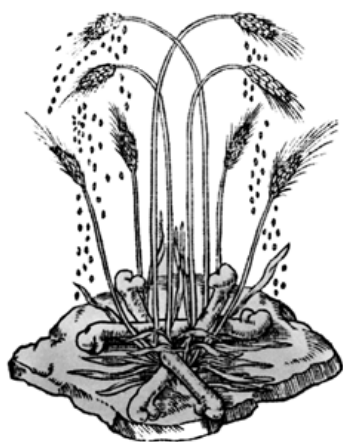


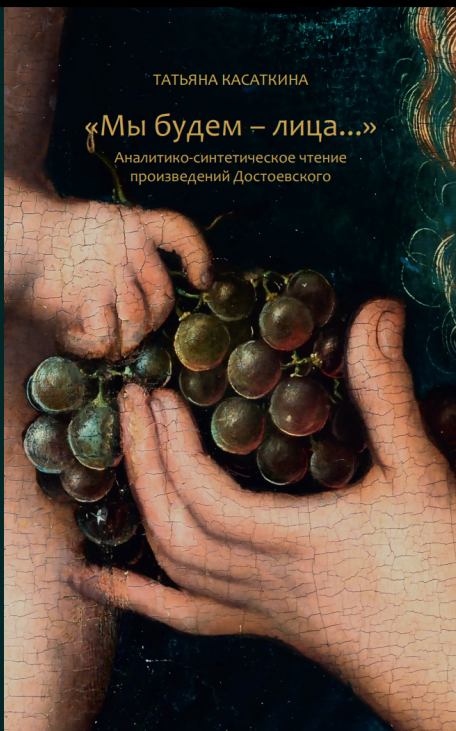




ТАТЬЯНА
КАСАТКИНА

«Мы будем – лица...»

Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского



ТАТЬЯНА КАСАТКИНА

«Мы будем – лица...»

Аналитико-синтетическое чтение
произведений Достоевского

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Татьяна Касаткина

«МЫ БУДЕМ — ЛИЦА...»

Аналитико-синтетическое чтение
произведений Достоевского

Москва
ИМЛИ РАН
2023

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН 22.11. 2021

Рецензенты:

А.Г. Гачева, д-р филол. наук,
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук
Т.В. Ковалевская, д-р филос. наук,
Российский государственный гуманитарный университет

Касаткина Т.А.

К 28 «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / Т.А. Касаткина; отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. — М.: ИМЛИ РАН, 2023. — 432 с. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0712-0> EDN ISBN 978-5-9208-0712-0

Книга посвящена принципам исследования жизненного и художественного текста, а также принципам комментирования произведений такого автора, который может быть назван практическим философом и богословом, который создает свои тексты, имея в виду поведать о собственном пути преображения и повести по нему читателя. Достоевский, разгадывая тайну человека, находит отгадку в том, что современный человек радикально заблуждается в определении собственной мерности, размера, состава и конфигурации. Человек исходит из ложного видения себя как ограниченного своим собственным телом и ограниченного от всех остальных людей, из видения других как своих соперников и претендентов на тот же ресурс, а не как открывающих для него новые пространства и возможности, без них и вне их просто не существующие. Вследствие этого он радикально ошибается как в определении своих истинных выгод, так и опасностей на своем пути. Вплоть до того, что самое опасное для себя он склонен считать наиболее выгодным, а самое выгодное — наиболее ущемляющим его жизненные интересы. Для читателей, любящих Достоевского, а также для филологов, философов, богословов.

Ключевые слова: Достоевский, биография, комментарий, двусоставный образ, богословие, антропология, природа человека, богословие греха, гностическая парадигма, европейская религиозная живопись, эсхатология, библейская цитата, время, искусство, воспоминание, фантастическое, сон как принцип организации текста, Элевсинские мистерии, Шиллер, Одоевский, Блок, Пушкин, Манделштам, Толстой, Борогатынский.

A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

Tatiana Kasatkina

**“WE WILL BE FACES/
PERSONS...”**

An Analytical-Synthetic Reading
of Dostoevsky's Works

Moscow
IWL RAS
2023

Approved for publication by the Academic Council of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences on November 22, 2021.

Reviewers:

Anastasia G. Gacheva, DSc in Philology, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow)

Tatyana V. Kovalevskaya, DSc in Philosophy, Russian State University for the Humanities (Moscow)

Kasatkina, Tatiana A.

"We Will Be Faces/Persons..." An Analytical-Synthetic Reading of Dostoevsky's Works. Ex. ed. T.G. Magaril-Il'iaeva. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 432 p. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0712-0>
ISBN 978-5-9208-0712-0

Abstract: The book is dedicated to the guiding principle of the study of both literary and biographical texts, as well as the principles of commenting on the works of such an author, who can be defined as a practical philosopher and theologian and who creates his texts in order to narrate his path to transfiguration and lead the reader through it. Unraveling the mystery of man, Dostoevsky finds the solution to it in the fact that contemporary man radically misunderstands his own dimension, size, composition, and configuration. He sees himself as body-limited, separated from other individuals, and looks at them as rivals and contenders for the same resource, instead of understanding that they carry new spaces and possibilities that cannot exist without them and outside them. Consequently, he is radically mistaken in defining what is good for him and what are the dangers he can encounter on the way; he is often inclined to consider the biggest danger as good for him, and what is best for him as something that interferes with his interests. The book is meant for readers who love Dostoevsky, as well as philologists, philosophers, and theologians.

