

Раздел I.

ХРИСТИАНСКИЕ ТРАДИЦИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ, МЕТОДИЧЕСКИЙ, КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Т.А. Касаткина

«Мужик Марей»:

контекстный анализ и пристальное чтение

«Мужик Марей» – уникальный текст Ф.М. Достоевского, в котором на пространстве четырех страниц писатель наглядно представляет читателю свою структуру образа (воспроизводящую структуру всякой вещи в мире в том виде, в каком она открывается глубокому взгляду художника), свой творческий метод и свой способ богословствования. Метод пристального и контекстуального чтения позволяет нам проанализировать и описать структуру образа, творческий метод и способ богословствования, а также увидеть смысл и цель появления художественных текстов в составе «Дневника писателя», проанализировать глубинные смыслы самого рассказа, описывающего процесс изменения взгляда, появления у автора «глаза художника», обеспеченный столь важным для Достоевского «воспоминанием, вынесенным из детства».

Достоевский влечет нас к себе как великий философ, великий богослов, великий христианин. Но мы не можем услышать его ни как философа, ни как богослова, не поняв его как художника, не усвоив его художественного языка. Изучать этот язык лучше всего на художественных текстах, входящих в «Дневник писателя», поскольку здесь, в смежных публицистических главах, Достоевский иногда очень близко подходит к высказыванию того, что достигает вершины своего выражения в художественных текстах.

В главке, предшествующей самому маленькому среди самых значительных текстов Достоевского «Мужик Марей», писатель прямо предлагает нам структуру образа человека, как она ему видится и как она им изображается в художественных текстах:

«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» (Дневник писателя 1876 года. Февраль. Гл. 1, главка 2 [2, т. 22, с. 43]).

Мы видим здесь даже не двух-, а трехсоставный образ. Если идти с поверхности в глубину, он описывается так: наносное варварство – человеческий образ – красота этого образа.

Характерно, что «Мужик Марей» предлагается автором прямо в качестве итога его предыдущих рассуждений (и в некотором смысле – в качестве замены им: как текст, в котором сказано все то же, и много больше того). Это позволяет нам сформулировать общую цель появления художественных текстов в «Дневнике писателя» – они предлагаются Достоевским в тот момент, когда глубина сообщаемых обобщений и прозрений делает практически невозможным изложение их в виде рассуждений, дискурсивно. Невозможным по двум причинам: во-первых, потому что человек не воспринимает и не усваивает конечных выводов, сделанных за него; во-вторых, потому что безусловную и непосредственную убедительность, «очевидность» для человека имеет образ, а не слово. Образ воспринимается как «факт», и писателю, чтобы быть убедительным, требуется, указав на «факт», проложить читателю путь в его глубину, подведя его к самостоятельным выводам, не обязательно выговариваемым словами и даже – лучше, если не выговариваемым словами и самим читателем.

Именно в этот момент Достоевский переходит к изображению конкретного, к образу, к «единичному случаю», актуализируя искусство как способ прямой передачи опыта, ощущения, чувства, без прохождения этапов познания и понимания, неизбежных для текста дискурсивного, обращенного к разуму, а не

к сердцу. Достоевский, дойдя до высших идей, предлагает их читателю так, что тот может усвоить их без рассуждений; в такой форме, в которой идея может зарониться в него как зерно, сохраненное в облатке сюжета – и прорасти в должное время.

Вот как он обставляет этот переход в «Мужике Марее»: «Но все эти *profession de foi*, я думаю, очень скучно читать, а потому расскажу один анекдот, впрочем, даже и не анекдот, так, одно лишь далекое воспоминание, которое мне почему-то очень хочется рассказать именно здесь и теперь, в заключение нашего трактата о народе» [2, т. 22, с. 46].

Несмотря на так прямо выраженную авторскую волю («рассказать именно здесь и теперь»), «Мужик Марей» постоянно издается, читается и истолковывается отдельно от «Дневника писателя», будучи вырванным из контекста. И это, безусловно, затрудняет понимание текста, поскольку не только художественный текст важен как итог рассуждений и перевод их в ту область, куда рассуждения обычно не достигают, но и рассуждения перед текстом крайне важны для автора, ибо они задают ракурс, в котором нужно воспринимать художественный текст, ставят читателя на авторскую точку, предлагают определенные ключи к тексту.

