Татьяна Касаткина

ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ЦИТАТА В «БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ»

Всем памятна претензия Константина Леонтьева к произведениям Достоевского: христианство там, по его мнению, «нецерковное», я бы сказала, основываясь на рассуждениях публициста, «невоцерковленное». Не только Соня в «Преступлении и наказании» «как-то **молебнов** не служит, духовников и монахов для совета не ищет; к **чудотворным иконам** и **мощам** не прикладывается»[1], но и в «Братьях Карамазовых», которые, по словам Леонтьева «уже **гораздо ближе** к делу», «как-то мало говорится о богослужении, о монастырских послушаниях; ни одной церковной службы, ни одного молебна». Тут же, кстати (почему кстати, будет видно из дальнейшего), высказано и еще одно недоумение: «**От тела** скончавшегося старца Зосимы **для чего-то** исходит **тлетворный дух**, и это смущает иноков, считавших его святым»[2].

С.И. Фудель ответил на эту претензию Леонтьева: «… Достоевский расширил в нас понимание церковности. В XIX веке многие хорошие церковные люди не представляли себе церковного, то есть не фальшивого, восприятия христианства вне привычных для них форм византийской церковности». Далее он цитирует уже приведенный фрагмент из статьи Леонтьева и продолжает: «Не стоит говорить о нелепости требовать от романа какой-то богослужебной энциклопедии. Гораздо важнее другое: искреннее непонимание переживания Церкви сердцем. Такова была эпоха, и нам необходимо осознать прожитый путь. Нужно было пережить эти сто лет, отделяющие нас от романа, нужно было пройти пустыню нашей

жизни часто *вне видимого храма и в тоске о нем*, чтобы понять, что он — храм и его обряды — всегда с нами, если только мы своим сердцем в нем, если явление Христа Спасителя в душе, присутствие Его в ней не богословская или художественная аллегория, а правда. В этом — не в новом религиозном сознании, а *в возвращении нашего сознания к первохристианскому и во все века не умиравшему реальному переживанию веры* — нам, конечно, помог Достоевский. Храм, или, как пишет Леонтьев, "молебен" у Достоевского никак не отрицается. Можно было бы успокоить Леонтьева: Соня служит не только панихиду по отце, но и отпевание и сама надевает на Раскольникова православный крест, ненавистный сектантам. Но стены храма здесь точно раздвинулись, и нерукотворной, то есть единственно надежной — теперь-то мы это хорошо знаем! — "храминой" сделалась в данном случае серая петербургская комната. "Дух дышит где хочет" и "где двое или трое собраны во имя Его". Мы этого не знали или забыли, через большие испытания мы вошли в новую церковную эпоху и больше всего боимся не уменьшения или, наоборот, увеличения церковных форм, а того, чтобы не потерять это дыхание Духа, созидающего или изменяющего обрядовые формы. Вот почему, может быть, самыми радостными зазвучали для нас эти слова: "Я с вами во все дни, до скончания века", где бы мы ни были: "в византийском храме", с его привычными и дорогими для нас обрядами, или в серой коммунальной квартире»[3].

Действительно, можно было бы успокоить Леонтьева: «молебен», служба у Достоевского «никак не отрицается». Более того, служба у Достоевского прямо присутствует — только не описательно, как, скажем, у Лескова или Шмелева; и, соответственно, она не выделяется из общего хода бытия в отдельный замкнутый в себе богослужебный круг — каковое выделение и было дорого Леонтьеву, ибо все здешнее, все внешнее «должно погибнуть». Но, с другой стороны, можно сказать, что присутствуя в произведении описательно, служба ставится в ряд феноменов этого же бытия, становится рядоположенной здешним явлениям, соприродной им, и — соответственно — в тексте остается только внешность, быт, обрядовость — то есть феноменальная сторона богослужения. Что мы и наблюдаем как у Лескова, так и у Шмелева.

Достоевский идет по другому пути. Он не описывает богослужения, но литургический текст присутствует в тексте его произведений в виде микроцитат, становясь фоновым текстом, базовым текстом,

прототекстом, организуя иной уровень в произведении — уровень, на котором, кстати, существует и авторская позиция в творчестве Достоевского[4]. Так же как библейские и евангельские сюжеты не столько пересказываются в тексте Достоевского, сколько существуют вплетенные в сюжет романа, пронизывая временную плоть мира и структурируя ее в соответствии с вечным первообразом, пребывающим за всякой историей и за историей вообще, первообразом, делающим всякую историю узнаваемой, а вернее — *опознаваемой*, проявляющей в себе вполне определенный аспект метаистории человечества. Литургический и священный текст не становятся «вещами мира», но стоят *за* вещами мира, придавая мгновенному праху вечный образ.

