Б*, что оно — слишком — слишком возвеличено путешественниками”. Мы одно думаем, сказал я: река, с пеною и шумом ниспадающая с камней, конечно стоит того, чтобы взглянуть на нее; однакожь где тот громозвучный, ужасный водопад, который вселяет трепет в сердце? — Таким образом мы поговорили друг с другом, и боясь, чтобы в Шафгаузене не заперли ворот, отложили до следующего дня посмотреть на водопад вблизи. <...>

На другой день поутру, т. е. сегодня был я у Кандидата Миллера, Автора хорошо принятой книги, под титулом *Philosophische Aufsätze* (“Философские сочинения”), и у богатого купца Гауппа, к которым дал мне Лафатер рекомендательные письма. Оба они приняли меня очень ласково, и оба удивлялись тому, что падение Рейна не сделало во мне сильного впечатления; но услышав, что мы видели его с горы, со стороны Цириха, перестали дивиться, и уверяли меня, что я конечно перемену свое мнение, когда посмотрю на него с другой стороны, и вблизи. — О городе не могу вам сказать ничего примечания достойного, друзья мои. Не буду описывать вам и славного деревянного моста, построенного не Архитектором, но плотником; моста, который дрожит под ногами одного человека, и по которому без всякой опасности ездят самые тяжелые кареты и фуры. После обеда поехали мы в наемной коляске к водопаду, до которого от города будет около двух верст. Приехав туда, сошли с горы и сели в лодку. Стремление воды было очень быстро. Лодка наша страшно качалась; и чем ближе подъезжали мы к другому берегу, тем яростнее мчались волны. Один порыв ветра мог бы погрузить нас в кипящей быстрине. Пристав к берегу, с великим трудом взлезли мы на высокой утес, потом опять спустились ниже, и вошли в галлерею, построенную, так сказать, в самом водопаде. Теперь, друзья мои, представьте себе большую реку, которая, преодолевая в течении своем все препоны, полагаемые ей огромными камнями, мчится с ужасною яростию, и наконец, достигнув до высочайшей гранитной преграды, и не находя себе пути под сею твердую

стеною, с неописанным шумом и ревом свергается вниз, и в падении своем превращается в белую, кипящую пену. Тончайшие брызги разнovidных волн, с беспримерною скоростью летящих одна за другою, мириадами подымаются вверх, и составляют млечныя облака влажной, для глаз непроницаемой пыли. Доски, на которых мы стояли, тряслись беспрестанно. Я весь облит был водяными частицами, молчал, смотрел и слушал разные звуки ниспадающих волн: ревущий концерт, оглушающий душу! Феномен действительно величественный! Воображение мое одушевляло холодную стихию: давало ей чувство и голос: она вещала мне о чем-то неизглаголанном! Я наслаждался — и готов был на коленях извиняться перед Рейном в том, что вчера говорил я о падении его с таким неуважением. Долее часа стояли мы в сей галлерее; но это время показалось мне минутою. Переезжая опять через Рейн, увидели мы бесчисленныя радуги, производимыя солнечными лучами в водяной пыли: что составляет прекрасное, велико-лепное зрелище. После сильных движений, бывших в душе моей, мне нужно было отдохнуть» [Карамзин, 1984, с. 112–113].

Карамзин здесь также свидетельствует, что для взаимодействия с выдающимся явлением природы (как и культуры; в сущности, признание явления природы *выдающимся* уже делает его явлением культуры) необходимо адекватное состояние воспринимающего (не болезненное и не переутомленное), дающее возможность перенести внимание с себя на другое, подтверждает опасность сформированных ожиданий и т.д. Но главное — он *буквально* показывает, что для того, чтобы восприятие состоялось, необходимо войти с объектом восприятия в самый тесный контакт, во взаимодействие. Необходимо, чтобы состоялось взаимопроникновение субъекта и объекта, которое в описании Карамзина выражено физически: если в первый раз он приходит к водопаду и смотрит на него со стороны, то во второй раз он приближается к нему по воде, затем взбирается на создающий водопад утес, и в конце концов входит в галерею, «построенную, так сказать, **в самом водопаде**». Он теперь не только видит, слышит, чувствует ритм водопада, он проникается самим веществом, его составляющим: «Я весь облит был водяными частицами, молчал, смотрел и слушал разные звуки ниспадающих волн: ревущий концерт, оглушающий душу!» Полагаю, ради описания подобной полноты взаимодействия Достоевский и напоминает читателю о встрече Карамзина с Рейнским водопадом.

Вернемся, однако, к тексту Достоевского. Если читателю может все же показаться, что я делаю из его фразы о Кельнском соборе, приведенной выше, слишком много выводов о необходимости неоднократных взаимодействий для начала адекватного восприятия, посмотрим

на то, что Достоевский говорит далее: «Теперь рассудите сами: преодолей я себя, пробудь я в Берлине не день, а неделю, в Дрездене столько же, на Кельн положите хоть три дня, ну хоть два, **и я наверно в другой, в третий раз взглянул бы на те же предметы другими глазами и составил бы об них более приличное понятие**» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 49].

И продолжает: «Даже **луч солнца, простой какой-нибудь луч солнца** тут много значил: сиял он над собором, как и сиял он во второй мой приезд в город Кельн, и зданье наверно бы мне показалось в **настоящем** своем свете, а не так, как в то пасмурное и даже несколько дождливое утро, которое способно было вызвать во мне одну только вспышку уязвленного патриотизма. Хотя из этого, впрочем, вовсе не следует, что патриотизм рождается только при дурной погоде. Итак, вы видите, друзья мои: в два с половиною месяца нельзя верно всего разглядеть, и я не могу доставить вам самых точных сведений» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 49].

Луч солнца на всем протяжении творчества Достоевского чрезвычайно значимый символ — это у него, в сущности (что можно доказать многими контекстами¹¹), единственный зримый и безусловно

¹¹ Вот, например, слова парадоксалиста Достоевского из «Дневника писателя» 1876, почти прямо предъявляющие читателю луч солнца как единственное доступное нам пока в ощущениях явление Бога и рая, которого не только жаждет и к которому стремится все человечество, но и отсутствие которого, на поверхностный взгляд — без всяких оснований, полагает подсознательно своей виной: «Не виноват же каждый из них, что не может сделать из жизни **рая**, а потому и страдает. Вот мне и нравится глядеть, как все эти страдальцы здесь смеются.

— Смеются из приличия?

— Смеются из обычая, который их всех ломит и заставляет принимать участие в игре в **рай**, пожалуй, если хотите так назвать. Он не верит **раю**, он играет в эту игру укрепляя сердце, но всё же играет, а тем развлекается. Обычай-то уж слишком силен. Тут есть такие, которые этот обычай даже совсем за серьезную вещь приняли — и тем лучше для них, конечно; они уже в настоящем **раю**. Если вы их всех любите (а вы их должны любить), — то должны радоваться, что им есть возможность отдохнуть и забыться, ну, хоть в мираже.

— Да вы смеетесь? И зачем я должен любить их?

— Да ведь это человечество, другого ведь и не бывает, а как же не любить человечества. В последнее десятилетие нельзя не любить человечества. Здесь есть одна русская дама, которая очень любит человечество. И совсем я не смеюсь. И, чтоб не продолжать на эту

воспринимаемый в этой реальности знак присутствия в ней реальности высшей, реальности другого порядка. Луч солнца, сияющий *над собором*, означает зримое присутствие иной реальности в произведении искусства и архитектуры (соборе), призванном служить местом соединения человека с иной реальностью, проводником к *иному*, вне такого проводника труднодоступному. То есть — в данном случае *луч* у Достоевского означает подтвержденное *рабочее* состояние произведения искусства, которое в этот момент не сосредоточивает и не *останавливает* взгляд на себе, не становится для зрителя/читателя преградой (а именно за эту возможность *остановки на себе* ряд религиозных систем называет создание образного искусства творением идолов), но становится дверью и путем, ведет туда и соединяет с тем, куда должно вести и с чем должно соединять, по Достоевскому, всякое искусство. И в таком рабочем состоянии произведение искусства находится не всегда, в такое рабочее состояние его приводит *замыкание цепи восприятия*, то есть — наличие открытого и чуткого состояния

тому, я вам прямо скажу в заключение, что всякое общество хорошего тона, вот этакая вот фешенебельная толпа, имеет в себе даже некоторые положительные достоинства. Например: всякое фешенебельное общество уже тем хорошо, что оно хоть карикатурно, а соприкасается с природой больше, чем всякое иное, например даже земледельческое, которое в большинстве своем везде пока живет совсем неестественно. Я уж не говорю про фабрики, про войска, про школы, про университеты: всё это верх неестественности. Эти же всех свободнее, потому, что всех богаче, а потому, по крайней мере, могут жить как хотят.

О, разумеется, они соприкасаются с природой лишь насколько позволяют приличие и хороший тон. Раздвинуться, раствориться, раскрыться навстречу природе совершенно, навстречу вот *этому золотому солнечному лучу*, который светит на нас, грешных, с голубого неба, без разбора: стоим ли мы того или нет, — без сомнения, неприлично в той мере, в какой хотелось бы теперь нам обоим или там какому-нибудь поэту; маленький стальной замочек хорошего тона по-прежнему висит над каждым сердцем и над каждым умом. Тем не менее нельзя не согласиться, что хороший тон все-таки ступил хоть маленький шаг по дороге соприкосновения с природой не только в наше столетие, но даже в наше поколение. Я наблюдал и прямо вывожу, что в наш век чем дальше, тем больше понимают и соглашаются, что соприкосновение с природой есть самое последнее слово всякого прогресса, науки, рассудка, здравого смысла, вкуса и отличной манеры» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 85–86].

у воспринимающего¹². Вне же рабочего состояния искусство (как и любая закрытая дверь, как разрядившийся телефон) в высшей степени способно порождать разделение (насмешливым знаком которого становится здесь «уязвленный патриотизм» — не путать с патриотизмом, который у Достоевского, наоборот, является основанием способности к *расширенному* восприятию и приятию), а не соединение.