Достоевский чрезвычайно значимо и структурно филигранно точно начинает свой рассказ об «одном лишь далеком воспоминании», хотя для читателя это выглядит, на первый взгляд, как авторское претыкание, сбивчивость, даже как некоторая небрежность: «Мне было тогда всего лишь девять лет от роду... но нет, лучше я начну с того, когда мне было двадцать девять лет от роду» [2, т. 22, с. 46]. Достоевский отчетливо дает нам увидеть, что он намеренно помещает одно воспоминание в центр другого, совмещая их.

Мы понимаем, что речь пойдет о двух событиях – но они составляют одно воспоминание, потому что одно – первое и важнейшее – событие является лишь внутри другого – более позднего по времени, но без которого не было необходимости вспоминать первое событие; первое событие, на первый взгляд, не такое уж важное (потому и забытое), обретает всю свою значимость, лишь становясь энергетическим центром второго события. Первое событие преобразует второе – но второе является тем единствен-

ным местом, в котором оно было востребовано – и потому смогло воскреснуть, проявиться, получить осмысление и проявить все свои трансформирующие качества. Первое событие заронилось в память без осознания, лишь сюжетно, как прочувствованное, но не понятое во всей глубине художественное произведение, и было осмыслено в тот момент, когда это стало жизненно важно.

Собственно, здесь Достоевский очень «технологично» показывает, почему так важны воспоминания, вынесенные из детства (о которых мы можем совсем забыть до времени), и как, собственно, работает то, что описано в «Братьях Карамазовых», на поверхностный взгляд, – как некое сентиментальное и потому сомнительное утверждение: «Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение» [2, т. 15, с. 195].

Два события сливаются в одно воспоминание, которое, в свою очередь, обладает таким же трансформирующим действием для других текстов этой главы «Дневника писателя», как внутри воспоминания первое событие – для второго. Возникает трехчастная текстовая структура, аналогичная трехчастной структуре образа человека, предложенной Достоевским: публицистический текст – второе воспоминание – первое воспоминание.

Начинается это внешнее, второе «воспоминание» с описания «наносной грязи»: гуляющих на Пасху каторжников, в которых человеческого образа тогдашнему Достоевскому рассмотреть поначалу не удастся.

Прежде чем перейти к собственно воспоминанию, заметим, что далее в тексте будет специально подчеркнуто, что рассказ ведется не от лица рассказчика или героя – а именно от «моего» лица – лица Достоевского-автора «Дневника писателя». Он здесь намеренно дистанцируется от другого текста о каторге, где рассказчик вымышлен, подчеркивая тем самым в данном случае свою реальность: «Может быть, заметят и то, что до сего дня

я почти ни разу не заговаривал печатно о моей жизни в каторге; “Записки же из Мертвого дома” написал, пятнадцать лет назад, от лица вымышленного, от преступника, будто бы убившего свою жену. Кстати, прибавлю как подробность, что с тех пор про меня очень многие думают и утверждают даже и теперь, что я сослан был за убийство жены моей» [2, т. 22, с. 47]. Но одновременно он, конечно, этим упоминанием и вводит «Мужика Марея» в контекстное соприкосновение с «Записками из Мертвого дома». С этого момента они должны рассматриваться как ближайший контекст друг друга, и это обосновано в том числе тем, что в «Записках...» в первой части ярко и подробно рассмотрено и глубоко прочувствовано «Рождество» (как процесс возникновения единого тела человечества), но «Пасха», которая должна была бы стать центром второй части, словно смыта, словно пустое место, дыра, вокруг которой строится текст второй части. Здесь Достоевский, наконец, прописал «Пасху», как она была постигнута им на каторге – и своим настаиванием на своей реальности и повествованием здесь от своего лица подчеркнул, что тайна Пасхи, тайна возможного воскресения и преображения человека, всегда в нем присутствующая и из него неисторгаемая – это главное, что он вынес с каторги. Однако, упомянув здесь о «Записках из Мертвого дома», Достоевский одновременно ввел в свой маленький великий рассказ и контекст Рождества, чрезвычайно в нем значимый.