Keywords: Dostoevsky, biography, commentary, two-folded image, theology, anthropology, human nature, theology of sin, Gnostic paradigm, European religious painting, eschatology, biblical quotation, time, art, memory, fantastic, dream as a principle of text organization, Eleusinian mysteries, Schiller, Odoevsky, Block, Pushkin, Mandelstam, Tolstoy, Boratynsky.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	11
Что есть реалья? Проблемы реального комментария	13
Что считать событием биографии? История любви к Мадонне: Пушкин, Достоевский, Блок	49
Биография после биографии. Явление эсхатона: феномен Достоевского на рубеже XIX–XX веков	80
Богословие Достоевского: проблемы понимания и описания	98
Как Ф.М. Достоевский строит образ и чему он научился у европейских художников	120
Двусоставный образ как инструмент практического богословствования	136
Как сделать бывшее бывшим не зря: время в организации внешней структуры «Записок из подполья» и «Мужика Марья».	149
«Живой мертвец» Одоевского как источник одного из базовых положений философии Достоевского и ряда структурных принципов его творчества	167
«Я великая, великая грешница...»: богословие греха в «Преступлении и наказании» и «Идиоте»	178
Шиллер у Достоевского: Элевсинские мистерии в «Братьях Карамазовых».	195
«Братья Карамазовы»: Рождество и детство Христа в структуре образа персонажа. Что сказал Достоевский Суворину о продолжении «Братьев Карамазовых»?	219
Достоевский: смысл бытия	233
Сравнительные аспекты художественной антропологии: «Недоносок» Евгения Боратынского	246

Богословствование Достоевского посредством библейской и литургической цитаты	262
Книга Иова в мирозерцании Достоевского: бессмысленные страдания и теодицея	285
«Где Он живет?»: вопрос о месте обитания Бога в романе «Подросток»	294
Особенности структуры ранних «гностических» текстов Достоевского: Анаagogическая история	306
Смерть, новая земля и новая природа в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»	326
Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: о высшей и низшей природе человека	352
Достоевский: философия всеединства	378
Как и зачем читать Достоевского?	390
Заключение. Зачем нам Достоевский?	396
Литература.	401

CONTENTS

Introduction	11
What Are <i>Realia</i> ? Problems of Real Commentary	13
What Kind of Event Should Be Considered as Biographical? Loving the Madonna: Pushkin, Dostoevsky, Blok	49
Biography beyond biography. The Apparition of the Eschaton: The Phenomenon of Dostoevsky at the Turn of the 19th and 20th Centuries	80
Dostoevsky's Theology: Problems of Understanding and Description . .	98
About How Dostoevsky Organizes Images, and What He Learned from European Artists	120
The Two-Folded Image as an Instrument for a Practical Theology . .	136
How Past Can Pass Not in Vain: The Role of Time in the Organization of the External Structure of <i>Notes from the Underground</i> and "The Peasant Marey"	149
The <i>Living Corpse</i> by Odoevsky as a Source of One of the Basic Concepts of Dostoevsky's Philosophy and Some Structural Principles of His Works.	167
"I Am a Great, Great Sinner": The Theology of Sin in <i>Crime and Punishment</i> and <i>The Idiot</i>	178
Schiller in Dostoevsky's Works: Eleusinian Mysteries in <i>The Brothers Karamazov</i>	195
<i>The Brothers Karamazov</i> : The Birth and Childhood of Christ in the Structure of the Character's Image. What did Dostoevsky say Suvorin about a Sequel to <i>The Brothers Karamazov</i> ?	219
Dostoevsky: The Meaning of Being	233
Comparative Aspects of Artistic Anthropology: Yevgeny Boratynsky's <i>Nedonosok</i>	246
How Dostoevsky creates his theological discourse by introducing biblical and liturgical quotations into his text. . . .	262

The Book of Job in Dostoevsky's Worldview: Pointless Suffering and Theodicy	285
"Where Does He Live?": The Question about the Abode of God in the Novel <i>The Adolescent</i>	294
Anagogic Story as the Specific Structure of Dostoevsky's Early "Gnostic" Texts	306
Death, New Land, and New Nature in Dostoevsky's Novel <i>The Idiot</i>	326
Dostoevsky's Novel <i>The Idiot</i> : On the Higher and Lower Nature of Man	352
Dostoevsky: The Philosophy of All-Unity	378
How and Why Do We Read Dostoevsky?	390
Conclusion. Why Do We Need Dostoevsky?	396
References.	415

ВВЕДЕНИЕ

Первоначально я хотела разделить книгу на два больших раздела: теорию и аналитику, — но по мере составления книги в очередной раз поняла, что такое разделение искусственно и даже некорректно, что во всех составляющих книгу разделах содержится теория — в смысле нахождения и описания методов исследования, в смысле обсуждения базовых принципов работы филолога, комментатора, биографа, исследователя философии и богословия писателя, и, конечно, в смысле самом первоначальном, поскольку первоначальное значение греческого слова имеет смысл прозрения вещей невидимых в вещах очевидных — а это и была суть работы писателя Достоевского, это и должно быть сутью работы исследователя его творчества. Так что разделения не будет — и просто от обсуждения методов и принципов мы будем двигаться к обнаружению в тексте неочевидного (хотя и кажущегося очевидным по обнаружении), используя обсужденные методы и принципы.