Воздействие искусства в рабочем состоянии¹³ на воспринимающего Достоевский (в процессе рассуждения о том, что означает и в чем состоит «полезность» искусства) таким образом описывает

¹² Вот одно из описаний того, для чего *служит* и что *делает* искусство, предложенное автором современных фэнтези и очень близкое пониманию Достоевского – и пониманию того, что делает Достоевский-художник, например, Вяч. И. Ивановым, говорившим, что Достоевский явил человеку реальность, слишком далеко и долго еще ему недоступную – но теперь, после Достоевского, уже навсегда присутствующую в поле его внимания: «Я запомнила те слова, да. Даже сдуру решила, что понимаю их... что же, как это порой бывает, поверхностное понимание мое было сродни мыслительному процессу водомерки, которая ступает своими крохотными лапками по поверхности, скрывающей глубокий омут, и наивно считает при этом, будто прекрасно знает окружающий мир. Что у нее есть, кроме поверхности? Маленькие, наивные водомерки... С другой стороны, полагаю, им так легче и проще. Если все равно вынужден всю жизнь проводить на неверной, зыбкой границе между непознаваемой бездной омута, полного неведомых хищных чудовищ... наверное, действительно куда как проще верить, что весь мир им ведом и там, под гладью, **ничего** нет. Так вот... когда музыка зазвучала, нарастая, сплетаясь с треском пламени, я очень ясно почувствовала себя той самой водомеркой, которую посадили в воздушный пузырь и опустили на самое дно омута. Вот, мол, смотри. **Много ты знаешь о своем мире, жалкий червячок?** А еще мне подумалось, что порой – наверное, весьма часто – музыка, да и любое другое искусство в принципе, может служить таким вот пузырем. Правда, не все могут им воспользоваться... но да это уж дело житейское» [Чернышова, ч. 10, с. 1].

¹³ Проблема науки о литературе, изучающей литературу вне читательского восприятия, вне оказываемого произведением искусства *долгосрочного* влияния на человека как раз в том и заключается, что она изучает литературу *в нерабочем состоянии*. Такое изучение вынуждает видеть в литературе развлечение, «украшение» жизни — так человек, впервые увидевший маленький мобильный телефон разряженным, безжизненно висающим на шее владельца, примет его за нефункциональное украшение.

в уже упомянутой выше статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве», написанной чуть раньше «Зимних заметок...»: «<...> если б даже смотреть на искусство с одной вашей точки зрения, то есть со стороны одной полезности, то ведь еще неизвестен в подробности нормальный исторический ход полезности искусства в человечестве. Трудно измерить всю массу пользы, принесенную и до сих пор приносимую всему человечеству, например, “Илиадой” или Аполлоном Бельведерским, вещами, по-видимому, совершенно в наше время ненужными. Вот, например, такой-то человек, когда-то, еще в отрочестве своем, в те дни, когда свежи и “новы все впечатленья бытия”, взглянул раз на Аполлона Бельведерского, и **бог неотразимо напечатлелся в душе его** своим величавым и бесконечно прекрасным образом. Кажется, факт пустой: полюбовался две минуты красивой статуей и пошел прочь. Но ведь это любование не похоже на любование, например, изящным дамским туалетом. “Мрамор сей ведь бог”, и вы, сколько ни плюйте на него, никогда у него не отнимете его божественности. Пробовали отнять, да ничего не вышло. И потому впечатление юноши, может быть, было горячее, потрясающее нервы, холодящее эпидерму; может быть, даже, — **кто это знает!** — **может быть даже, при таких ощущениях высшей красоты, при этом сотрясении нерв, в человеке происходит какая-нибудь внутренняя перемена, какое-нибудь передвижение частиц, какой-нибудь гальванический ток, делающий в одно мгновенье прежнее уже не прежним, кусок обыкновенного железа магнитом.** Впечатлений на свете, конечно, множество, но ведь недаром же это впечатление особенное, впечатление бога. Недаром же такие впечатления остаются на всю жизнь. И кто знает? Когда этот юноша, лет двадцать-тридцать спустя, отозвался во время какого-нибудь великого общественного события, в котором он был великим передовым деятелем, таким-то, а не таким-то образом, то, может быть, в массе причин, заставивших его поступить так, а не этак, заключалось, бессознательно для него, и впечатление Аполлона Бельведерского, виденного им двадцать лет назад. Вы смеетесь? Действительно, всё это похоже на бред, но, во-первых, в подобных фактах, несмотря на всю вашу положительность, вы сами еще ничего ровно не знаете. Может быть, впоследствии узнаете (мы верим в науку), но теперь покамест не знаете. А во-вторых, есть исторические признаки, есть некоторые исторические факты, по которым можно подумать, что наши мечты и не совсем вздор. Ну, кто бы мог подумать, что, например, Корнель и Расин отзовутся своим влиянием в такие странные и решительные минуты исторической жизни целого народа, что, казалось бы, и немыслимо было сначала,

что делать таким старым колпакам, как Корнель и Расин, в такие эпохи. Оказалось, что души-то и не умирают» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 77–78].

Достоевский здесь прямо говорит, что, встретившись с искусством в рабочем состоянии, **человек перемещается физически** (и в «Зимних заметках...» для указания на это работает отсылка к Карамзину, описывающему потрясение, работу и *движения* души, после которых требуется физический отдых), и он говорит об этом в высшей степени неметафорично, хотя и используя аналогию железа, становящегося под воздействием тока магнитом, при описании неведомого пока еще никому, хотя практически каждым пережитого процесса. Также прямо говорит он здесь и о том, что искусство в рабочем состоянии связывает человека с божеством — в нем самом или в мире вокруг, и что эта физическая перемена в человеке, его становление «из железа магнитом» и означает, что такое общение, однажды активированное искусством, больше не прерывается, и хотя может долгое время внешне не проявляться, но в какой-то самый нужный момент непременно сработает, изменив все вокруг.

Завершает главку Достоевский в высшей степени «легкомысленным» сообщением о том, что в Лондоне не видел собора святого Павла, то есть «видел издали, сажен за двести, да торопился в Пентонвиль, махнул рукой и проехал мимо» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 49–50]. Это «проходное» заключение, в сущности, определяет как эпиграф весь характер дальнейшего повествования Достоевского, причем не только в тексте «Зимних заметок...» — но во всем дальнейшем творчестве писателя.

Но прочитаем абзац целиком: «Прошу только помнить, что, может быть, очень многое, что я вам напишу теперь, будет с ошибками. Разумеется, не всё же с ошибками. Невозможно ведь ошибиться, например, в таких фактах, что в Париже есть Нотр-Дам и Баль-Мабиль. Особенно последний факт до того засвидетельствован всеми русскими, писавшими о Париже, что в нем уже почти нельзя сомневаться. В этом-то, может, и я не ошибусь, а, впрочем, в строгом смысле и за это не ручаюсь. Ведь говорят же вот, что быть в Риме и не видеть собора Петра невозможно. Ну так посудите же: я был в Лондоне, а ведь не видал же Павла. Право, не видал. Собора св. Павла не видал. Оно конечно, между Петром и Павлом есть разница, но все-таки как-то неприлично для путешественника. Вот вам и первое приключение мое, не доставляющее мне большой славы (то есть я, пожалуй, и видел издали, сажен за двести, да торопился в Пентонвиль, махнул рукой и проехал мимо). Но к делу, к делу! И знаете ли: ведь я не всё только ездил и смотрел

с птичьего полета (с птичьего полета не значит свысока. Это архитектурный термин, вы знаете)» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 49–50].

Абзац строится как каскад сопоставлений-противопоставлений. В Париже есть Собор Парижской Богоматери — и гораздо более упоминаемый и посещаемый Баль-Мабиль — в сущности, место встречи «джентльменов» с дорогими проститутками — то есть самое предельное, страшное искажение христианского отношения к женщине, выраженного в идее Собора Парижской Богоматери: женщине как той, что приводит в мир Бога, давая явиться Ему и посредством чрева своего, и посредством своего лица, своего образа. Что такое Баль-Мабиль, в какой степени, согласно Достоевскому, это является агрессией современной ему культуры против истинного образа человека, можно понять, лишь если иметь в виду перспективу, задаваемую Собором. Начиная с «Зимних заметок...» женский образ у Достоевского неизменно создается именно в таком диапазоне, захватывая оба полюса человеческого образа, здесь намеченных: проститутка-Богоматерь, проститутка-Христос.

Следующее противопоставление в этом каскаде будет противопоставлением Собора св. Павла Пентонвилю.

Далее, фразы «быть в Риме и не видеть собора Петра», «я был в Лондоне, а ведь не видал же Павла» строятся как синтаксические аллюзии на бытовавшую в России поговорку: «В кунсткамере был, а слона не видал»¹⁴, происходящую от басни Крылова «Любопытный», применяемую в ситуациях, когда рассмотрено многое второстепенное, но пропущено самое огромное, главное, бросающееся в глаза, системообразующее. Вспомнив басню¹⁵, можно сказать и иначе — когда

¹⁴ Пословица, кроме всего прочего, была опубликована в сборнике Даля «Пословицы русского народа» (в разделе «Толк-Бестолочь»), вышедшем как раз в 1861–1862 годах. См.: [Даль, 1862, с. 488].

¹⁵ «Всё видел, высмотрел; от удивленья,
Поверишь ли, не станет ни уменья
Пересказать тебе, ни сил.
Уж подлинно, что там чудес палата!
Куда на выдумки природа таровата!
Каких зверей, каких там птиц я не видал!
Какие бабочки, букашки,
Козявки, мушки, таракашки!
Одни, как изумруд, другие, как коралл!
Какие крохотны коровки!
Есть, право, менее булавочной головки!»

яркое и назойливое второстепенное настолько настойчиво заслоняет системообразующее, что начинает само претендовать на то, что оно и есть существо дела, — и, в конце концов, приниматься зрителями за существо дела.