Итак, обратимся ко второму воспоминанию: «Другой уже день по острогу “шел праздник”»; каторжных на работу не выводили, пьяных было множество, ругательства, ссоры начинались поминутно во всех углах. Безобразные, гадкие песни, майданы с картежной игрой под нарами, несколько уже избитых до полусмерти каторжных, за особое буйство, собственным судом товарищей и прикрытых на нарах тулупами, пока оживут и очнутся; несколько раз уже обнажавшиеся ножи, – всё это, в два дня праздника, до болезни истерзало меня. Да и никогда не мог я вынести без отвращения пьяного народного разгула, а тут, в этом месте, особенно. В эти дни даже начальство в острог не заглядывало, не делало обысков, не искало вина, понимая, что надо же дать погулять, раз в год, даже

и этим отверженцам и что иначе было бы хуже. Наконец в сердце моем загорелась злоба. Мне встретился поляк М-цкий, из политических; он мрачно посмотрел на меня, глаза его сверкнули и губы затряслись: «Je hais ces brigands!» – проскрежетал он мне вполголоса и прошел мимо. Я воротился в казарму, несмотря на то, что четверть часа тому выбежал из нее как полоумный, когда шесть человек здоровых мужиков бросились, все разом, на пьяного татарина Газина умирять его и стали его бить...» [2, т. 22, с. 46].

Здесь очень важна последовательность событий: в сердце рассказчика загорается злоба, вызванная тем, что в этот момент он не способен увидеть в окружающих его ничего, кроме изобилия наносной грязи, которую в этот миг он принимает за существо человека; он словно упирается взглядом в землю, засыпавшую гроб, не предполагая там уже ничего живого, а вернее – он словно сотворяет этот гроб своим взглядом – и словно в ответ на эту злобу извне звучат слова ненависти, подтверждающей, что грязь и есть все, что есть в этих «разбойниках»; ненависти убийственной, желающей уничтожения того, что так яростно ненавидят.

Заметим, что слова эти не звучат (или у них нет шанса быть воспринятыми) до тех пор, пока злоба не возникнет внутри. Наше внутреннее определяет мир вокруг нас, словно подчеркивает Достоевский. Но мир вокруг нас позволяет нам увидеть уродство того, что изнутри воспринимается как праведное негодование. Мир дает нам внятную и адекватную обратную связь – если мы готовы ее воспринять. Познать себя мы можем, лишь смотря на то, как наши чувства отражаются вовне. И после того, как мы увидим их в их истинном виде – нам будет дан шанс их изменить.

Итак, автор возвращается в казарму. Он ложится и уходит в воспоминания, по видимости, сбегая из неприглядной действительности – а на самом деле – начиная процесс ее связи с первым воспоминанием и последующей проработки. И как бы мимоходом сообщает нам, как он работает с событием реальности для того, чтобы создать его истинный образ:

«Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле. Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастало в цельную карти-

ну, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому и, главное, поправлял его, поправлял беспрерывно, в этом состояла вся забава моя» [2, т. 22, с. 47].

Из детали возникает цельная картина, которая есть цельное и сильное впечатление. Данный пассаж, кстати, указывает нам на способ анализа, адекватный способу построения текста Достоевского: именно деталь, почти неприметная черта может и должна становиться его отправным пунктом, и, следуя за приключениями этой детали, мы способны будем воспроизвести линии смыслов, заложенные в текст писателем. Целостный анализ можно начинать с любой точки, с любой «неприметной черты», поскольку все в тексте оказывается сцеплено и сплетено друг с другом, и не просто сцеплено, но этой «неприметной чертой» и порождено, из нее и вырастает.

Цельное и сильное впечатление подлежит авторскому анализу, то есть в нем вскрывается его глубинный смысл, обнаруживаются «концы и начала», не явленные читателям в «нашущем видимо-текущем», если изложить его так, как оно протекало, но могущие быть обнаруженными там художником, «имеющим глаз» – и затем путем придания новых черт этот смысл, этот фундамент, эта основа мироздания, первоначально заметные лишь автору, все более проявляются в цельной картине, почему процесс этот и назван автором поправлением. Изменяя изначально присущие воспоминанию черты, которые не способствовали проявлению смысла события, а, следовательно, были случайными, и придавая ему новые черты, проявляющие смысл события, автор не изменяет, не искажает, а поправляет, проясняет картину, позволяя выявиться смыслу предельно отчетливо, – так, чтобы «читатель, прочтя роман, совершенно так же понял мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение».

Интересно, что в том высказывании о природе творчества, из которого я здесь заимствую ключевые слова, Достоевский утверждает принципиальное сродство структуры образа реальности со структурой образа великого художественного произведения: «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яр-

кий 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. <...> 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» («Дневник писателя». 1876. Октябрь. Гл. 1. III. Два самоубийства [2, т. 23, с. 144-145]).