Так, Ставрогина нигде не назовут в романе антихристом[5] (что позволяет некоторым исследователям даже и до сих пор настаивать на, так сказать, «положительности» этого образа), но это имя вполне отчетливо проявится, если учесть связанный с героем контекст аллюзий, цитат и именований[6]. Например, об антихристе говорится в Откровении: «И видел я, что одна из голов его как бы смертельно была ранена, но эта смертельная рана исцелела» (Откр. 13:3). В структуре романа «рана зверя» — это флюс после «пощечины» Шатова, нарыв, который Николай Всеволодович отказывается показывать доктору и который сам проходит без следа (10; 173), в то время как в городе говорят о выбитых зубах и прочих «отвратительных» подробностях (10; 167). С другой стороны, Ставрогин постоянно выступает в романе «вместо Бога», «вместо Христа», что наиболее наглядно в словах Федьки Каторжного: «Я перед вами, сударь, как пред Истинным» (10; 205), но наиболее, пожалуй, интересно там, где появляется как раз литургическая аллюзия. Я имею в виду высказывание Лебядкина, встречающего Ставрогина угощением: «А главное, от ваших щедрот, ваше собственное, так как вы здесь хозяин, а не я, а я, так сказать, в виде только вашего приказчика…» (10; 208) — высказывание, пародирующее возглас священника на Евхаристии: «Твоя от Твоих Тебе приносяще о всех и за вся». Сам возглас имеет в основе своей молитву Давидову при освящении Храма, и слова Лебядкина есть прямой парафраз этой молитвы: «Ибо кто я и кто народ мой, что мы имели возможность так жертвовать? Но от Тебя все, и от руки Твоей *полученное* мы отдали Тебе; потому что странники мы пред Тобою и пришельцы, как и все отцы наши; как тень дни наши на земле, и нет ничего прочного» (1 Пар. 29: 14-15).

Не анализирую сейчас сцену в романе «Бесы», которая в свете этой цитаты с очевидностью предстает как извращение литургии (отмечу только, что Христос приходит заклатися и датися в снедь верным, чтобы имели жизнь вечную, а Ставрогин приходит, чтобы лишить Лебядкина снеди[7] и обречь смерти) — лишь констатирую, что сам евхаристический возглас находится в поле пристального внимания Достоевского. И если в «Бесах» появится аллюзия на первую его часть «Твоя от Твоих тебе приносяще», то в «Братьях Карамазовых» вторая часть «о всех и за вся» сыграет очень важную роль.

Напомню недоумение Леонтьева: «**От тела** скончавшегося старца Зосимы **для чего-то**[8] исходит **тлетворный дух**». На то, что это происходит для того, чтобы не подавить свободную волю человека, что этот «поступок» старца (по счастливому выражению госпожи Хохлаковой) адекватен отказу Христа сойти со креста, уже указывалось (обращаю внимание на то, что при таком толковании это именно *поступок*, осознанное действие умершего, а вовсе не действие, производимое *над ним* законами природы, что и выражено в нелепых, на первый взгляд, словах Хохлаковой; еще раз хочу подчеркнуть, что герои Достоевского никогда не болтают бессмысленно, особенно когда *просто болтают*, непонятно почему и зачем).

Но такое истолкование недостаточно: можно сказать еще, что старец Зосима отступает в область действия законов падшего мира для того, *чтобы вернуть* (уже подавленную) *свободу Алеше*, которому он заслонил весь мир. И вот понять, как это происходит, нам поможет анализ ряда микроцитат из литургических текстов и Писания. Первая появляется там, где автор начинает объяснять причину душевного состояния Алеши после смерти старца. «То-то и есть, что вся любовь, таившаяся в молодом и чистом сердце его ко “всем и вся”, в то время и во весь предшествовавший тому год, как бы вся временами сосредоточивалась, и может быть даже неправильно, лишь на одном существе преимущественно, по крайней мере в сильнейших порывах сердца его, — на возлюбленном старце его, теперь почившем. Правда, это существо столь долго стояло пред ним как идеал бесспорный, что все юные силы его и всё стремление их и не могли уже не направиться к этому идеалу исключительно, а минутами так даже до забвения “всех и вся”» (14; 306).