Итак, Достоевский видит собор лишь издалека, проезжая мимо него в Пентонвиль. Пентонвиль — это новейшая на тот момент (открытая в 1842 году) лондонская тюрьма *одиночного заключения*. То есть — это самая очевидная антитеза *соборам* св. Павла — и св. Петра, который, конечно же, не просто так здесь упомянут.

Собор св. Петра — «собор», совокупность собравшихся вместе, в самом очевидном смысле этого слова, — это собор, обнимающий колоннадами, как руками, и всю площадь перед собой, зримо вмещающий в свои объятия всех приходящих и даже только проходящих мимо (и Достоевский недаром упоминает здесь архитектурный термин «с птичьего полета», с которого только и можно увидеть так эту конструкцию соборной площади). Кроме того, и тот, и другой собор — одновременно крипты, то есть — это соединение в одном пространстве живых и умерших, вневременное единство человечества. Но это еще и пространственное единство, ибо купол собора св. Павла воспроизводит купол собора св. Петра: таким образом, разделенные пространством, границами стран и даже догматически отделенные друг от друга христиане все равно оказываются собраны под единым куполом. И такое соборное состояние человечества, состояние единства — это крыловский «слон», это единая и единственно истинная природа человека согласно Достоевскому.

Но сейчас природа эта, явленная в устройстве соборов, доминант *прежнего* человечества, заслонена, закрыта от взгляда *новыми* зданиями: на первый план выходит и привлекает к себе внимание *Пентонвиль* — место, где отдельность каждого подкреплена разделяющими всех заключенных каменными/кирпичными стенами (эти физически и метафизически отделяющие индивида от индивида стены во весь рост встанут в «Записках из подполья» и потом отзовутся во всех романах) и — когда заключенных выводят из камер — масками на лицах, позволяющими видеть лишь землю, по которой ступаешь, и собственные ноги. Кстати, Пентонвиль, увиденный «с птичьего полета», представляет собой пятиконечную звезду (пентаграмму), символ человека в символической системе эзотерической европейской тради-

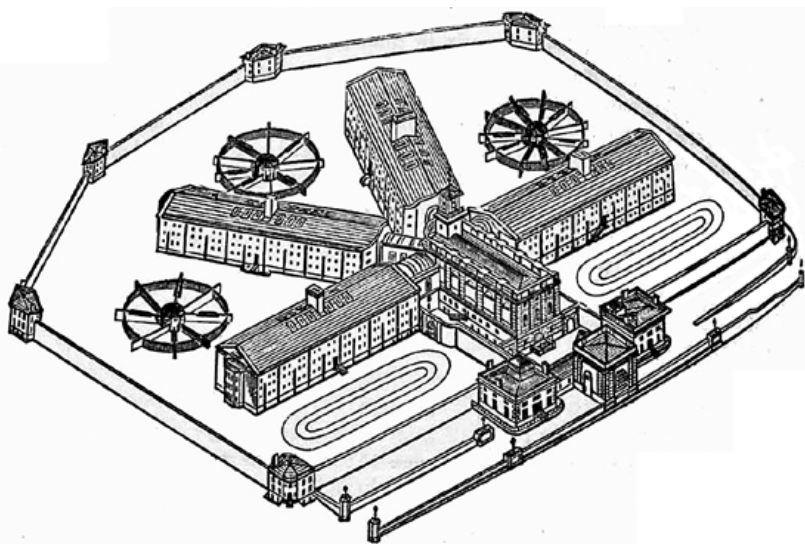
Заметим, к тому же, что первые три приведенные здесь строки басни можно прямо назвать «программой» зачина «Зимних заметок о летних впечатлениях».

Татьяна Касаткина.

Достоевский: теория образа и теория восприятия искусства



Собор св. Петра в Риме «с птичьего полета»



Пентонвиль. План

ции, а если смотреть от входа — еще и перевернутую звезду, символ падшего ангела — или человека, сосредоточенного на земле, ее, а не небо признавшего точкой своего как происхождения, так и устремления.

Это противостояние истинной человеческой природы как *единой* — и «другой» человеческой природы, *отдельной*, «уединенной», иллюзорной, но принятой ныне за единственную истинную, станет главной темой и дальнейшего творчества Достоевского, и дальнейших глав «Зимних заметок о летних впечатлениях», в которых недаром будет впрямую (единственный раз в *опубликованном* тексте Достоевского) сформулировано определение истинной природы человека — личности на высшей ступени развития: «Что же, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтобы быть счастливым? Разве в безличности спасение? Напротив, напротив, говорю я, не только не надо быть безличностью, но именно надо стать личностью, даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе. Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер, можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормально человека» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 79].

Таким образом, «Зимние заметки о летних впечатлениях» называются программным фельетоном, в котором Достоевский, шутя и «болтая», не только формулирует теорию восприятия искусства и реальности (ибо реальность — художественное произведение самого Творца¹⁶ — и она говорит с нами так же, как говорят с нами произ-

¹⁶ Как скажет в «Подростке» старый князь Сокольский: «Я решительно не знаю, для чего жизнь так коротка. Чтоб не наскучить, конечно, ибо жизнь есть тоже художественное произведение самого Творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения. Краткость есть первое условие художественности» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 256].

ведения искусства — и мы так же ее не слышим), не только говорит о значении искусства для восхождения человечества к его истинной природе, не только описывает структуру образа, как она явится в его последующих произведениях, но и прямо описывает ту истинную природу человека, позволяющую осуществиться счастью, что заслонена от современников их уединенным состоянием.

Далее речь пойдет об основе творческого метода и фундаменте философии личности в творчестве Достоевского — о двусоставном образе.

Двусоставный образ в творчестве Достоевского был неоднократно замечен исследователями (хотя, насколько я могу судить, до моих книг [Касаткина, 2004] — и особенно [Касаткина, 2015] не опознан и не описан как его *фундаментальный и всеобъемлющий* творческий принцип) и представлен в разных аспектах, в соответствии с разными исследовательскими задачами. В этой статье мое внимание будет сосредоточено на описании двусоставного образа, его структуры и функций, *самим Достоевским*, в рамках его рефлексии над своим творческим методом, в рамках того, что можно назвать его *прямо высказанной* авторской теорией творчества.

Достоевский в 1876 году трижды на протяжении короткого времени описывает структуру двусоставного образа, рассматривая его с разных сторон:

- 1) с точки зрения собственно структуры;
- 2) с точки зрения его проявления, откровения в художественном произведении;
- 3) с точки зрения его применения как рабочей конструкции в конкретном деле для конкретного человека.

Достоевский представляет двусоставный образ как глубинное откровение о мире и человеке, фундаментальную философию личности, предоставляющую читателю ключи для личностной трансформации. При этом он всегда говорит о *второй* составляющей образа абсолютно прозрачно для себя — но прикровенно для читателя, предполагая, что именно энигматичность глубинной сердцевины образа, то, что заставляет читателя вглядываться и вслушиваться в неявное, делает образ рабочим, трансформирующим инструментом.

Можно сказать, что Достоевский использует принцип, аналогичный тому, что был заявлен Данте в «Новой жизни» — и использует его сходным образом. Данте пишет: «<...> я обращаюсь к открыто не обозначенному лицу, хотя в намерении моем оно вполне определено»

(Vn. VIII, 12)¹⁷. А чуть ранее практически прямо описывает способ укрывания Дальнего за ближайшим в этом отрывке: «Пришло утро, в которое эта *Любезнейшая* сидела в части, где слышались слова Царицы Славы, и я был в месте, откуда видел мою благодать; и посередине между ею и мной по прямой линии сидела *любезная* госпожа очень приятной наружности [di molto piacevole aspetto — одновременно с «внешним» значением «наружности» актуализируется и более важное для «внутренней» рассказываемой Данте истории значение, подкрепленное соотношением слов «любезнейшая» и «любезная» — линию взгляда Данте пересекает один из аспектов, сторон, одно из ослабленных (поскольку выделенных из Целого) качеств этой Любезнейшей — Т.К.], которая взглянула на меня много раз, изумленная моим пристальным взглядом, что, казалось, обрывался на ней. Тогда многие заметили ее удивление, она привлекла столь большое внимание, что, уходя из этого места, я слышал, как за моей спиной говорили: “Смотри, как эта госпожа поражает / сокрушает этого человека”; и когда назвали ее по имени (*nominandola* — именовали), я понял, что говорили о той, что стояла посреди прямой линии, которая шла от *Любезнейшей* Беатриче и заканчивалась в моих глазах. И я очень утешился, уверившись, что в это утро не открыл другим моего секрета моим взглядом. И сразу придумал сделать эту *любезную* госпожу завесой истины...» (Vn. V, 1–3).

Мы видим, что наблюдателю, находящемуся внутри текста, предъявляется не тот образ, на который устремлен взгляд героя/автора, но промежуточный, представляющий собой аспект конечного, абсолютного образа (первообраза), обладающий сходным свойством, но более повседневный, за приключениями которого наблюдатель и следит. Читателю же здесь дается прямая подсказка, но в других случаях этой же истории читатель оказывается в положении наблюдателя, раскрывая (или не раскрывая — в зависимости от своего усилия понимания) в явленном образе постепенно черты того конечного образа, один из аспектов которого представляет собой образ явленный.

Характерно, что Данте дальше говорит, что написал несколько стихов *любезной* даме, но ценно в них только то, что относится к *любезнейшей*.

Дальше Амор укажет Данте другую даму в качестве «занавеса» — так автор перебирает вещи мира, в каждой из которых открывается какой-то аспект Единственной — но горе будет ему, если он слишком сосредоточится и сосредоточит внимание читателей на какой-то

¹⁷ Цит. по: [Dante, 2010]. Перевод мой.

из вещей, окажется/покажется привязан к ней не как к аспекту Божественной, сосредоточится (сосредоточит внимание читателей) на низшем плане вещи-аспекта: то есть увидит в вещи не проводник, но конечную инстанцию — в этом случае Беатриче лишит его «своего привета» — то есть он утратит связь с Высшим.