«Аналитико-синтетическое чтение произведений литературы и визуальных искусств» — таково примерное название моей летней школы, проходившей в Италии с 2013 по 2019 год и пока отложенной в связи с эпидемиологической ситуацией, но, как все мы надеемся, непременно должной возобновиться. Школа началась в результате чудесной встречи. В конце 2012 года, когда планировался один из туров с моими лекциями по итальянским культурным центрам, моей подруге и коллеге, переводчику и менеджеру Елене Маццола написала неведомая нам тогда преподавательница литературы в электротехническом колледже Модены и очень попросила нас после встречи в культурном центре Модены встретиться еще и с ее учениками. Елена

отказала, поскольку график уже был сумасшедшим, особенно для зимнего тура. Преподавательница написала еще раз — и опять получила отказ. Когда она написала в третий — Елена решила все же посоветоваться со мной. И мы, повздыхав, решили согласиться на предложение этой неведомой нам настойчивой Кристины Росси и встретиться с ее учениками утром, за которым должен был последовать 300-километровый автопробег (я не очень хорошо переношу машины) — и без еды и отдыха вечерняя лекция в Аббиатеграццо. Потому что если так просят три раза — начинаешь ждать чуда. Чудес случилось много: мы увидели класс из 18-ти трудных подростков, получающих рабочую специальность, читающих «Белые ночи» и пишущих по ним пронзительные эссе. Мы проговорили с ними больше двух часов — могли бы и еще, если бы не необходимость ехать на вечернюю лекцию. А когда мы вышли из класса и шли к машине, Кристина вдруг схватила меня за рукав и, сильно притянув, выдохнула: «Я хочу читать, как ты!» «Да запросто!» — сказала я в эйфории: «Собирайте летнюю школу для преподавателей — и я ее проведу». И, честно говоря, не очень рассчитывала на продолжение истории. Мы с Еленой и забыли о том разговоре — до тех пор, пока весной Кристина не написала и не сообщила, что летняя школа нас ждет. И так — 7 лет подряд.

Аналитико-синтетическое чтение — так мы называли то, чему собирались учить и учиться. Это анализ текста в герменевтическом круге в широком смысле: анализ детали в контексте романа и романа в свете глубинного смысла детали; анализ произведения, написанного для публикации, в контексте черновых записей автора и его записей для себя; анализ текста в контексте корпуса сочинений автора — и все это с упором на многократное перечитывание всеми участниками центрального анализируемого произведения (ибо главное — это то, что определено самим автором как завершенное целое, в пределах которого Достоев-

ский всегда старался «высказаться весь») — и соби-
 рание аналитических разборов в единое видение. Круг
 вращался в вертикальной плоскости при перечитыва-
 нии текста каждым, круг вращался в горизонтальной
 плоскости при переходе высказываний о тексте от од-
 ного участника к другому, при смене аналитических
 личностных центров. И все это — с единственной це-
 лью — понять авторское высказывание, снять наши
 проекции на текст — и услышать — а вернее, увидеть
 и показать в тексте другим — то новое и неожиданное,
 не подтверждающее, а преобразующее наши жизнен-
 ные позиции и нас самих, что пытается донести до нас
 автор. Подробно о методе я написала в книге «Досто-
 евский как философ и богослов: художественный спо-
 соб высказывания», вышедшей в 2019 году.

Почти все, что представлено в этой книге, я поня-
 ла в процессе нашей общей работы. Это признание —
 мои слова благодарности — и я только сожалею, что не
 могу перечислить поименно более сотни участников
 наших летних школ из разных стран*.

В конце концов — это книга о том, как Достоевский
 видит нашу истинную природу, о том, что мы — одно,
 и одновременно каждый из нас незаменим и уникален,
 о том, что незаменимость и уникальность каждого
 существует вообще и обнаруживается во всем своем
 величии только тогда, когда мы — одно, и о том, как
 обрести такое видение и что происходит с нами и ми-
 ром, когда мы начинаем видеть себя в своих истинных
 размере и конфигурации.

* Я также благодарю фонды РНФ и РФФИ: в рамках работы по
 грантам, предоставленным ими коллективам ученых в период
 с 2017 по 2021 год (проект РНФ № 17-18-01432; проект РФФИ
 № 18-012-90023), были написаны статьи, легшие в основу ряда раз-
 делов книги.