Достоевский точно цитирует здесь место литургии, когда уже после возгласа иерея: «Твоя от Твоих Тебе приносяще о всех и за вся» и после «Достойно есть…» (то есть после момента преложения Святых Даров) иерей возглашает: «В первых помяни, Господи, Великого Господина и Отца нашего Алексия, Святейшего Патриарха Московского и всея Руси, и господина нашего Высокопреосвященнейшего (*имя епархиального архиерея*), ихже даруй святым Твоим Церквам в мире, целых, честных, здравых, долгоденствующих, право правящих слово Твоея истины», а хор ему отвечает: «И всех и вся». То есть Алеша не уклоняется на неправую стезю, но, исполняя первую часть (непрестанную молитву о чтимом наставнике в «слове Твоея истины»), забывает о второй («И всех и вся»); ее он именно и вспомнит в конце главы «Кана Галилейская», однако прозвучит она в его душе так, словно он оказался уже не в хоре, не послушником, не «слабым юношей», но иереем, воином Господним, «твердым на всю жизнь бойцом» — не «всех и вся», но «*о всех и за вся*». Собственно, трансформация этой цитаты и будет свидетельством его перерождения, посещения и посвящения — робею выговорить — но ведь почти — *рукоположения*: «“Кто-то посетил мою душу в тот час”, — говорил он потом с твердою верой в свои слова» (14; 238).

Тут хочу поделиться личным впечатлением: я очень давно слышала во фразе: «Простить хотелось ему всех и за все и просить прощения, ***о***! не себе, а за ***всех***, за всё ***и за вся***» (14; 328) литургический возглас, о котором идет речь, но не *видела* его, не могла подтвердить, что именно и точно он там и написан. А с другой стороны меня всегда смущала эта «о» с восклицательным знаком в середине строки — какой-то своей явной нарочитостью. Она и оказалась ключом. Достоевский отнюдь не выпячивает, скорее скрывает иерейский возглас в речи Алеши, но одновременно очень ясно его прописывает, указывая на движение своего юноши из «хора» в «предстоящего», в «начинающего дело свое» — в литургисающего[9], совершающего евхаристию в храме, где небо — купол, и земля — подножие[10].

Но Зосима, занявший в какой-то миг место Господне в уме Алеши (Алеша говорит Lise: «<…> мой друг уходит, *первый в мире человек*, землю покидает. Если бы вы знали, Lise, как я связан, как я *спаян душевно* с этим человеком! И вот я останусь один…» (14; 201): первый в мире человек — Христос, «новый Адам», «спаян» (буквально!) человек с Господом, нося Его образ в себе), так вот,

Зосима низвергается именно как тот, кто посягнул на место Господне, как сатана! (Таким образом и последующий «*бунт*» Алеши получает сильное освещение!)

Алеша так будет мыслить о произошедшем: «И вот тот, который должен бы был, по упованиям его, быть вознесен превыше всех в целом мире, — тот самый вместо славы, ему подобавшей, вдруг ***низвержен*** и ***опозорен***!» Здесь очевидны две микроцитаты на фоне реминисценции: падения денницы[11] (кстати, включается еще и мотив тления, в падении денницы присутствующего, правда, не запахом, но поедающим червем). «В преисподнюю ***низвержена*** гордыня твоя со всем шумом твоим; под тобою подстилается червь, и черви — покров твой. Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: “взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горé в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему”. Но ты ***низвержен*** в ад, в глубины преисподней» (Ис. 14:11-15); «<…> ты печать совершенства, полнота мудрости и венец красоты. Ты находился в Едеме, в саду Божием; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями; рубин, топаз и алмаз, хризолит, оникс, яспис, сапфир, карбункул и изумруд и золото, все, искусно усаженное у тебя в гнездышках и нанизанное на тебе, приготовлено было в день сотворения твоего. Ты был помазанным херувимом, чтобы осенять, и Я поставил тебя на то; ты был на святой горе Божией, ходил среди огнистых камней. Ты совершен был в путях твоих со дня сотворения твоего, доколе не нашлось в тебе беззакония. От обширности торговли твоей внутреннее твое исполнилось неправды, и ты согрешил; и Я ***низвергнул*** тебя, как нечистого, с горы Божией, изгнал тебя, херувим осеняющий, из среды огнистых камней. От красоты твоей возгордилось сердце твое, от тщеславия твоего ты погубил мудрость твою; за то Я повергну тебя на землю, перед царями отдам тебя на ***позор***» (Иез. 28:12-17); последняя строка заставляет вспомнить и Алешино сетование: «предан на такое насмешливое и злобное глумление столь легкомысленной и столь ниже его стоящей толпе»[12] (14; 307). Кстати, если Дмитрий будет говорить об Алеше как об «ангеле», то Грушенька назовет его именно «херувимом» (14; 323). Черт Ивана с ужимкой напомнит о том, что «принято за аксиому», что он «падший ангел» (15; 73), но, рассказывая о торжественном восшествии в небо «умершего на кресте Слова», везде выдержит