В творчестве Достоевского двусоставный образ — способность героя и самого проходного персонажа или самой злободневной романной ситуации заключать в себе евангельского персонажа или евангельскую сцену, становиться не прикрытием для них¹⁸, а проходом к ним — основной творческий принцип Достоевского, начиная с «Преступления и наказания» присутствующий в его текстах в полноте своего проявления и как безусловная доминанта творческого метода.

Более пространно этот принцип можно описать так (суммирую определения, данные мною в [Касаткина, 2015], [Касаткина, 2019]).

Двусоставный образ — свойство текстов Ф.М. Достоевского, которое они разделяют с окружающей нас реальностью, если мы оказываемся способны увидеть ее по-христиански. Это свойство вещей, когда-то сотворенных Словом, — становиться словами, которыми Бог говорит с людьми. Это свойство современности — заключать в себе вечность. Это свойство реальности — создавать внешний, видимый всем образ, как место присутствия образов евангельской истории, с которыми можно встретиться здесь и сейчас: встретиться и ответить на их вызов.

Двусоставный образ выполняет две функции.

Во-первых, он являет нам сущностный смысл текущих событий, позволяя увидеть вечное во временном, позволяя выстроить правильную иерархию событий и лиц: не по тому, какую позицию они занимают в преходящем образе мира, а по тому, насколько они проявляют и приближают образ мира истинного.

А во-вторых, одновременно, он снимает патину с первообразов, явленных нам в евангельской истории, он вынуждает нас столкнуться лицом к лицу с реальностью того, что утратило для нас резкость и непосредственность восприятия от многочисленных повторений. Он представляет нам первообраз как образ окружающей нас действительности — и, соответственно, как возможное пространство нашего действия, а не запредельное и недоступное для нас пространство мифологизированного давно прошедшего события, к

¹⁸ Как все же отчасти у Данте, который склонен *декларировать* «Procul este, profani!» вслед за своим вожатым, хотя на самом деле готов открыться всем, предпринимающим встречное усилие.

которому у нас нет доступа и которое мы можем безопасно и бездельно (сентиментально) переживать, не понуждаемые к действительному соучастию.

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

— Хорошо?

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

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

— Знаете, я про жидов этого как прочла, то всю ночь так и тряслась в слезах. Воображаю, как ребеночек кричит и стонет (ведь четырехлетние мальчики понимают), а у меня все эта мысль про компот не отстает» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 24].

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

Слова: «Вот у меня одна книга», — произносимые Лизой, странны потому, что с очевидностью тексты, подобные тем, на который она ссылается, печатались, конечно, в периодике, и это место было прокомментировано в академическом собрании сочинений со ссылкой на периодические издания. Это слова дали повод Борису Тихомирову отыскать и предложить в качестве прецедентного текста вместо периодических изданий именно книгу, посвященную ритуальным убийствам и «кровавому навету» (см.: [Библиотека Достоевского, 2005, с. 266–267]). Но, вне зависимости от изысканий ученого, эти слова, конечно же, отсылают нас за пределы *насущного видимо-текущего*, отображаемого как в периодической печати, так и в книгах о событиях истории и современности. «Одна книга», безусловно, отсылает к

единственной Книге христианской культуры, так и называющейся — Библия...

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

«Пальчики обрезал» — во-первых, воспроизводит структуру евангельских Страстей, где мучение и надругательство предшествуют Распятию, а во-вторых, связывает эпизод с романом целым, где отрезание (капитан Снегирев), укушение (Илюшей Алеше), защемление (Лиза) пальцев становятся знаками мучительства и самомучительства по преимуществу — но также и знаками расплаты, мести, наказания — как мучения Христовы, осознающиеся как расплата за грехи человечества.

Четыре часа на кресте (в евангелиях — несколько больше чем «с шестого до девятого часа»), «любование» (редеющая толпа перед крестом), «стоны» (крик перед смертью «Или, Или! Лама савахвани!» (Мф. 27:46)) связывают внутренний и внешний образ неразрывными и, казалось бы, бросающимися в глаза связями.

Но в том-то и дело, что связи эти абсолютно не воспринимаются при первом чтении — а часто не воспринимаются и при втором, и при третьем...

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

И это **затмение читателей** тоже входило в задачу писателя.

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

кубку — и мы все молим о жизненном благополучии Истекающего кровью на кресте, распиная Его одновременно своими непрерывными прегрешениями¹⁹.

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

Этот **абсолютно** христианский ответ Лизы вызвал самое большое негодование критиков, писавших о болезненном, расстроеном воображении героини и садизме автора. А ведь здесь буквально повторен ответ христиан в «Страстях по Матфею» Баха: «<...> христианская община (“мы”) включается в диалог, происходивший много столетий назад: она откликается на пророческие слова Христа о собственном распятии: “Любимейший Иисус, каким преступлением ты заслужил такой приговор?” (№ 3), на вопросы учеников на тайной вечере “не я ли, Господи?”²⁰ сокрушенно отвечает за них: “Это я” (№ 16)» [Махов, 2005, с. 121].

Эти сцены возобновляют в нас ощущение чудовищности и мучительности, невозможности и невыносимости Распятия²¹, подобно Распятию Изенгеймского алтаря Маттиаса Грюневальда, где, кстати, символом непереносимых мучений тоже становятся пальцы Распятого и оплакивающих Его.

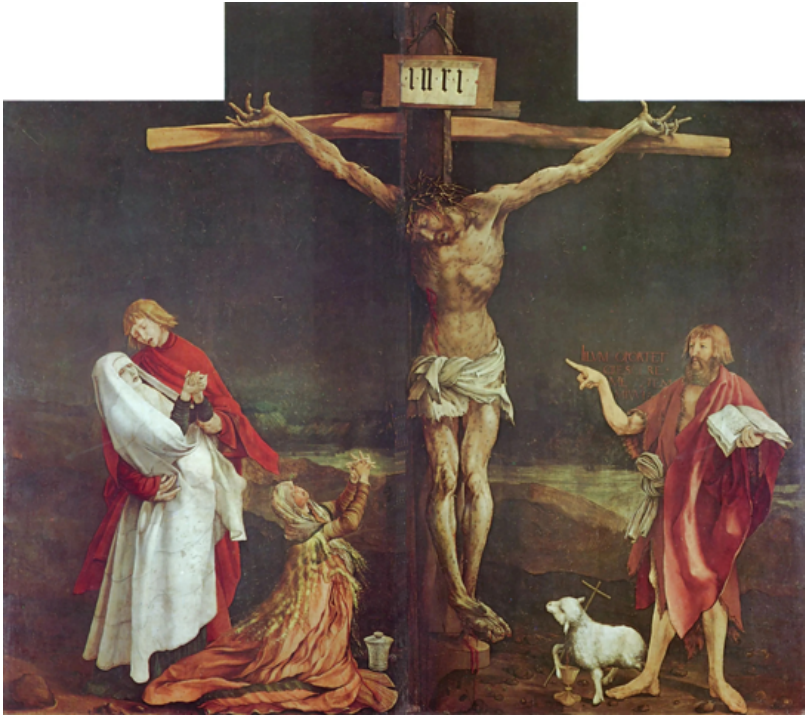
Достоевский, создавая всеми доступными писателю средствами связь образа с первообразом, заставляет нас натолкнуться, налететь с размаху на нечто в современности, против чего у нас нет защитных механизмов привычки, о чем мы не слышали с детства, что не стало преданием, что ранит нас и разрывает нам сердце — и только потом мы осознаем эти раны, как полученные там, при кресте Христовом. И только потом мы осознаем в мучителях, которых возненавидели, — самих себя.

Такой способ создания образа был присущ творчеству Достоевского и ранее, но или в комбинации с другими способами построения текста

¹⁹ Если мы помним, что, по Достоевскому, грех — это *промах* человека мимо истинного себя, мимо своей истинной природы, не-попадание в себя самого, непопадание в образ Божий в себе, нам будет проще понять это вечное распятие не как моралистическую метафору.

²⁰ Ученики спрашивают в ответ на слова Иисуса: «Один из вас предаст Меня» (Мф. 26:21; Мк. 14:18; Ин. 13:21), — то есть — обречен на распятие.

²¹ В то время как культурная отстраненность и «эстетическое» восприятие вполне позволяют нам фразы типа: «Какое красивое Распятие!»



Маттиас Грюневальд. Распятие. Изенгеймский алтарь (предположительно 1506–1515). Музей Унтерлинден (открыт с 1849 года) в Кольмаре

и проявления авторской позиции, или в редуцированном, недопроявленном виде. После первого посещения Европы двусоставный образ становится базовым принципом творчества Достоевского. В соответствии с разными исследовательскими задачами проявления этого принципа неоднократно отмечены и описаны разными исследователями в разных аспектах²².

²² Как о важном структурообразующем элементе текста Достоевского, о таком типе образа писал Р.Л. Джексон [Jackson, 1993], см. также анализ его подхода и научного метода в статье [Emerson, 1995]. Ольга Меерсон [Меерсон, 2019] рассматривает появление сквозящего сквозь текст библейского текста (и, соответственно, проявляющегося сквозь облик персонажа библейского персонажа) как способ, которым Достоевский пользуется, чтобы дать абсолютную оценку происходящему, не объективируя и не завершая героя и не присваивая себе «избытка видения» [Бахтин, 2000].

Подробное и обстоятельное рассмотрение на большом материале двусоставного образа как фундаментального творческого принципа Достоевского я осуществила в моей книге [Касаткина, 2015]. Посмотрим же, как видел и описал ведущий структурный и наиболее мощно воздействующий на читателя принцип своего творчества *сам Достоевский*.

Структуру двусоставного образа Достоевский как минимум трижды описывает на протяжении довольно короткого времени в 1876 году, причем дважды эти описания предназначены для публикации, а третий раз то, что может быть принято за такое описание, появляется в личном письме, предназначенном для чтения одному человеку в очень конкретной ситуации.