Поэтому факты действительной жизни не нуждаются в коренной переработке, но лишь в поправлении – и это отнюдь не делает Достоевского документалистом и не лишает целостности художественное произведение, которое, казалось бы, может быть представлено как мозаика из таких «поправленных» фактов. Но – следует попутно отметить – что при комментировании текстов указание на факты-прототипы должно сопровождаться анализом этих «поправлений» художника – в противном случае такой комментарий будет лишь «рассыпать» художественное произведение и дезориентировать читателя, радикально отвлекая его внимание от авторского замысла.

В этот раз, в страшной каторжной казарме, Достоевский вспоминает о своей детской встрече с «русским человеком из простонародья». Двадцать лет разницы между воспоминаниями снимаются как кора, как защитный слой, возвращая автору детскую чистоту и открытость миру. Для того, чтобы увидеть внутреннее другого, ему прежде всего нужно вновь получить доступ к своему внутреннему, к себе, еще не запертому в ту корку наносной грязи, что выросла за двадцать лет. Потому что есть вещи, которые мы не видим не из-за того, что они скрыты коркой наносной грязи на другом; есть вещи, которые мы не видим из-за нашей собственной наносной грязи, застилающей наш взгляд, блокирующей наши способности восприятия. Автору нужно вернуться к себе до момента (или

в самый момент) встречи со страшной и абсолютной смертью, радикально искажающей перспективу человеческого видения; смертью, которая есть источник всякой грязи и от которой пытаются спрятаться в кору самости, хотя самость – как раз ловушка, подготовленная смертью для нас; смертью, явленной в рассказе в образе волка. Но к этому мы еще вернемся.

Мальчик играет на природе и слышит, как недалеко мужик «пашет круто в гору и лошадь идет трудно, а до меня изредка долетает его окрик: “Ну-ну!”» [2, т. 22, с. 47]. Если мы приедем в усадьбу Достоевских «Даровое», мы увидим, что пахать круто в гору там негде. Это равнина. Да это видно и из описания местности в «Мужике Марее». О чем же Достоевский начинает вести речь, поправляя свои воспоминания? Речь идет о движении вверх не физическом – а духовном. Пахота земли – это образ труда над собой, духовной работы подъема, вспахивания своей собственной почвы, на которую должны упасть и принести плод семена Господни – которые есть семена свободы, как мы увидим из дальнейшего. Этот смысл вносит Достоевский в образ пашущего мужика, поправляя свое воспоминание.

И вдруг безмятежно играющему мальчику слышится крик: «Волк бежит!» Он бросается прочь, «вне себя от испуга» – так же, как будучи взрослым, он выбежал «как полоумный» из казармы, когда увидел, как мужики бьют пьяного татарина, – но в этом первом воспоминании, открывающемся в сердцевине второго воспоминания и связываемом с ним сигнальными словами, он «выбежал на поляну, прямо на пашущего мужика» [2, т. 22, с. 48].

Здесь – в детском воспоминании – мужик – не источник чудовищной угрозы, а защитник и спаситель. Не тот, от кого он бежит, – тот, к кому он бежит. «Наш мужик». Достоевский даст удивительно внятную «текстовую рифму» к этой ситуации. Мальчик бежит от волка – но вполне приходит в себя и чувствует себя в полной безопасности только тогда, когда к нему кидается «наша дворовая собака Волчок» [2, т. 22, с. 49]. Защитник оказывается скрыт в том, кто кажется источником опасности – как под именем волка обнаруживается собака. И поэтому нужно искать защиту не от него, а в нем. Глубоко в нем...

Но почему именно волк так ужасно пугает мальчика и становится символом встречи со смертью, символом страха смерти? Волк для ребенка – это не соперник, не враг, а именно чистый и беспримесный ужас – потому что ребенок для волка – это просто пища. «Придет серенький волчок и ухватит за бочок», – это колыбельная о смерти. Столкновение с волком – это тотальное овеществление маленького человека. Это ощущение себя как почти пищи вновь возникнет у автора перед лицом каторжных. «Разбойник» – тот, кто добывает себе пропитание, отнимая у человека жизнь за крошку ресурса. И в этом смысле показательна так запомнившаяся Достоевскому рассказанная на каторге и записанная в «Сибирскую тетрадь» байка о разбойнике, наставлявшем своего сына, зарезавшего мужика и обнаружившего у него одну лишь луковицу: «Дурак! Луковица – ан копейка <...>. Сто душ, сто луковиц – вот те рубль» [2, т. 4, с. 235]. Другой несет тебе смерть – вот что ощущает и от чего пытается убежать Достоевский в этот Великий Праздник Воскресения.