торжественный тон, исключая лишь один неожиданный срыв: «радостные взвизги херувимов» (15; 82). Причем Достоевский будет очень просить Любимова сохранить фразу хоть в таком виде. Не к бывшим ли единочиновным испытывает здесь черт особую неприязнь?

Всеми этими соответствиями Достоевский не только завязывает первого в своем романном мире с последним в нем (последний здесь все же — черт, а не Смердяков; Ольга Меерсон[13] говорит о том, что Смердякова и герои, и читатели объективируют, лишают субъектности; ну так черта они (и герои, и читатели) даже и объектности лишают, считая его галлюцинацией или психическим заболеванием), Достоевский не только указывает, что «луковку подал» в словах Зосимы в «Кане Галилейской» — не метафора: всех нас приходится тащить из ада! Он еще и показывает, что как за всяким земным «срединным»[14] местом стоит и ад, и рай, как его постоянная возможность, так и за всяким человеком стоит как Бог, так и сатана, и что если мы влечемся не к образу Божию в человеке, но человек начинает застилать от наших глаз Бога, то мы сами творим из него «противника» (букв. знач. слова «сатана»).

Уже, кажется, отмечалось сходство кончины преп. Амвросия Оптинского (1891) с кончиной старца Зосимы: от преп. Амвросия тоже изошел тлетворный дух, и он предупреждал о том, что так будет, задолго до того, как преставился. «<…> преподобный Амвросий задолго до своей кончины поучал монахиню Евфросинию, будущую настоятельницу Шамординской обители: “Похвала не на пользу. Ужасно трудна похвала. За прославление, за то, что здесь все кланяются, тело по смерти испортится — прыщи пойдут. У Аввы Варсонофия написано: Серид какой был старец! — а и то по смерти тело испортилось”. Кроме того, в начале своей предсмертной болезни преподобный Амвросий велел одной монахине читать книгу Иова[15]. В ней, между прочим, сказано, что от смрада ран сего праведника бежала даже его жена. Этим примером, думается, старец предуказывал на то, что и с ним подобное случится после его кончины. Действительно, от тела покойного вскорости стал ощущаться тяжелый мертвенный запах. Впрочем, об этом обстоятельстве давно еще он прямо говорил своему келейнику о. Иосифу. На вопрос же последнего, почему так, смиренный старец сказал: “Это мне за то, что в жизни я принял слишком много незаслуженной чести”. Но вот дивно, что чем долее стояло в церкви тело почив-

шего, тем менее стал ощущаться мертвенный запах. От множества народа, в продолжение нескольких суток почти не отходившего от гроба, в церкви была нестерпимая жара, которая должна бы была способствовать быстрому и сильному разложению тела, а вышло наоборот. В последний день отпевания преподобного, по замечанию архимандрита Григория, составителя его жизнеописания, от тела его уже стал ощущаться приятный запах, как бы от свежего меда»[16]. Совершенно очевидно, что преп. Амвросий выдвигает ту же причину тлетворного духа, которую указывает и Достоевский: слишком большое превознесение старца духовными чадами. «От обширности торговли твоей…» — как сказано у Иезекииля. Слишком многие притекают, слишком многие бессознательно начинают смотреть на старца как на последнюю инстанцию, а не как на проводника к Богу. И вот этот грех духовных чад искупается старцем… Так что, как убийство Федора Павловича произошло по совокупной вине всех его сыновей по плоти, так и тлетворный дух изошел по совокупной вине всех сыновей по духу. Алеша был виновен и в том, и в другом случае.