Очевидно, что потребность описать свой базовый художественный принцип возникает у Достоевского в связи с началом в 1876 году выпуска «Дневника писателя» *как самостоятельного независимого издания*. Однако могу предположить, что эта потребность возникает еще и в перспективе начала работы над «Братьями Карамазовыми», романом, в котором Достоевский вновь надеялся «высказаться весь» — и быть понятым, и в этот раз он пытается заранее прояснить для читателя, насколько только считает возможным, каким образом нужно его читать.

Надо сказать, что читателям и исследователям «Дневника писателя» очень мешает увидеть внутреннюю целостность и истинную интенциональность этого текста то обстоятельство, что, говоря о «Дневнике», обычно рассматривают в одном ряду, благодаря единству жанра и названия, «Дневник писателя» 1873 года и тот «Дневник писателя», что выходит с 1876 года до конца жизни Достоевского, регулярно в 1876–1877 годах, нерегулярно далее, но от этой нерегулярности не выпадая уже из общего единства. Эта нерегулярность выхода и позволяла не заметить новой целостности, начавшейся именно в 1876 году²³ —

²³ «Дневник писателя» обычно и издается таким образом, что в первом томе все начинается с «Дневника писателя» 1873 года, и первый номер 1876 года даже зрительно не воспринимается как начало чего-то нового, тем более, что Достоевский в первой главе этого номера начинает повествование с многоточия, как бы продолжая прерванный некий прежний текст, а далее настаивает на том, что это неожиданное и непонятное перебирание разных сюжетов было попыткой предисловия, а он «не мастер писать предисловия». В середине тома (или даже в начале тома — но если «Дневник писателя» не публикуется как целостный текст в составе одной книги, а достаточно произвольным образом разбит по выпускам, как в академическом собрании сочинений) это выглядит скорее как отрицание

и в силу этого не опознать январского номера «Дневника писателя» 1876 года как философского предисловия к этому новому «Дневнику писателя», в котором писатель неявно и недискурсивно — хотя очень отчетливо — обозначает свои глубинные задачи и намерения.

Интересно, что само описание двусоставного образа появляется лишь во втором номере «Дневника писателя», тогда как весь первый номер представляет собой декларацию о целях и задачах «Дневника писателя», высказанную непрямым образом (и это не прямое говорение осуществляется именно посредством применения двусоставного образа), но при этом не содержит описания *технических способов* осуществления этих задач. То есть сначала Достоевский использует указанный принцип, а потом находит нужным его разъяснить — с тем чтобы облегчить читателю восприятие своих текстов.

В результате первый номер «Дневника писателя» 1876 года оказывается существенно энигматичен. Достоевский, совершенно непонятным для читателя образом (прекрасно понимая, что тот ждет разъяснений о смысле и целях издания²⁴), с места в карьер, начинает его разговором о самоубийствах. Достоевский начинает с самовольной смерти потому, что **только в перспективе смерти** — и причин, могущих подтолкнуть к небытию — **оценивается — и обретается — истинный масштаб человеческой личности**. В частности, он говорит об этом масштабе следующее: «Самоубийца Вертер, кончая с жизнью, в последних строках, им оставленных, жалеет, что не увидит более “прекрасного созвездия Большой Медведицы”, и прощается с ним. О, как сказался в этой черточке только начинавшийся тогда Гете! Чем же так дороги были молодому Вертеру эти созвездия? Тем, что он со-

того, что здесь начинается что-то новое, тогда как в начале тома это заставило бы читателя искать предисловия во всем выпуске в целом — то есть воспринять его весь как некое предисловие к изданию, в котором *непрямым* образом объясняется и направление, и убеждения автора, на что и рассчитывал Достоевский.

²⁴ «— О чем это вы заговорили? — спросит меня удивленный читатель.

— Я хотел было написать предисловие, потому что нельзя же совсем без предисловия.

— В таком случае лучше объясните ваше направление, ваши убеждения, объясните: что вы за человек и как осмелились объявить “Дневник писателя”?

Но это очень трудно, и я вижу, что я не мастер писать предисловия. Предисловие, может быть, так же трудно написать, как и письмо» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 6].

знавал, каждый раз созерцая их, что он вовсе не атом и не ничто перед ними, что вся эта бездна таинственных чудес Божиих вовсе не выше его мысли, не выше его сознания, не выше идеала красоты, заключенного в душе его, а, стало быть, равна ему и роднит его с бесконечностью бытия... и что за всё счастье чувствовать эту великую мысль, открывающую ему: кто он? — он обязан лишь **своему лику человеческого**. “Великий Дух, благодарю Тебя за лик человеческий, Тобою данный мне”. Вот какова должна была быть молитва великого Гете во всю жизнь его» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 6].

Наиболее же прямо и открыто эта энигматичность присутствует (а тема масштаба личности при этом заявлена) в маленькой главке «Золотой век в кармане».

«Ну что, — подумал я, — если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными, — во что бы обратилась тогда вдруг эта душная зала? Ну что, если б каждый из них вдруг узнал весь секрет? Что если б каждый из них вдруг узнал, сколько **заключено в нем** прямодушия, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, — куда ума! — остроумия самого тонкого, самого общительного, и это в каждом, решительно в каждом из них! Да, господа, в каждом из вас все это есть и **заключено**, и никто-то, никто-то из вас про это ничего не знает! О, милые гости, клянусь, что каждый и каждая из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо, несравненно обольстительнее Алкивиада, Дон-Жуана, Лукреций, Джульет и Беатричей! Вы не верите, что вы так прекрасны? А я объявляю вам честным словом, что ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдется ничего столь прекрасного, как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами, в этой же бальной зале. Да что Шекспир! тут явилось бы такое, что и не снилось нашим мудрецам. Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны! Знаете ли, что даже каждый из вас, если б только захотел, то сейчас бы мог осчастливить всех в этой зале и всех увлечь за собой? И эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятною. <...> все, что я сейчас навосклищал, не парадокс, а совершенная правда. А беда ваша вся в том, что вам это невероятно» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 12–13].

Достоевский указывает здесь читателю на тайну не абстрактного человека или «человека вообще» — а на тайну, скрывающуюся **внутри самого читателя, прямо сейчас читающего строки его «Дневника»**: на огромное пространство красоты, всегда носимое с собой — но ставшее практически недоступным в силу неверия самого владельца в его

существование. Указывает — и оставляет ее тайной, настойчиво объявляя — нет ни одного человеческого эталона, рядом с которым читатель мог бы, не погрешив против правды, сказать: «Этот больше меня, а потому на мне нет ответственности».

Заметим, однако, вот что: Достоевский в этом описании каждого человека на празднике, по сути, повторяет структуру своего «символа веры» из знаменитого письма к Фонвизинной 1854 года, но глядя как бы с другой стороны: «Нет ничего симпатичнее, разумнее, мужественнее»²⁵ — «Каждый и каждая из вас умнее, чувствительнее, обольстительнее».

Таким образом, он абсолютно ясно — с точки зрения человека, написавшего когда-то этот символ веры — указывает на источник непревзойденной красоты *каждого* — образ Христа («**лик** человеческий», за который благодарил Гете: ибо Христос приносит на землю **неповрежденный образ человека**), не называя Его при этом прямо (и даже как бы прикрывая свое указание «недолжными» определениями — «обольстительнее»²⁶) — и следовательно, оставляя пока как бы

²⁵ «Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим, и в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором всё для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. 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].

²⁶ Впрочем, можно истолковать эти ряды определений и как взаимодополняющие, комплементарные: симпатичнее — чувствительнее; мужественнее — обольстительнее. Обратим внимание, что слово «симпатичный» здесь означает не «миловидный», как в нашем повседневном языке, а «обладающий способностью симпатии — то есть сочувственного проникновения в чувства другого». Соответственно, чувствительный — способный испытывать тонкие и многообразные чувства — и отзываться на симпатию. Обольстительность — женственное качество, на которое отзывается мужественность. И тогда тут проявляется то духовное взаимопритяжение, которое называли браком души и Бога, но в конечном итоге это все то же тяготение

прочерк на месте второй составляющей двусоставного образа, но прочерк, с точки зрения самого автора, чрезвычайно легко заполняемый хоть сколько-нибудь включающимся в работу понимания читателем²⁷.

Заметим выделенное мною в анализируемом тексте слово «заключено». Кроме значения «содержится», оно по своей внутренней форме соотносится и со словами «запереть» и «заточить». Красота Христова оказывается в **заключении**, в темнице внутри человека, не могущего поверить в скрытую внутри него бесконечность прекрасного.

Аналогично по форме и смыслу построит текст Достоевский в одном из самых знаменитых мест «Братьев Карамазовых» — в монологе Дмитрия Карамазова о красоте: «Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. Я, брат, очень необразован, но я много об этом думал. Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека. Разгадывая как знаешь и вылезай сух из воды. Красота! Перенести я при том не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В Содоме ли красота? Верь, что в Содоме-то она и **сидит** для огромного большинства людей, — знал ты эту тайну или нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол

к Богу Божию образу в человеке и Бога к Своему Образу в основе человека. В черновиках к «Бесам» Достоевский запишет: «N3) Дух Святой есть непосредственное понимание красоты, пророческое сознание гармонии, а стало быть, неуклонное стремление к ней» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 154] — и из этой записи видно, что это взаимонаправленное притяжение человека и Бога, поскольку Св. Дух одновременно Третье Лицо Троицы и То, что осеняет человека высшей духовной жизнью: стремится к красоте в человеке, одаряет его стремлением проявить в себе красоту.

²⁷ Один из главных принципов создания текста у Достоевского — «отступление» от читателя, оставление ему пространства, достаточного для того, чтобы выбрать: прийти к тому выводу, который очевиден для автора, или не пойти в предложенном направлении, если он пока к этому не готов: «Пусть потрудятся сами читатели» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 303].

с Богом борется, а поле битвы — сердца людей. А впрочем, что у кого болит, тот о том и говорит» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 100].