Мужик Марей – тот, кто спасает ребенка от страха смерти, а для взрослого переворачивает убивающее ощущение на противоположное: другой несет тебе жизнь и заслоняет от смерти.

Чрезвычайно важны слова, которыми Марей успокаивает ребенка.

«– Что ты, что ты, какой волк, померещилось; вишь! Какому тут волку быть! – бормотал он, ободряя меня. Но я весь трясся и еще крепче уцепился за его зипун и, должно быть, был очень бледен. Он смотрел на меня с беспокойною улыбкою, видимо боясь и тревожась за меня.

– Ишь ведь испужался, ай-ай! – качал он головой. – Полно, рódный. Ишь малец, ай!

Он протянул руку и вдруг погладил меня по щеке.

– Ну, полно же, ну, Христос с тобой, окстись. – Но я не крестился; углы губ моих вздрагивали, и, кажется, это особенно его поразило. Он протянул тихонько свой толстый, с черным ногтем, запачканный в земле палец и тихонько дотронулся до вспрыгивавших губ моих.

– Ишь ведь, ай, – улыбнулся он мне какою-то материнскою и длинною улыбкой, – Господи, да что это, ишь ведь, ай, ай!

Я понял наконец, что волка нет...» [2, т. 22, с. 48].

Сначала Марей говорит мальчику (которого называет «родный», «малец»: слова эти словно формируют внутри высказывания атмосферу рождения младенца, родов, поддержанную и странными повторяющимися восклицаниями словно внезапной боли: «ай, ай»), что с ним Христос, и что надо креститься. Но это еще не успокаивает ребенка. А затем улыбка Марей, бывшая прежде «беспокойною», становится «длинною» и «материнскою» (словно рождение произошло, и роженица смотрит на младенца) – и он, говоря, по видимости, некую непонятную, состоящую из междометий фразу, по сути, обращается к ребенку со словом: «Господи». После чего тот наконец понимает, что волка нет. Станным образом Достоевский здесь показывает процесс рождения в человеке – Бога, ощущения в себе – божественного образа, неподвластного смерти, побежденной Христом. Потому что если Христос с тобой, то это еще ничего не говорит о твоём собственном бессмертии. Но если Христос в тебе – то смерти нет. Другой становится здесь пространством, в котором в тебе может родиться Бог. В маленьком Достоевском Бог рождается во взгляде мужика Марей. Большой Достоевский понимает, что он сам может обладать этим рождающим взглядом по отношению к другому.

Очень важно в «Мужике Марее», что волка на самом деле нет. Крик о волке лишь послышался мальчику. А вот собака Волчок – есть. Волк, пугающий ребенка до потери себя, – лишь мираж, ошибка восприятия, наведенная слухами и чужими рассказами угроза. Собака Волчок, с которой мальчик «вполне ободрился» (не только пришел в себя, но и как бы внутренне пробудился), – прямая и несомненная реальность.

Поэтому меняется радикально взгляд Достоевского: «И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце. Встретил я в тот же вечер еще раз и М-цкого. Несчастный! У него-то уж

не могло быть воспоминаний ни об каких Мареях и никакого другого взгляда на этих людей, кроме “Je hais ces brigands!” Нет, эти поляки вынесли тогда более нашего!» [2, т. 22, с. 49–50].

Так для Достоевского восстанавливается человеческий образ в клейменом каторжнике. Благодаря своему детскому воспоминанию он научается видеть сквозь наносную грязь, он обретает «глаз художника», проникающий в глубину вещей, – но, заметим, не гордится этим перед польским заключенным, а сочувствует ему. Достоевский понимает, что дарованный ему в этот миг, открывшийся у него глаз – не заслуга, а привилегия, полученная благодаря наличию у него детского воспоминания. Привилегия, которой он теперь обязан поделиться с другими, с любым в человечестве (художник, в некотором смысле, становится прозревающим глазом всего человечества, он – орган совокупного человечества, который обязан служить всем), и особенно – с теми, кто не встретился в детстве ни с какими Мареями.