ЧТО ЕСТЬ РЕАЛИЯ? ПРОБЛЕМЫ РЕАЛЬНОГО КОММЕНТАРИЯ

Whereon the stars
in secret influence comment.
W. Shakespeare. Sonnet 15

В этой работе, открывающей мою новую книгу, я обращаюсь к проблемам комментария, поскольку именно комментарий — это тот плод деятельности исследователя, с которым имеет дело самое большое количество читателей. И, к сожалению, плод этот не всегда полезен и даже не всегда безвреден. Я поставлю под вопрос традиционное видение реального комментирования как операции, не могущей исказить смысл комментируемого текста и оказать влияния на его читательскую интерпретацию. Я попробую показать, как в ряде случаев неадекватное авторскому понимание реалии оказывается способно перекрыть читателю доступ к заложенным автором уровням восприятия текста, изменить базовые координаты текста, отменить ряд операций автора по встраиванию цитаты в свой собственный контекст¹. Как комментирование способно разрушить тот процесс «выращивания стихов из сора», открытия глубинных смыслов в элементах повседневности, который есть единственная задача поэта и писателя. По непонятной причине комментатор в ряде случаев словно ставит своей задачей

¹ Филологам давно бы пора усвоить относительно текстов положение, уже принятое лучшими из культурологов относительно культур: «<...> культурное заимствование всегда отвечает **внутренней потребности** и на самом деле **трансформирует** объект, взятый из другой культуры» [Шайд, 2006, с. 28]. То же самое иными словами говорит мощный интерпретатор из иной смежной области — психологии, указывая на важность для понимания не исходных, но новоприобретенных смыслов и связей в контексте нового целого: «<...> я всегда повторял ученикам: “Выучите все, что можно, о символизме, но забудьте все, когда интерпретируете сон”» [Юнг].

В цитатах здесь и далее: курсив и курсив + полужирный — выделено мной. Полужирный — выделено цитируемым автором. — Т.К.

редуцировать открытые и закреплённые автором в тексте глубинные смыслы до первоначальных — поверхностных и очевидных. На примере авторской теории творчества Достоевского я опишу авторское видение процесса работы с реалией, опишу его теорию «поправления» реалии, увиденной в «насушном видимо-текущем», таким образом, чтобы в ней открылись «концы и начала» — фундаментальные основы бытия. На примере комментирования одной мимолетной детали «Преступления и наказания» я поставлю вопрос о том, что должно считаться реалией при комментировании символического / метафизического текста, а на примере «Записок из подполья» — вопрос о том, к чему может привести «безобидное» и естественное уточнение комментатором авторской атрибуции эпитафии. В качестве введения в проблему я рассмотрю статьи «Легенда о зеленой палочке» Б. Эйхенбаума и «Стихотворение О.Э. Мандельштама “Золотистого меда струя из бутылки текла...” (Опыты реального комментария)» В.П. Казарина и М.А. Новиковой и Е.Г. Криштоф, представляющие собой яркие примеры того, что комментатор может сделать с авторскими художественными целями и установками в процессе комментирования.

Постановка проблемы

Реальный комментарий к художественным текстам — по-видимому, самый очевидный и беспроblemный из всех имеющихся видов комментария, по крайней мере, в российской издательской практике. Долгое — собственно, все советское — время он был единственным комментарием, существование которого не нужно было оправдывать и обосновывать, необходимость которого абсолютно сама собой разумеалась — в силу, прежде всего, чрезвычайно низкого культурного и образовательного уровня нового массового читателя (появление такого читателя — общий процесс для всего мирового культурного пространства, начиная со второй половины XIX в.). Не менее долгое время он был, по крайней мере, в России, и единственным типом комментария, почти совсем безопасным (или, по крайней мере, наиболее безопасным) для комментатора. Учитывая же то обстоятельство, что современные академические комментаторские школы и принципы в России сложились именно в это время, доминирование реального комментария можно было бы считать в допол-

нительных объяснениях не нуждающимся — если бы не то обстоятельство, что он — со всеми (немалыми, впрочем) оговорками — все еще существует как доминирующий и на всем пространстве того, что можно назвать странами христианской / постхристианской культурной общности. И здесь, видимо, нужно обозначить еще одно качество реального комментария, делающего его таким абсолютно доминирующим: представление о том, что он наиболее объективен и не оказывает влияния на читающего, имея в виду только вспомогательную функцию быстро и ненавязчиво заполнить пробел в его восприятии ткани текста. Любой же комментарий, который делает больше, оказывается под подозрением — он уводит читателя в сторону понимания текста комментатором, он становится интерпретационным, он будет разным в зависимости от того, кто комментирует, а значит — субъективным.

Я даже не буду здесь выяснять, хорошо это или плохо, когда комментатор куда-то ведет читателя, когда он подает ему руку и указывает путь, как тот, кто давно знаком с местностью, тому, кто оказался здесь первый раз.

Я сосредоточусь на другом: на том, что в случае реального комментария этого якобы не происходит. Увы, это не так.

Любой комментарий оказывает влияние на читателя — и, может быть, сильнее всего на его восприятие текста влияет тот комментарий, который, вроде бы, ставит перед собой задачей именно не оказывать никакого влияния. Поскольку это влияние совсем не очевидно — то читатель легче всего под него и попадает.