Здесь, кстати, заключен и ответ на постоянный вопрос — только ли к католичеству обращена поэма Ивана «Великий инквизитор». Каждый «друг жениха» (место священника по отношению к верующему) находится в опасности — умыкнуть душу-невесту[17], замкнуть ее на себя. И эта опасность оказывается реализованной в отношениях двух самых «положительных» героев романа. Эта опасность окажется здесь преодоленной. Но не ее же ли отзвук донесется до нас в финальной сцене романа, в возгласе Коли Красоткина: «Ура Карамазову!»?

Примечания

[1] **Леонтьев К.Н.** О всемирной любви. Речь Ф.М. Достоевского на Пушкинском празднике // Властитель дум. Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. — СПб., 1997. — С. 86. Курсив и полужирный курсив в цитатах — мой, полужирный шрифт — выделено цитируемым автором. — *Т.К.*

[2] Там же. — С. 87.

[3] **Фудель С.И.** Наследство Достоевского. — М., 1998. — С. 98-99.

[4] См. о том, где в произведениях Достоевского обнаруживается авторская позиция: **Касаткина Т.А.** О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле».

М., 2004, особенно «Заключение»; см. также материалы круглого стола «Проблема “реализма в высшем смысле” в творчестве Ф.М. Достоевского». Заседание Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ РАН от 26 декабря 2002 года // Достоевский и мировая культура. — № 20. СПб. — М., 2004. — С. 50-53, 96.

[5] При том, что соответствующий сюжет будет впрямую зафиксирован в черновых записях к роману. Например: «Зверь с раненой головой, 1000 лет. Представьте себе, что все Христы; будут ли бедные?» (11; 177).

[6] В символическом плане романа Ставрогин — «зверь» (о нем говорится в романе: «зверь показал свои когти» (10; 37); «зверь вдруг выпустил свои когти» (10; 38)) и «премудрый змий» (так его называет Липутин, так называется и глава, в которой впервые появляется Ставрогин, но именно при чтении этой главы становится ясно, что «змий» — это не совсем он, а *что-то другое*: ибо вместо ожидаемого Ставрогина, как бы подменяя его, появляется перед героями и читателем Петр Степанович Верховенский со своими змеиными чертами (чего стоит только крутящийся и раздвоенный язык)) — то есть Ставрогин — тот, за которым стоит сатана, и, отдавая ему свою власть, использует его, как свою марионетку, свой «костюм»: «И стал я на песке морском, и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами: на рогах его было десять диадим, а на головах его имена богохульные. Зверь, которого я видел, был подобен барсу; ноги у него — как у медведя, а пасть у него — как у льва; *и дал ему дракон силу свою и престол свой и великую власть*. И видел я, что одна из голов его как бы смертельно была ранена, но эта смертельная рана исцелела. И дивилась вся земля, следя за зверем, и поклонились дракону, который дал власть зверю, и поклонились зверю, говоря: кто подобен зверю сему? И кто может сразиться с ним?» (Откр. 13:1-4). Примерно в такие отношения пытается встать к Ставрогину в романе Петр Верховенский. Но потом он «меняет тактику», заявляя, что теперь во всем «полная воля» Николая Всеволодовича, ибо на самом деле Верховенский, конечно, не сатана, а «другой зверь» с рогами агнчими, «пророк» великого зверя, собственно антихрист, возглашающий богом зверя-самозванца, творящий его кумир и осуществляющий «социальную программу» царства зверя. Недаром именно ему задаст Степан Трофимович вопрос: «Неужто ты себя такого, как ты есть, людям взамен Христа предложить желаешь?» Достоевский точно воспроизводит структуру образа «зверя», данную в «Откровении», где показано, как «зверем» пародируется и извращается божественная Троичность (см.: Откр., гл. 13).