Удивительно, но практически все русские философы, анализировавшие этот пассаж²⁸, пребывали в уверенности, что герой Достоевского говорит здесь о *двух видах* красоты. Автор значительно более позднего исследования убежден в том же самом: «В этих размышлениях Дмитрий противопоставляет два типа красоты: идеал Мадонны и идеал содомский» [Романов, 2010, с. 229]. Утверждалось, что Достоевский устами героя (писателю довольно часто переадресовывали это высказывание) говорит о красоте и ее имитации, подделке; о жене, облеченной в солнце, и блуднице на звере — и т.п., то есть подбирали — а, в сущности, подставляли — в текст для его объяснения пары (казалось бы, аналогичных) метафор. Между тем, герой Достоевского настойчиво подчеркивает, что в красоте есть непременно *всё*: все противоречия вместе живут, берега сходятся, — и эта *полнота* бытия *не определима в разделительных*, противопоставляющих друг другу части целого *терминах добра и зла*. Красота «страшна и ужасна» тем, что это *вещь другого мира*, вопреки всякой вероятности присутствующая здесь, в этом данном и явленном нам мире, это вещь *мира до грехопадения*, мира до начала аналитической мысли, до разделения на добро и зло. Различаются же в словах Дмитрия Карамазова не типы красоты, а *способы смотреть на красоту*, и, самое ужасное происходит, когда на красоту смотрят алчно, не как на пример себе, побуждающий *раскрыть и явить красоту в себе*, но как на то, что в себе обрести невозможно, что можно только *захватить себе* вместе с носителем — этим взглядом повреждаются и носитель красоты, и смотрящий на него так. Этим взглядом собственная красота захватчика не просто заключается, заточается внутри, неведомая своему носителю, но начинает агрессивно растлеваться, оказывается «посажена» в Содом²⁹ — город, жители которого пытались растлить ангелов.

В следующем, февральском, номере Достоевский уже открыто прописывает в главке, предшествующей «Мужику Марею» концепцию двусоставного образа (и даже трехсоставного, но третья составляющая оказывается (по крайней мере — на первый взгляд) принципиально неонтологична, хотя зачастую только она и бывает видима). Здесь становится очевидно, что он создает «Дневник писателя» еще и как своего рода учебное пособие для читателя, облегчающее тому вхождение

²⁸ См. об этом: [Новикова, 2007].

²⁹ См. об этом подробнее: [Касаткина, 2015, с. 466–473].

в глубину, к которой он не привык. Методически очень выверенное пособие: в первом номере автор загадывает читателю загадку о нем самом «Золотым веком в кармане» (главные послы текста: пойми, что ты есть — практически воспроизведение надписи над Дельфийским святилищем: Γνῶθι σεαυτόν; увидь, что есть в тебе важнее, чего ты в себе не знаешь — смысловой стержень большинства сказок с инициатическим сюжетом) — а во втором номере дает, казалось бы, прямой ответ, предлагая структуру образа человека.

«Я вот, например, написал в январском номере “Дневника”, что народ наш груб и невежествен, предан мраку и разврату, “варвар, ждущий света”. А между тем я только что прочел <...> в статье незабвенного и дорогого всем русским покойного Константина Аксакова, что русский народ — давно уже просвещен и “образован”. Что же? Смутился ли я от такого, по-видимому, разногласия моего с мнением Константина Аксакова? Нисколько, я вполне разделяю это же самое мнение, горячо и давно ему сочувствую. Как же я соглашаю такое противоречие? Но в том и дело, что, по-моему, это очень легко согласить, а по другим, к удивлению моему, до сих пор обе эти темы несогласимы.

В русском человеке из простонародья нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства. Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим, что еще удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ, а не то что сохранив красоту его. Но он сохранил и красоту своего образа» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 42–43].

Мы видим здесь *трехсоставный образ*. Если идти с поверхности в глубину, он структурирован так: наносное варварство/наносная грязь — человеческий образ — красота этого образа. И то, какой уровень мы видим, зависит, по отчетливо высказанному здесь мнению Достоевского, от *нашего собственного* внутреннего устройства: «Кто истинный друг человечества, у кого хоть раз билось сердце по страданиям народа, тот поймет и извинит всю непроходимую наносную грязь, в которую погружен народ наш, и сумеет отыскать в этой грязи бриллианты» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 43].

И, однако, Достоевский и здесь, аналитически прописывая структуру образа, не дает открытого ответа о том, что есть его внутренняя составляющая. При том, что для себя (если мы вспомним черновые записи к «Бесам», то увидим это вполне отчетливо) он опять-таки вполне внятно указывает на то, что есть внутренний образ двусоставного образа, то есть на то, что скрывается за «человеческим образом». В черновиках к «Бесам» он запишет: «Мир спасает Красота

Христов»³⁰, — практически неустранимо заключенная внутри каждого человека, можем добавить мы, вспомнив о том, что сказано в «Золотом веке в кармане». Из чего следует (и будет показано в «Мужике Марее»): народ не просто *сохранил* красоту своего образа (она, как было сказано в «Золотом веке в кармане», сохраняется даже в том, кто о ней забыл и не вспоминает; даже в том, кто в нее не верит) — но он умеет ее и *явить* тем, кому она уже давно «невероятна» — именно этим народ оказывается спасителем для образованной части нации. С другой стороны, мужик Марей выполняет для барчонка Достоевского (народ выполняет для высшего сословия) роль Марии для Христа³¹ — Той, что приобщает Его земле, Той, что дает Ему (идеальному существу) воплощение.

Достоевский в художественном тексте явственно прописывает то, на что энигматично указывает в дискурсивно выраженном суждении, показывая за «наносной грязью» (*испачканным* в земле пальцем Марей) и человеческий образ, и красоту этого образа. Человеческий образ оказывается *мужественен* и напоминает нам о Боге-Отце³², как Его иногда изображали: «мужик лет пятидесяти, плотный, довольно рослый, с сильною проседью в темно-русой окладистой бороде» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 48]. Практически так будет изображен Бог-Отец на росписи потолка в Миланской крепости (Замке Сфорца), в Герцогской часовне (см. подробнее: [Kasatkina, 2012]).

Но имя мужика — это имя, которого *не бывает* («не знаю, есть ли такое имя» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 48] — напишет Достоевский), — то есть, не бывает в русском языке в мужском роде (в европейских языках оно вполне обычно), потому что автор разглядел в нем женское имя «Мария»³³.

Именно в силу этого прямо выраженного «сомнения» автора очевидно по ложному пути идут исследователи, объясняющие имя «Марей» как просторечный вариант имени «Марий» и проводящие

³⁰ Цит. по: [Тарасова, 2019] — поскольку в ПСС эта фраза расшифрована неверно.

³¹ См. подробный анализ этого шедевра Достоевского в моей книге: [Касаткина, 2019].

³² Напомню, что «видевший Меня, видел Отца» (Ин. 14:9) — то есть все изображения Бога-Отца основываются на Лике Христа.

³³ И это периодически замечают, благодаря максимально и настойчиво проявленному автором смыслу, исследователи и читатели, причем, во многих случаях, вполне самостоятельно. Насколько мне удалось проследить, первым об этом написал Р.Л. Джексон. См.: [Джексон, 1988, с. 30].



*Роспись потолка Миланской крепости (Замка Сфорца),
в Герцогской часовне (XV век)*

на этом основании длинное сопоставление «нашего мужика» с римским полководцем (см.: [Ветловская, 2018]): в существовании имени «Марий» Достоевский не сомневался — и не предполагал, что могут усомниться его читатели; здесь же ему именно нужно, чтобы читатель ощутил всю невероятность происходящего. Согласно воспоминаниям А.М. Достоевского, «Марей», вероятно, звали Марком, но называли его все почему-то Мареем [Достоевский, 1930, с. 58–59]. И здесь мы видим еще один важнейший принцип творчества Достоевского, **способ его работы с реальностью**: целенаправленное «поправление воспоминания», для того, чтобы создать его истинный образ, проявив в его глубине вторую составляющую двусоставного образа. Об этом способе писатель впрямую впервые сообщит читателю также в «Мужике Марее»: «Эти воспоминания вставляли сами, я редко вызывал их по своей воле. Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастало в цельную картину, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому и, **главное, по-**

правлял его, *поправлял* беспрерывно, в этом состояла вся забава моя» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 47].

Ничего не меняя в имени, пораженный этим незаметным для других и столь ярким для него знаком иной реальности, Достоевский, путем придания воспоминанию новых черт (а скорее даже — путем настойчивого акцентирования этих черт в тексте), наполняет очевидным для него значением имя, для читателя невнятное, тем самым *поправляя* его восприятие, раскрывая для него то, что открылось его глазу художника³⁴.

Вспоминая о Марее на каторге, Достоевский будет говорить о его *женственной, материнской* нежности: «припомнилась эта *нежная, материнская* улыбка бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой: “Ишь ведь, испужался, малец!” И особенно этот толстый его, запачканный в земле палец, которым он тихо и *с робкою нежностью* прикоснулся к вздрагивавшим губам моим. Конечно, всякий бы ободрил ребенка, но тут в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое, и если б я был *собственным его сыном*, он не мог бы посмотреть на меня сияющим более светлою любовью взглядом, а кто его заставлял? Был он собственный крепостной наш мужик, а я все же его барчонок; никто бы не узнал, как он ласкал меня, и не наградил за то. Любил он, что ли, так уж очень маленьких детей? Такие бывают. Встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою *тонкою, почти женственною нежностью* может быть наполнено сердце грубого, зверски невежественного крепостного русского мужика, еще и не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 49].

«Крепкий и плотный мужик с окладистой бородой» в глубинной точке своего образа, там, где открывается его *красота*, оказывается нянчащей и опекающей, преизобильно милующей Матерью³⁵

³⁴ Тут становится понятно, насколько комментаторы идут *против* работы автора, когда, не вникая в текст, комментируют его «по общему знанию» и «по здравому смыслу», как в данном случае в Академическом собрании сочинений, сообщая, что «Марей — просторечная форма имени Марий» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 344] — и тем гася в доверчивом читателе забрезжившее в нем понимание того, что речь здесь идет о Марии. О проблемах реального комментария к сочинениям Достоевского см. главу «Что есть реалья? Проблемы реального комментария» в: [Касаткина, 2023].