Наиболее катастрофическим оказывается такое влияние, когда текст автора-символиста комментируется тем, что единственно может предложить в качестве реалии комментатор, считающий своим долгом оставаться в области реального, как он ее понимает (а не как ее понимал поэт-символист). И в случае комментирования символистских текстов, видимо, вообще необходимо ставить вопрос о *другом статусе* реалии, о необходимости другого понимания комментаторами того, что есть реальное в пространстве этого типа текстов. Этот вопрос, впрочем, будет актуален и для ряда тех текстов, которые мы по привычке называем реалистическими, не уточняя, что именно мы вкладываем в понимание реализма.

Почему реальный комментарий без осмысления иного статуса реалии оказывается катастрофическим для символистских (или даже — символических, каковы практически все вершинные произведения мирового искусства) текстов? Потому что он, сохраняя позитивистский статус реалии, переводит в другой статус *сам комментируемый текст*. Он — даже будучи самым отрывочным и непоследовательным (на что он, впрочем, практически обречен, потому что любая связность — это движение в сторону интерпретации) — *задает для текста иные реперные точки*, чем те, которые имел в виду автор — и это радикально сбивает восприятие читателя.

Но дело и не только в этом.

Разберем кратко две статьи, несомненно, очень высокого качества филологической работы, что подтверждено вниманием к ним читателей-нефилологов, написанные в разное время, разными авторами и по совсем разным поводам, но в рамках одной методологии и горизонта исследовательских задач.

«Легенда о зеленой палочке»

Первая — знаменитая, почти хрестоматийная, статья Б. Эйхенбаума «Легенда о зеленой палочке». Как помнят все читавшие или хотя бы слышавшие статью в пересказе преподавателя, суть ее заключается в том, что Эйхенбаум доказывает: «муравейные братья» в детской легенде братьев Толстых о зеленой палочке — это исходно братья Муравьевы, а зеленая палочка истоком своим имеет «Зеленую книгу» (устав Союза Благоденствия) и Пестелевскую «Правду», зарытую в земле, а согласно доносу — хранившуюся в зеленом портфеле.

«Лев Толстой запомнил на всю жизнь, как однажды старший брат, Николенька, объявил младшим, что у него есть тайна, посредством которой, когда она откроется, все люди сделаются счастливыми “муравейными братьями”; тайна эта написана на зеленой палочке, а палочка зарыта в лесу, у дороги, на краю оврага. Николеньке было тогда десять лет, Льву — пять. Прошло семьдесят лет, и Толстой рассказал в “Воспоминаниях” эту полюбившуюся ему детскую утопию, ставшую для него своего рода символом веры: “Как я тогда верил, что есть та зеленая палочка, на которой написано то, что должно уничтожить все зло

в людях и дать им великое благо, так я верю и теперь, что есть эта истина и что будет она открыта людям и даст им то, что она обещает”²) [Эйхенбаум].

Это почти начало статьи Эйхенбаума — и самое удивительное здесь, что дальше анализ пойдет так, словно автор совершенно не принимает во внимание того обстоятельства, что записывает воспоминания все же очень взрослый человек и опытный писатель — а вовсе не пятилетний мальчик. При этом каждый раз, когда будет упоминаться эта Николенькина тайна — а она будет упоминаться в «Воспоминаниях» все же гораздо пространнее, чем может подумать читатель, знакомый только со статьей Эйхенбаума, — Толстой неизменно будет упоминать вместе с ней Моравских братьев, столь виртуозно замененных Эйхенбаумом в сознании читателей на братьев Муравьевых. Эйхенбаум в этой статье, представляющей на первый взгляд образцом реального комментария, по сути, делает нечто совсем другое — он заменяет *интерпретацию*, которую дает Николенькиным словам о «муравейных братьях» Толстой, на свою собственную. При этом Эйхенбаумом даже не ставится вопрос о том, какой смысл вкладывает Толстой в предлагаемую им интерпретацию — такой вопрос — в свете возможности прояснить, «как оно было **на самом деле**», представляется исследователю совершенно несущественным.

Я здесь даже не говорю о том, что это «на самом деле» — на самом деле, в высшей степени иллюзорно и целиком основано на ряде ничем не подтвержденных «очевидных» допущений (или — допущений «очевидного»).

Посмотрим, как Эйхенбаум подводит доказательную базу под свою интерпретацию, претендующую стать реальным комментарием.

Он пишет: «Предположение Толстого, что Николенька “наслушался” взрослых или присутствовал при их беседах, поддерживается “Войной и миром” — той сценой в конце романа, где Николенька Болконский слушает рассказ Пьера о последних событиях в Петербурге. Эта сцена написана явно по следам детских воспоми-

² Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. «Юбилейное издание». Т. 34. М.: Гослитиздат. 1952. С. 387.

наний о брате: “Кудрявый болезненный мальчик, с своими блестящими глазами, сидел никем не замечаемый в уголку, и только поворачивая кудрявую голову на тонкой шее, выходявшей из отложных воротничков, в ту сторону, где был Пьер, он изредка вздрагивал и что-то шептал сам с собою, видимо, испытывая какое-то новое и сильное чувство”³.