С.Н. Булгаков в работе «Русская трагедия. О “Бесах” Ф.М. Достоевского в связи с инсценировкой романа в Московском Художественном театре» писал: «Святая Троица есть предвечно осуществляемый акт Любви-Смирения, в котором каждая ипостась истощает себя в смирении-любви, чтобы найти себя в другой, потому для Троичности, этой свободы в смирении, нет места в царстве раздора и своеволия: сатана есть унитарист, космически выпячивающий свое **я**» (Цит. по: **Достоевский Ф.М.** Бесы. Роман в трех частях.

«Бесы»: антология русской критики. — М., 1996. — С. 498). И однако Троичность очевидно пародируется и извращается в *тройном* образе «зверя» в Откровении — только смирение и самопожертвование превращается здесь в *подстановку* (говоря нынешним языком, в данном случае, безусловно идущим к делу — в «подставу»). Сатана *прячется* за «зверя», выставляя его вместо себя правителем царства, которое разрушится через краткий срок. А истинность свидетельства Лиц Троицы друг о друге превращается вторым зверем, пришедшим, чтобы свидетельствовать о первом, в обман и надувательство (этому обману в «Бесах» соответствует «Иван-Царевич»).

Заслуживает упоминания и то, что Ставрогин занимает место *мужа девицы Марьи* Тимофеевны (Мария — (*евр.*) превознесенная, Тимофей — (*греч.*) почитающий Бога; таким образом, Марья Тимофеевна — превознесенная почитающими Бога, такое именование приличествует лишь Богоматери). При этом непорочное зачатие Богоматери и Ее принесение Сына в жертву за мир чудовищным образом пародируется в «мираже» Хромоножки о том, как она родила ребеночка, а мужа не знает, не помнит и пола ребеночка («то мальчик вспомнится, то девочка» — перверсия идеи ***цельного*** Человека Христа (пол — половинка человека)), как она обернула ребеночка в батист и кружево и «цветочками обсыпала, снарядила, молитву над ним сотворила, некрещеного понесла» — подготовила к жертвоприношению, которое и совершила: в пруд снесла.

[7] «Спокойно и точно, как будто дело шло о самом обыденном домашнем распоряжении, Николай Всеволодович сообщил ему, что на днях, может быть даже завтра или послезавтра, он намерен свой брак сделать повсеместно известным , “как полиции, так и обществу”, а стало быть, кончится сам собою и вопрос о фамильном достоинстве, а вместе с тем и вопрос о субсидиях. Капитан вытаращил глаза; он даже и не понял; надо было растолковать ему. — Но ведь она… полоумная? — Я сделаю такие распоряжения. — Но… как же ваша родительница? — Ну, уж это как хочет. — Но ведь вы введете же вашу супругу в ваш дом? — Может быть и да. Впрочем, это в полном смысле не ваше дело и до вас совсем не относится. — Как не относится! — вскричал капитан. — А я-то как же? — Ну, разумеется, вы не войдет в дом. — Да ведь я же родственник. — От таких родственников бегут. Зачем мне давать вам тогда деньги, рассудите сами? — Николай Всеволодович, Николай Всеволодович, этого быть не может <…> Но ведь я-то как, главное ведь тут я! <…> Прежде за ее службу там в углах по крайней мере нам квартиру давали, а теперь что же будет, если вы меня совсем бросите?» (10; 211).

[8] Нужно отметить, что Леонтьев очень филологически грамотно ставит вопрос — не «почему-то», но «для чего-то».

[9] И тут на память приходят слова главки «Братьев Карамазовых» «От автора», где, в самом начале своего романа, Достоевский говорит про Алешу: «деятель, но деятель неопределенный, невыяснившийся» (14; 5). «Деятель» и «общественный деятель» были тогда взаимозаменяемыми выражениями. И однако это какой-то *невыяснившийся* деятель, деятель не такой, к каким

привыкли… Как тут не вспомнить, что «литургия» (λήιτοζ — общественный, έργον — дело (греч.)) значит «общее дело», литургисающий — деятель, можно сказать — общественный деятель… И опять, в свете этого, отзвуком рукоположения звучат слова старца Зосимы: «Начинай, милый, начинай, кроткий, дело свое!..» (14; 327).