³⁵ Так и у Бога-Отца, изображенного в Миланской крепости, под окладистой бородой открывается нежная обнаженная женская

(особо вспоминающийся автору испачканный в земле толстый (то есть — подчеркнуто плотский: ведь Мария — источник плоти Бога) палец, которым он словно причащает испуганного ребенка земле, в сочетании с именем, воспроизводит столь значимое для Достоевского: «Богородица — мать сыра-земля»).

Составив такой сложный узор внутренних отсылок, лишь наполовину явленных читателю, Достоевский достаточно ясно говорит: образ Христов пробуждает/рождает в другом человеке (то есть — становится для другого Богоматерью) тот, кто способен явить в себе образ Христов: раскрыть для глаза другого глубинную *красоту* своего человеческого облика.

Но Достоевский, как было сказано выше, не только использует здесь имя Богоматери для создания и проявления значений собственного художественного текста — он также и одновременно использует свой текст для экзегезы текста библейского. Попробуем теперь, обратясь к последней приведенной нами цитате, понять, не что имя Марии дает для понимания образа Марее, а что образ Марее дает для понимания Марии; как Достоевский, через сопоставление этих образов взрывает наше застывшее «сусальное» представление о Божьей Матери. Через встречу *зверски невежественного* мужика с его барчком, через смиренную и любовную службу *низшего*, но пока *сильнейшего*, *слабому* и *бессильному* пока *высшему* Достоевский передает дистанцию, отделяющую человека — Марию — от Бога и Его Сына. Он заставляет нас ощутить эту непредставимую дистанцию через ту, которую нам гораздо легче вообразить и воспринять. Бесконечную дистанцию — и всю решимость и свободу Марии, отважившейся — и пожелавшей — эту дистанцию преодолеть (или — пренебрегшей ей (как Марее) в порыве любви и заботы) — и принять «как собственного сына», с материнской нежностью Того, кто все-таки Ее больше, чем «барчонок» — Ее Бог (и здесь совсем по-особому заиграет жест Марее, пальцем, запачканным в земле, прикасающегося к губам мальчика: так Мать приобщает к земле Дитя, земле не принадлежащее: приобщает к ее бедам и бедности, Вечного приобщает к преходящему, и в этой внешней «грязи», казавшейся сплошь наносной, неожиданно проявляется что-то самое внутреннее, что-то бесконечно важное. Христос дважды будет покоиться во чреве земли — в Рождестве и в Погребении, земля родит Его и в эту жизнь — и в жизнь иную).

грудь. Вообще, изображение «Отца кормящего» было не слишком частым, но отнюдь не исключительным явлением в христианском искусстве.

Это Ее самоотверженное принятие и материнская нежная забота о Высшем оказываются путем к свободе не только для Нее, но и для всего человечества (так же как просвещенная нежность Марeya оказывается для Бога (и Достоевского) свидетельством готовности к свободе всего русского народа). И отныне в глубине каждого человека Бог видит Ту (или хотя бы возможность Ее), что ответила на Его призыв и с заботой приняла под свою опеку Его младенческую слабость. Так же, как в глубине всякого каторжника Достоевский отныне видит Марeya (или хотя бы возможность его).

Красота *любого* человека для Бога становится неуничтожима потому, что Его, Бога, однажды нянчила и защищала Богоматерь.

Следующий момент, когда Достоевский возвращается к описанию двусоставного образа, говоря теперь о глубине мира, о том, что скрывается за пеленой повседневности, мы видим в октябрьском номере 1876 года. Интересно, что этот прямой разговор о двусоставном образе реальности, так же, как и первый разговор о двусоставном образе человека, начинается вблизи разговора о самоубийствах (с разговора о самоубийствах начинается первый номер 1876 года, а цитата, приводимая дальше, находится прямо в главке, названной «Два самоубийства»). Достоевский, опять-таки не напрямую, но очень настойчиво подводит читателя к мысли: человек не может жить и кончает с собой, если не видит или хотя бы не ощущает себя и мир в полноте и в *объемности* двусоставного образа, хотя умом стремится «вытянуть все в прямую линию». Правильное, адекватное видение себя и мира оказывается, по Достоевскому, не условием *праведной* жизни — а просто условием жизни. Повторю эту цитату, уже частично приведенную в первой части статьи, чтобы мы увидели ее под другим углом.

«— А знаете ли вы, — вдруг сказал мне мой собеседник, видимо давно уже и глубоко пораженный своей идеей, — знаете ли, что, чтобы вы ни написали, что бы ни вывели, что бы ни отметили в художественном произведении, — никогда вы не сравняетесь с действительностью. Что бы вы ни изобразили — все выйдет слабее, чем в действительности. Вот вы думаете, что достигли в произведении самого комического в известном явлении жизни, поймали самую уродливую его сторону, — ничуть! Действительность тотчас же представит вам в этом роде такой фазис, какой вы еще и не предполагали и превышающий все, что могло создать ваше собственное наблюдение и воображение!..

Это я знал еще с 46-го года, когда начал писать, а может быть и раньше, — и факт этот не раз поражал меня и ставил меня в недоумение о полезности искусства при таком видимом его бессилии.

Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: **на чей глаз и кто в силах?** Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. Другого же наблюдателя те же самые явления до того иной раз озаботят, что (случается даже и нередко) — не в силах, наконец, их обобщить и упростить, вытянуть в прямую линию и на том успокоиться, — он прибегает к другого рода упрощению и **просто-за-просто** сажает себе пулю в лоб, чтоб погасить свой измученный ум вместе со всеми вопросами разом. Это только две противоположности, но между ними помещается весь наличный смысл человеческий. Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до *конца и начала* его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а *концы и начала* — это всё еще пока для человека фантастическое» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 144–145].

Это рассуждение в части, относящейся к полезности и задачам искусства, связано самым тесным образом с теми описаниями творческих практик, которые предъявляет Достоевский читателю в «Мужике Марее» (гораздо подробнее, чем здесь, см.: [Касаткина, 2019]), но в этот раз я хочу сосредоточиться исключительно на авторских указаниях на вторую составляющую двусоставного образа.

Достоевский опять повторяет почти тот же прием, как и в предыдущих случаях, но в этот раз он дает отсылку не на те очевидные цитаты, которые, однако, можно найти с наибольшей вероятностью лишь в его собственных черновиках и письмах (и которые, возможно, представляются ему очень естественным продолжением того, что высказано в тексте напрямую, — продолжением, гораздо более легко восстанавливаемым читателем, чем это оказывается на самом деле), а на в самом деле очевидную цитату, находящуюся в доступной всем книге. «Концы и начала», находящиеся за пределами «насущного видимо-текущего», — это отчетливая, хотя и перевернутая цитата — так четырежды называет себя Христос в Откровении Иоанна Богослова, книге, повествующей именно о том, что происходит за пределами временного бытия зримого мира: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Отк. 1:8); «Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний» (Отк. 1:10); «Я есмь Альфа и Омега,

начало и конец» (Отк. 21:6); «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» (Отк. 22:13).

Вот что является глубинным центром, внутренним образом, зреваемым писателем, «имеющим глаз», в каждом явлении повседневной жизни — и здесь это сказано таким образом, что читатель, наконец, может легко увидеть подразумеваемое писателем, если «потрудится» опознать цитату. Переворачивается же цитата, скорее всего, потому, что опять, как в первом случае, взгляд как бы направлен с разных концов — Христос видит Себя как начало и конец всякой вещи в мире и всего мира — вещь смотрит с другой стороны, идет от конца к началу, познавая себя как результат — и лишь потом и потому обнаруживая, что у результата было начало и исходная точка.

Последний по времени написания текст 1876 года, где Достоевский говорит о двусоставном образе, находится в частном письме, написанном Маслянникову по поводу дела Корниловой, двадцатилетней мачехи, выбросившей из окна свою шестилетнюю падчерицу и немедленно отправившейся заявлять на себя в полицию как на убийцу, в то время как девочка встала на ножки и пошла, практически не пострадав. Корнилова была осуждена — и Достоевский публично настаивает на пересмотре дела, указывая в «Дневнике писателя» на возможный «аффект беременности». Масленников, молодой почитатель Достоевского, как он сам пишет в своих воспоминаниях, «служил в том ведомстве, от которого зависело или оставлять просьбы о помиловании “без последствий”, или же представлять их в надлежащем свете, со всеми обстоятельствами за и против. Разделяя совершенно взгляд покойного Федора Михайловича на характер преступления Корниловой, я всей душой желал оказать ей помощь, надеясь на либерального по тому времени ближайшего начальника, в руках которого находилась возможность дать успешное движение моему докладу» [Биография, 1883, 3-я пагинация, с. 104]. Он написал Достоевскому письмо, где предлагал план совместных действий. Достоевский ответил ему очень прагматичным посланием, изложив все, что уже сделал согласно этому плану, и совершенно неожиданно закончил свое письмо следующим образом: «В Иерусалиме была купель, Вифезда, но вода в ней тогда лишь становилась целительною, когда ангел сходил с неба и возмущал воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет **человека**, который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу письма Вашего думаю, что этим **человеком** у нашей больной хотите быть Вы. Не пропустите же момента, когда возмутится вода. За это наградит Вас Бог,

а я буду тоже действовать до конца» [Достоевский, 1972–1990, т. 29, с. 131].

Я уже неоднократно анализировала этот текст, впервые у Достоевского наглядно и открыто демонстрирующий структуру двусоставного образа, но акцентировала при этом внимание на двусоставном образе пространства, где в глубине сегодняшней ситуации появляется евангельская история (Ин. 5:2–15), в которой Господу не нашлось сотрудничающего человека — и потому она осталась для нас не данностью, но заданием (одним из многих заданий Евангелия), которое возможно одному из нас исполнить вот прямо сейчас («этим человеком у нашей больной хотите быть вы»), *продолжив* евангельскую историю³⁶.