Вот под таким же впечатлением Николенька Толстой и *мог* сочинить легенду о зеленой палочке и “муравейных братьях”. Он, *видимо*, часто оказывался в обществе взрослых и пристрастился к этому времяпрепровождению [Эйхенбаум].

Далее: «Толстой высказал предположение, что Николенька “наслушался о масонах” и о таинственных обрядах приема в их орден; значит, он считал, что отец был связан с масонством. Однако *ниоткуда не видно*, чтобы отец и его друзья увлекались религиозно-обрядовой стороной масонства: как и Пьер Безухов, Николай Ильич Толстой занимался масонством лишь в той мере, в какой оно могло тогда способствовать просвещению общества. Он не проявлял интереса к религиозным вопросам, но увлекался политикой и историей; *естественно предположить*, что темой взволновавшей Николеньку беседы были политические события — в том роде, как это описано в “Войне и мире”» [Эйхенбаум].

Далее Эйхенбаум вводит в повествование П.И. Колошина (замечая в примечании, что Толстой в «Воспоминаниях» *вообще никак* не упоминает о его приездах, но это, конечно, «потому, что он был тогда еще очень мал»), поскольку именно этот персонаж должен был рассказывать «о масонах» в том ключе, который предполагается очевидным автором статьи. При этом он пишет: «Но еще больше, подробнее и основательнее *мог* и *должен был* рассказать Н.И. Толстому один из самых близких его друзей — Павел Иванович Колошин <...>». «В декабре 1825 года Колошин был арестован, а в июле 1826 года выслан в сельцо Смольново, Владимирской губернии, под надзор полиции. Общение его с Н.И. Толстым, таким образом, прервалось, но ненадолго: в 1831 году он уже получил раз-

³ Как предположение Толстого может быть *доказательно* поддержано сценой из романа Толстого же — для меня загадка, но это еще один способ быть убедительным без всякой доказательности, среди тех способов, которые Эйхенбаум в этой статье демонстрирует.

решение приехать в Москву для лечения, а затем и для постоянного жительства. **Можно не сомневаться**, что скоро после этого, то есть в 1832 или в 1833 году, Колошин приехал в Ясную Поляну повидать своего друга после семилетней разлуки». «Колошин, **конечно**, рассказывал Н.И. Толстому о судьбе декабристов; как человек светского круга, он, приехав в Москву, **мог** узнать подробности следствия и суда над ними. **Естественно**, что друзья, обсуждая создавшееся положение, говорили и о “Зеленой книге”, и о конституции Никиты Муравьева, и о “Русской правде” Пестеля как о трех важнейших документах декабристской эпохи. В связи с этим Колошин, **вероятно**, рассказал интересную историю поисков рукописи “Русской правды”, содержавшей основной закон будущего Российского государства». «**Допустим**, что Николенька слышал хотя бы часть беседы Колошина с отцом: слышал о “Зеленой книге” и зеленых портфелях (зеленый цвет был у декабристов цветом свободы), о **правде**, зарытой в землю, о братьях Муравьевых (о них Колошин говорил с особым уважением). Это **должно было** произвести на него огромное впечатление» [Эйхенбаум].

А в конце из всех этих «естественно предположить», «вероятно», «допустим», «конечно» и «должно было» вдруг рождается гранитной несокрушимости вывод: «Так история “Русской правды” послужила основой для создания детской легенды о зеленой палочке, настолько поразившей воображение пятилетнего Льва Толстого, что он запомнил ее на всю жизнь и даже просил похоронить себя на том месте, где, по словам Николеньки, была зарыта эта палочка. При скудости материалов, относящихся к детству Толстого и к жизни его родителей, эта легенда (если верна сделанная здесь расшифровка) является любопытным свидетельством о связи его отца с декабризмом. Интерес Николеньки к вопросу о том, как сделать людей счастливыми, мог образоваться только в атмосфере постоянных бесед и споров на социально-исторические и политические темы: в этой атмосфере формировалось детское сознание Льва Толстого» [Эйхенбаум]⁴.

⁴ Я даже не говорю здесь о том, что послужившая *основой* «сделанной здесь расшифровки» легенды о зеленой палочке предполагаемая связь отца Толстого с декабризмом становится в заключение тем, что можно доказать этой самой легендой в предложенной расшифровке. Такая закольцованность аргументации, будучи незаме-

Собственно, в этот момент, если у читателя и были какие-то вопросы — их уже не осталось — настолько автор исчерпывающе убедительно ответил на все, далеко упреждая и переводя в русло своего исключительно социально-исторического и политического комментария интерес читателя.

Между тем, если, например, уточнить, что зеленый цвет в масонстве — это, прежде всего, цвет воскресения (цвет ветки акации на могиле Хирама) — и только вследствие этого может включать в свое семантическое поле и значение свободы — история, рассказанная Толстым (и, в том числе, желание быть похороненным на месте сокрытия зеленой палочки), уже приобретет совсем другие параметры и конфигурацию.