[10] Собственно, именно так оформляется Достоевским пространство романа «Братья Карамазовы» вокруг Илюшечкиного камня. Илюшечкин камень — это алтарный камень в чистом поле, над которым небо — купол, которому земля — подножие; вокруг которого, иными словами, созидается *мир как храм*. Храм, как известно, — образ мира, вставшего, укрепившегося на «камне, отверженном строителями», на Христе. Камень — вообще центральный образ романа «Братья Карамазовы», и именно «отверженный» камень, одинокий Илюшин камень в поле — где Илюша хотел быть похоронен. Представляется, что, странным образом, его похороны в церковной ограде не противоречат его желанию. Два места как бы совмещаются, объединенные Илюшиной могилой (не случайно именно у камня Алеша произносит речь об Илюше и о воскресении). Камень этот ***есть*** основание Церкви, но, призванный быть основанием мира, — Он все еще отверженный, все еще ожидающий того, чтобы Его признали краеугольным. На Нем строится мир, но человечество все время бунтует против этой очевидности.

[11] Одновременно это, как отмечалось исследователями, аллюзия на ощущения апостолов после распятия Христова — апостолов, еще привыкших видеть во Христе земного владыку, в мире сем должного осуществить свое царство. Этой микроцитатой (как и последующими) Зосима зримо «размахивается» от рая до ада, от Бога до дьявола, от образа Божия до образа сатанинского. Это и есть, по Достоевскому, человеческий диапазон.

[12] Это опять-таки двунаправленная цитата: Анна Гумерова отмечает, что именно такие чувства должны были испытывать апостолы во время страстей Христовых.

[13] См. ее статью в издании «Роман Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”: современное состояние изучения» (М.: Наука, 2007).

[14] Позволю себе привести поясняющую эти слова выдержку из только что опубликованной моей работы «Рай и ад в произведениях Ф.М. Достоевского 1860-х годов» (Достоевский и современность. Материалы XX Международных Старорусских чтений 2005 года. — Великий Новгород, 2006. — С. 191-213):

Православные мыслители и поэты свидетельствуют: «Мир существует только до момента его окончательного самоопределения в сторону добра или зла». (См., например: **Схиархимандрит Варсонофий.** Священная поэзия. Цит. по: **Нина Павлова.** Красная Пасха. О трех Оптинских новомучениках убиенных на Пасху 1993 года. Храм Рождества Пресвятой Богородицы с. Льялово. — 2002. — С. 306). Сказанное позволяет увидеть мир как некое не проявленное до конца место, вроде картины, например, портрета с еще смутными чертами, где один удар кисти может изменить выражение лица с

торжествующего на отчаянное, и наоборот. Или панорамы города, которую может заливать то сияющий свет, то багровый огонь. И это изменение вносится уже не творцом (Творцом), запредельным картине, написавшим ее так, что она может стать и тем и другим (даровавшим ей свободную волю), но возникает изнутри нее, как акт *самоопределения*. То есть, мир существует как некое срединное место между раем и адом, но срединное не в смысле нейтральности по отношению к этим определившимся местам, а в смысле постоянной динамики, непрерывного движения в ту или другую сторону, что в статическом срезе и дает смешение райских и адских черт, вызывающее представление о «промежуточном» мире. Но промежуточного мира как самостоятельной реальности нет: есть место, должное самоопределиться и обретающее, в зависимости от этого самоопределения, образ рая или ада в каждый данный момент в каждой своей точке.

Поскольку свободная воля принадлежит в этом мире человеку, именно он оказывается творцом своего ада или своего рая, освещая мироздание багровым огнем или сияющим светом. Так осознается тема ада и рая на земле Ф.М. Достоевским в 1860-е годы. Позднее, в «Братьях Карамазовых», это отольется в чеканную формулу: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы сердца людей» (14; 100). То же, за что идет битва, названо «красотой» — «страшной и таинственной вещью» — тем обликом, который должно окончательно принять мироздание; и каким быть этому облику — решается на поле сердца человеческого. Очевидно, что речь идет не о социальных утопиях и не о построении рая в исторической перспективе, в поступательном движении времени. Достоевский говорит о мгновенном и мощном *преображении* земли каждым актом веры и любви человека и об извращении и искажении лика земли каждым напряжением человеческой злой воли или расслаблением безволия и безверия. Не тленное зло и не сиюминутное добро творит человек на земле, но каждым своим деянием проявляет вечную черту одной или другой сущности, непрерывно участвуя в претворении земли в ад или в рай.