Сейчас я хотела бы обратить внимание на другое — и опять-таки, даже в частном письме, высказанное прикровенно. На самом деле, такой **человек** нашелся и у Овчей купели — и этот человек был Христос, хотя Ему и не нужно было пользоваться водой источника, чтобы исцелить расслабленного³⁷. Вода в данном случае — лишь место соединения природ Божественной и человеческой в их сотрудничестве, место, нужное до тех пор, пока не пришел Человек и не показал, *где* на самом деле соединяются эти природы, порождая возможность мгновенного *правильного действия*, восстанавливающего все поврежден-

³⁶ Анализ этого отрывка из письма красной линией проходит сквозь всю мою книгу «Священное в повседневном...» [Касаткина, 2015].

³⁷ На то, что расслабленному человечеству в лице Христа нашелся Человек, которого не имели прежде, указывает и один из литургических текстов, посвященных празднованию события (за упоминание на этот текст благодарю Ольгу Меерсон):

«При Овчей купели человек лежаше в немощи, и видев Тя Господи, вопияше:

человека не имам, да егда возмутится вода, ввержет мя в ню: егда же прихожду, ин предваряет мя, и приемлет исцеление, аз же немощствуяй лежу.

И абие умилисердився Спас, глаголет к нему:

тебе ради Человек бых, тебе ради в плоть облекохся, и глаголеши: человека не имам.

Возми одр твой и ходи.

Вся Тебе возможна, вся послушают, вся повинуются:

всех нас помяни, и помилуй Святый, яко Человеколюбец».

Из стихир Цветной Троицы на литии в 4-ю Неделю по Пасхе о расслабленном.

ное; «не пропустите момента, когда возмутится вода» значит здесь «не пропустите момента, когда Господь сойдет в Вашу душу и направит Ваши действия в нужное русло». То есть, то, что хочет буквально сказать Достоевский Масленникову — это: «Станьте ей Христом — и все получится». Он своим неожиданным пассажем в конце письма как бы буквально соединяет адресата с подразумеваемым, но не выговариваемым прямо, образом, вводит его в резонанс с мощным перво-образом. Это отнюдь не наставление — здесь звучит откровение человеку о нем самом, передается то внутреннее чувство себя, которое обеспечивает ему движение без промаха и фальши. То, что в прямом виде Достоевский неоднократно высказывает опять-таки в черновиках к «Бесам»: «...жертвовать и жертвовать, тогда все взаимно и будут счастливы, ибо предположить, что все Христы» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 106]; «Если б представить, что все Христы, то мог ли быть пауперизм? В христианстве даже и недостаток пищи и топлива был бы спасением (можно не умерщвлять младенцев, но самому вымирать для брата моего)» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 182]; «Христианство компетентно даже спасти весь мир и в нем все вопросы (если все Христы...)» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 188]; «Вообразите, что все Христы, — ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? Кто не понимает этого, тот ничего не понимает в Христе и не христианин. Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же?» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 193]; «Вот тут труд всеобщий (если б все были Христы) проявился бы с радостным пением, но не афинских вечеров» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 193].

Во всех приведенных здесь описаниях двусоставного образа Достоевский следует собственной рекомендации, высказанной в том же 1876 году, в июле, в письме Всеволоду Соловьеву: «Вот что значит доводить мысль до конца! Поставьте какой угодно парадокс, но не доводите его до конца и у вас выйдет и остроумно, и тонко, и *comme il faut*; доведите же иное слово до конца, скажите например вдруг: “вот это-то и есть Мессия” — прямо и не намеком, и вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали самое последнее ваше слово. А впрочем, с другой стороны, если б многие из известнейших остроумцев, Вольтер, например, вместо насмешек, намеков, полуслов и недомолвок, вдруг решились бы высказать все, чему они верят, показали бы всю свою подкладку разом, сущность свою, — то поверьте, и десятой доли прежнего эффекта не стяжали бы.

Мало того — над ними бы только посмеялись. Да человек и вообще как-то не любит ни в чём последнего слова, “изреченной” мысли, говорит, что: “Мысль изреченная есть ложь”» [Достоевский, 1972–1990, т. 29², с. 102].

Однако Мессия во всех этих высказываниях — не кто-то пришедший со стороны внешним образом, но Некто открывшийся в глубине нас самих.

Итак, Достоевский осознанно и последовательно делает основой своего творчества двусоставный образ как глубинное откровение о мире и человеке, предъявляет его как фундаментальную философию личности, предоставляющую читателю ключи для личностной трансформации. При этом он всегда говорит о второй составляющей образа абсолютно прозрачно для себя — но прикровенно для читателя, предполагая, что именно энигматичность, загадочность глубинной сердцевины образа, то, что заставляет читателя вглядываться и вслушиваться в неявное, делает образ рабочим, трансформирующим инструментом.

Список литературы

1. Аксаков, 1982 — Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. М.: Современник, 1982. 383 с.
2. Анненский, 1987 — Анненский И. Избранное. М.: Правда, 1987. 590 с.
3. Бахтин, 2000 — Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 9–226.
4. Бахтин, 2010 — Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (2). 752 с.
5. Библиотека Достоевского, 2005 — Библиотека Ф.М. Достоевского: опыт реконструкции, науч. описание / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); сост. Н.Ф. Буданова и др. СПб.: Наука, 2005. 336 с.
6. Биография, 1883 — Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом Ф.М. Достоевского и приложениями. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1883. Три пагинации: 332, 375, 122 с.
7. Ветловская, 2018 — Ветловская В.Е. «Дневник писателя» за 1876 год: О мужике Марее // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 1. С. 21–58.
8. Даль, 1862 — Даль В. Пословицы русского народа. М.: Вь Университетской Типографии, 1862. 1095 + 6 с. URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003565716?page=1154&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 24.08.2021).
9. Джексон, 1988 — Джексон Р.Л. Искусство Достоевского: бреды и ноктюрны / пер. и ред. Т.В. Бузиной. М.: Радикс, 1988. 285 с.

10. Достоевский, 1930 — *Достоевский А.М.* Воспоминания / ред. и вступит. статья А.А. Достоевского. Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. 426 с.
11. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
12. Карамзин, 1984 — *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника / Ю.М. Лотман, Н.А. Марченко, Б.А. Успенский. Л.: Наука, 1984. 718 с.
13. 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.
14. Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях. Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
15. Касаткина, 2019 — *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. М.: Водолей, 2019. 336 с.
16. Касаткина, 2020 — *Касаткина Т.А.* Особенности структуры ранних «гностических» текстов Достоевского: Анаagogическая история // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 2 (10). С. 95–115.
17. Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.
18. Литературные манифесты, 2000 — Литературные манифесты от символизма до наших дней / сост. и предисл. С.Б. Джимбинова М.: XXI-Согласие, 2000. 606 с.
19. Магарил-Ильяева, 2021 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Фельетоны 1847 года как «толковый словарь» философии раннего творчества Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16). С. 24–41.
20. Махов, 2005 — *Махов А.Е.* Музыка слова: из истории одной фикции // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 101–123.
21. Меерсон, 2019 — *Меерсон О.* Библейские подтексты у Достоевского как арбитры при толковании спорных мест // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3 (7). С. 34–51.
22. Михайлов, 1996 — *Михайлов А.В.* Актуальные проблемы современной теории литературы // Контекст–1993. Литературно-теоретические исследования. М.: Наследие, 1996. С. 4–19.
23. Михайлов, 2000 — *Михайлов А.В.* Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. 852 с.
24. Михайлов, 2001 — *Михайлов А.В.* Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема. М.: Наследие, 2001. С. 224–279.
25. Новикова, 2007 — *Новикова Е.* «Мир спасет красота» Ф.М. Достоевского и русская религиозная философия конца XIX – первой трети XX вв. //

- Достоевский и XX век. / под ред. Т.А. Касаткиной: в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 97–124.
26. Романов, 2010 — *Романов Ю.А.* Феномен красоты в интерпретации Дмитрия Карамазова // Достоевский и современность. Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. Великий Новгород, 2010. С. 228–230.
 27. Тарасова, 2019 — *Тарасова Н.А.* Установление текста на основании графологического анализа (на примере черновых рукописей романа Достоевского «Бесы») // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 2 (6). С. 191–215.
 28. Хондзинский, 2013 — *Протоиерей Павел Хондзинский.* «Чистая любовь» в поучениях старца Зосимы // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2013. № 30. Ч. I. С. 423–440.
 29. Хондзинский, 2014 — *Протоиерей Павел Хондзинский.* Достоевский как «учитель Церкви» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. Вып. 2. С. 137–146.
 30. Чернышова — *Чернышова А.* Карнавал в день всех неживых // Литнет. URL: <https://litnet.com/ru/reader/karnaval-v-den-vseh-nezhivyh-b280008> (дата обращения: 24.06.2024).
 31. Юнг — *Юнг К.Г.* Архетип и символ. URL: https://royallib.com/read/yung_karl/archetip_i_simvol.html#0 (дата обращения: 23.10.2021).
 32. Dante, 2010 — *Dante.* Vita Nova / Ed. Carrai S. Milano: BUR, 2010. 193 p.
 33. Dürrenmatt, 1980 — *Dürrenmatt F.* Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie. Neufassung, 1980. URL: www.diogenes.ch (дата обращения: 23.10.2021).
 34. Emerson, 1995 — *Emerson C.* Word and Image in Dostoevsky's Worlds: Robert Louis Jackson Readings that Bakhtin could not do // Freedom and Responsibility in Russian Literature. Evanston: Northwestern Univ. Press, 1995. P. 245–265.
 35. Jackson, 1993 — *Jackson R.L.* Dialogues with Dostoevsky: The overwhelming Questions. CA: Stanford Univ. Press, 1993. 346 p.
 36. Kasatkina, 2012 — *Kasatkina T.* È Cristo che vive in te. Dostoevskij. L'immagine del mondo e dell'uomo: l'icona e il quadro / prefazione di Julián Carrón, traduzione di Elena Mazzola. Itaca: Castel Bolognese, 2012. 110 p.