Но послушаем самого Толстого, так выражающего самую суть истории муравейного братства:

«Расскажу только про одно душевное состояние, которое я испытал несколько раз в первом детстве и которое, я думаю, было важно, важнее многих и многих чувств, испытанных после. Важно оно было потому, что это состояние было первым опытом любви, не любви к кому-нибудь, а любви к любви, любви к Богу, чувство, которое я впоследствии только редко испытывал; редко, но все-таки испытывал, благодаря тому, я думаю, что след этот был проложен в первом детстве. Выражалось это чувство вот как: мы, в особенности я с Митенькой и девочками, садились под стулья как можно теснее друг к другу. Стулья эти завешивали платками, загораживали подушками и говорили, что мы муравейные братья, и при этом испытывали особенную нежность друг к другу. Иногда эта нежность переходила в ласку, гладить друг друга, прижиматься друг к другу. Но это было редко. И мы сами чувствовали, что это не то, и тотчас же останавливались. Быть муравейными братьями, как мы называли это (вероятно, это какие-нибудь рассказы о Моравских братьях, дошедшие до нас через Николенькину Фанфаронову гору), значило только завеситься от всех, отделиться от всех и всего и любить друг друга. Иногда мы под стульями разговаривали о том, что и кого кто любит, что нужно для счастья, как мы будем жить и всех любить.

ченной, всегда производит впечатление сокрушительной убедительности.

Началось это, как помнится, от игры в дорогу. Садились на стулья, запрягали стулья, устраивали карету или кибитку, и вот сидевшие-то в кибитке переходили из путешественников в муравейные братья. К ним присоединялись и остальные. Очень, очень хорошо это было, и я благодарю Бога за то, что мог играть в это. Мы называли это игрой, а между тем все на свете игра, кроме этого» [Толстой, 1983 а, с. 432–433].

Полагаю, что, например, такой небольшой комментарий: «В 1722 году граф Николас Цинцендорф (1700–1760 годы) в своем поместье Гернгут (*нем.* Herrnhut — Господня защита / покров. — Т.К.) в Саксонии, близ Дрездена, основал колонию членов “Братства” — Моравских братьев (гернгутеров) <...> Колонисты называли себя “закваской”, которая должна сделать номинальных христиан настоящими во всём мире. Цинцендорф предполагал создать изолированные от мира небольшие общины (*ecclesiola in ecclesia* — церковка / малая церковь в церкви. — Т.К.), члены которых развивали бы личное благочестие и братские отношения, не допускающие углубления в доктринальные споры» [Исаев], — гораздо лучше бы объяснил, почему игра в муравейных братьев начиналась как путь, пребывание в пути, почему нужно было ото всех завеситься (закваска должна быть приготовлена, прежде чем ее можно будет запускать в тесто, чтобы «вскисло все»), и почему «все на свете игра, кроме этого».

Полагаю, что главная проблема «расшифровки», по факту ставшей реальным комментарием, предложенным Эйхенбаумом, вот в чем: он сосредоточивается на том, «как это было на самом деле», странным образом предполагая автора «наивным рассказчиком о прошлом», чьи «ошибки памяти» комментатору будет полезным исправить, — и игнорирует могучего интерпретатора, создающего из событий своей повседневной детской жизни грандиозную притчу о человеческом становлении, суть которого в том, чтобы человек научился любить и чувствовать другого как самого себя в маленькой дружеской общине — и потом перенес эту свою способность на весь мир: «Идеал муравейных братьев, льнущих любовно друг к другу, только не под двумя креслами, завешанными платками, а под всем небесным сводом всех людей мира, остался для меня тот же. И как я тогда верил, что есть та зеленая палочка, на которой написано то, что должно уничтожить все зло в людях и дать им ве-

ликое благо, так я верю и теперь, что есть эта истина и что будет она открыта людям и даст им то, что она обещает» [Толстой, 1983 а, с. 427–428].

«Золотистого меда струя из бутылки стекла...»

Вторая статья — тоже работа высокого качества, оцененная не только в кругу исследователей творчества Мандельштама, но и в читательских и учительских кругах. Она написана в соавторстве филологами В.П. Казариным и М.А. Новиковой и краеведом Е.Г. Криштоф. Статья называется «Стихотворение О.Э. Мандельштама “Золотистого меда струя из бутылки стекла...” (Опыты реального комментария)» [Казарин, Новикова, Криштоф, 2012].

Для удобства читателя приведем стихотворение полностью:

Золотистого меда струя из бутылки стекла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем, — и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
Сторожа и собаки, — идешь, никого не заметишь.
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни:
Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь.

После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,
Как ресницы, на окнах опущены темные шторы.
Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.

Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке:
В каменистой Тавриде наука Эллады — и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.

Ну а в комнате белой, как прялка, стоит тишина.
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала,
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —
Не Елена — другая — как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны.
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

«Золотистого меда струя из бутылки текла так тягуче и долго...» — комментируется таким образом: мед в бутылках, конечно, не хранят, и за мед был принят поэтом и его хозяевами *бекмес* — сгущенный виноградный сок, который можно было хранить в бутылках, поскольку он не засахаривается. «Чтобы получить бекмес, виноградный сок уваривали на медленном огне до четверти его первоначального объема. В результате получался густой, тягучий сироп “золотистого”, медового цвета, который можно было долго хранить в стеклянной посуде без дополнительной стерилизации. Иногда бекмес варили из груш или яблок. Из арбузного сока изготавливали другой тип сиропа — *нардек*. Бекмес и *нардек* являлись также основой для последующего изготовления спирта⁵.