Преподобный Иустин (Попович), новопрославленный сербский святой, исследователь и во многом (по его собственному признанию) ученик Достоевского, так писал об этом: «Человек — единственное во всех мирах существо, распростертое от рая до ада. Проследите за человеком на всех путях его, и вы увидите, что все пути его ведут или в рай, или в ад. Нет ничего в человеке, что бы не завершалось или раем, или адом. Диапазон человеческих мыслей, человеческих чувств, человеческих настроений шире по сравнению даже и с ангельскими, и с диавольскими. С ангельскими — потому что человек может спускаться вниз к диаволу; с диавольскими — потому что он может подниматься вверх к Богу. А это значит: и зло, и добро человека беспредельны, вечны, поскольку добро ведет в вечное царство добра — в рай, а зло ведет в вечное царство зла — в ад». (**Преподобный Иустин (Попович).** О рае русской души. Достоевский как пророк и апостол православного реализма / Пер. с сербского И.А. Чароты. — Минск, 2001. — С. 3.)

Преподобный Иустин в последней фразе создает образ *дороги* или *двери*, а не награды или наказания. Человек не потому попадает в рай, что он что-то сделал хорошо и его (когда-нибудь, потом) впустят в это славное место, и не потому попадает в ад, что его поймают и отведут туда. Нет, творя добро, человек *в этот миг и этим самым действием* распахивает дверь рая, творя зло — дверь ада, оказывается в раю или в аду, которые открываются как истинное лицо земли, и сам приобретает райские или адские черты. В черновиках к «Бесам» один из героев Достоевского говорит, в ином аспекте, о том же самом: «*Мы очевидно существа переходные, и существование наше на земле есть очевидно беспрерывное существование куколки, переходящей в бабочку*. [Это и есть непрерывная потенциальность человека, как и земли, его *ежесекундная* потенциальность (*беспрерывное* существование куколки, переходящей в бабочку) — *Т.К.*] Вспомните выражение: “Ангел никогда не падает, бес до того упал, что всегда лежит, человек падает и восстает”. Я думаю, люди становятся бесами или ангелами. Говорите: несправедливо наказание вечное, и пищеварительная французская философия выдумала, что все будут прощены. Но ведь земная жизнь есть процесс перерождения. Кто виноват, что вы переродились в черта. Всё взвесится, конечно. Но ведь это факт, результат — точно так же, как и на земле всё исходит одно из другого. Не забудьте тоже, что “времени больше не будет”, так клялся ангел. Заметьте еще, что бесы — знают. Стало быть, и в загробных натурах есть сознание и память, а не у одного человека, — правда, может быть, нечеловеческие. Умереть нельзя. Бытие есть, а небытия вовсе нет» (11; 184).

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

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

Когда начинается бессмертие человека? Начинается от его зачатия, в утробе матери. А когда начинается для человека рай или ад? Начинается от

его свободного самоопределения за Божественное Добро или за диавольское зло: за Бога или за диавола. ***И рай и ад для человека начинаются здесь, на земле,*** чтобы после смерти продолжиться вечно в иной жизни, на том свете». (**Преподобный Иустин (Попович)**. О рае русской души. Достоевский как пророк и апостол православного реализма / Пер. с сербского И.А. Чароты. — Минск, 2001. — С. 3-4).

В произведениях первой половины 1860-х Достоевский именно в таком аспекте ставит и разрабатывает проблему ада и рая на земле, с этих пор постоянно присутствующую в его творчестве и наиболее мощное свое воплощение получившую в «Братьях Карамазовых».

[15] На то, что за исхождением «тлетворного духа» от тела старца Зосимы, за «поруганием праведного» в произведении Достоевского стоит книга Иова, столь важная для романа «Братья Карамазовы» в целом, указывала Ольга Меерсон.

[16] **Игумен Андроник (Трубачев).** Преподобный Амвросий Оптинский. Жизнь и творения. — Киев, 2003. — С. 151-152.

[17] Надо отметить, что мотив умыкания невесты — один из центральных в «Братьях Карамазовых», и заявлен он еще и в странном стихе, которым начинает Митя свою исповедь Алеше — в «Элевзинском празднике» Шиллера. Являясь прототипическим текстом в романе для всех подобных ситуаций, «Элевзинский праздник» недвусмысленно указывает на то, кто умыкает невесту (душу-невесту) и куда она попадает в результате такого умыкания: Прозерпину увозит Аид — в Аид.