Но восстанавливается не только человеческий образ. Восстанавливается и красота этого образа. И красота образа всегда у Достоевского оказывается женственной. «Человеческий образ» мужика напоминает нам о Боге-Отце, как Его иногда изображали: «мужик лет пятидесяти, плотный, довольно рослый, с сильною проседью в темно-русой окладистой бороде». Но имя мужика – это имя, которого не бывает («не знаю, есть ли такое имя» [2, т. 22, с. 48] – напишет Достоевский), – то есть не бывает в русском языке в мужском роде (в европейских языках оно вполне обычно), потому что это – женское имя «Мария». И вспоминать на каторге Достоевский будет 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 светлую любовью взглядом, а кто его заставлял? Был он собственный крепост-

ной наш мужик, а я 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» [2, 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 Матерью (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»).

Так мир спасет красота – если нам удастся выкопать из-под наносной грязи свой человеческий образ – и разглядеть человеческий образ за наносной грязью других. А потом – выпустить из глубины своего добротного, плотного, крепкого – защищенного – человеческого образа – ее – беззащитную (потому что – не защищающуюся), безоглядно отдающуюся, без меры милующую – красоту.

Но Достоевский 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. И если первое есть действие писателя, то второе – это действие богослова. Это общий принцип создания его произведений: Достоевский, «соединяя» свой текст с библейским текстом или христианской историей цитатой или аллюзией, далее в самом «теле» художественного текста, в его сюжете и структуре вскрывает неожиданные смыслы источника, сообщает нам нечто не только о персонаже – но и о Христе. Иными словами, он сначала использует аллюзию для того, чтобы сообщить дополнительные смыслы тексту, в который он вводит аллюзию, а затем – чтобы сообщить нам некоторые дополнительные смыслы о том тексте, к которому ал-

люзия отсылает. Соединяя таким образом библейский текст или сюжет с конкретной рассказываемой им в данный момент историей, он лишает отстраненности наше восприятие библейской истории, он как бы ввергает нас в самую пучину ее, делает ее для нас не богословской отвлеченностью, а вновь новостью, «скандалом» и «безумием».

Итак, попробуем теперь, обратясь к последней приведенной нами цитате, понять, не что образ Марии дает для понимания образа Марья, а что образ Марья 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, решившейся – и захотевшей – эту дистанцию преодолеть (или – пренебрегшей ей (как Марей) 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 Марья, пальцем, запачканным в земле, прикасающегося к губам мальчика: так Мать приобщает к земле Дитя, земле не принадлежащее: приобщает к ее бедам и бедности, но и к даваемым ею возможностям роста. Христос дважды будет покоиться во чреве земли – в Рождестве и в Погребении, земля родит Его и в эту жизнь – и в жизнь иную).

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 Марья оказывается для Бога (и Достоевского) свидетельством готовности к свободе всего русского народа). И отныне в глубине каждого человека Бог видит Ту, что ответила на Его призыв и с заботой приняла под свою опеку Его младенческую слабость. Так же, как в глубине всякого каторжника Достоевский видит Марья.

Красота любого человека для Бога становится неуничтожима потому, что Его, Бога, нянчила и защищала Богоматерь. И в свете богословского толкования мы можем глубже прочесть уже приведенную прежде цитату – как свидетельство бесконечной и неумиряющей надежды Бога на человека, перед Которым свободой человеческой воли закрыты все не открывшиеся Ему своим собственным движением сердца: «И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце» [2, т. 22, с. 49–50].

Таким образом каторжная Пасха становится для Достоевского моментом рождения его как художника, раскрытия у него «глаза художника», видящего человека как красоту (Марию, в Благовещении впускающую Бога пребывать с человеком, то есть – открывающую и осуществляющую возможность преображения всякого человека – в Богочеловека), заключенную в человеческом образе, который может стать ее гробом, засыпанный, как землей, наносной грязью, – но грязь может обернуться плодоносящей землей, а человеческий образ может стать местом воскресения красоты – и тогда преобразится сам и сможет преобразить других, как стал «живоносным» гроб Господень, «источник нашего воскресения».

Библиографический список

1. Ветловская В.Е. «Дневник писателя» за 1876 год: О мужике Марее // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. М.: ИМЛИ РАН, 2018. № 1. С. 21–58.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1972–1990. В тексте в скобках после цитаты указываются том и страница.
3. Касаткина Т. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.