Эта традиция сироповарения характерна в той или иной мере для всех стран средиземноморско-черноморского региона, перед которыми всегда стояла проблема сохранения и переработки обильных урожаев садов и виноградников. С депортацией крымских татар, а также армян, греков и болгар из Крыма в мае-июне 1944 года эта традиция на полуострове умерла. Что же касается, например, Турции или Грузии, то разлитые в бутылки бекмес и *нардек* читатель и сегодня может купить в магазинах Стамбула и Тбилиси.

Вплоть до первой половины XX века бекмес заменял обитателям Крыма дорогой сахар, и его, разливая в розетки, подавали на стол к чаю. Именно этот момент запечатлел в своем стихотворении О.Э. Мандельштам (см. начало 9-го стиха: “**После чаю** мы вышли <...> (выделено нами. — Авт.)”)» [Казарин, Новикова, Криштоф, 2012].

Я специально воспроизвожу комментарий полностью, чтобы было видно и ощутимо, как избыточные сведения начинают задавливать собой, подавлять интерес читателя.

⁵ Ваше здоровье!: Энциклопедия напитков. Киев: Орион, 1994. С. 20.

Все. Более ничего не будет сказано по этому поводу⁶ — не потому что исследователи ничего не знают о специфике мандельштамовского образа, или о его принципах изображения времени⁷, или о про-

⁶ И прежде всего — не будет сказано того, что «мед» в русском языке в таком семантическом окружении, как в стихотворении Мандельштама, первым значением вызовет в восприятии читающего не значение «мед, собранный пчелами», а значение «мед — брага, мед — хмельной, веселящий и опьяняющий напиток». Напротив, приведенным комментарием это значение слова будет вытесняться из сознания читателя.

⁷ После первой строфы с резко замедлившимся временем, ставшим как бы проницаемым, открытым к соединению с другим временным потоком — давно прошедшего, идет вторая строфа:

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
Сторожа и собаки, — идешь, никого не заметишь.
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни.
Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь —

и здесь временной поток уже присутствует двумя неслиянными частями, где сторожа и собаки, единственно видные, — пограничная линия, отделяющая доступное от скрытого в тяжелой бочке дня иных времен — от Бахусовых служб, к которым нет доступа, на которых звучат древние голоса древних языков — которые не поймешь, которым не ответишь из-за временного разрыва. Давно и многими отмечено совмещение у Мандельштама пространств Крыма и Эллады — здесь частный случай этого совмещения выглядит еще и как очевидное совмещение времен при сохранении между ними границы. О чем-то подобном говорит Мандельштам, описывая методу Бергсона рассматривать «явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их **пространственной протяженности**. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умпостижаемому свертыванию» [Мандельштам, 1991].

Но вот как комментируют это авторы: «Охрана виноградников традиционно набиралась из крымских татар. Этой реалией рожден последний в строфе 8-й стих (“Далеко в шалаше...”). “Голоса”, которые слышит герой из далекого шалаша, — это крики крымских татар, которые, вероятно, предлагают ему купить у них виноград или молодое вино, но незнание языка не позволяет ему ни “понять” их, ни “ответить” им» [Казарин, Новикова, Криштоф, 2012].

екции на древнегреческую вазовую роспись этой строфы Мандельштама⁸ — все нужные статьи об этом приведены в библиографии к данной работе или, по крайней мере, присутствуют в библиографиях упомянутых в ней статей. Но также и не потому, что они, поставив перед собою конкретную цель, не хотят говорить о том, что уже сказано. Далее они упомянут, что фраза «куда нас судьба занесла» имеет «несомненно “гомеровское” происхождение» — и сближает судьбу гостеприимных хозяев Мандельштама с судьбой Одиссея, они даже упомянут, что Одиссей прибывает в киммерийскую область, чтобы получить пророчество из уст мертвого прорицателя, вызвав его к воротам Аида, там обретающимся. Но они упомянут об этом лишь для того, чтобы провести сравнение между услышавшим о своей судьбе Одиссеем (чьим возвращением домой заканчивается стихотворение) — и не ведающими о своей судьбе «скитальцами новейшего времени». А затем весь комментарий к первой строфе будет посвящен поверхностному психологизирующему описанию хозяйки (Веры Судейкиной), уверяющей себя и супруга, с которым предстоит вскоре развод, что им совсем не скучно и даже наоборот, чему не очень верит Мандельштам. «С учетом этих обстоятельств, жест “хозяйки” — взгляд через плечо — исследователи чаще всего толкуют как сугубо женский, даже эротический знак. Думается, что мировоззренческий смысл стихотворения подсказывает совсем другую его трактовку. Согласно народным и сакральным приметам, если человек не хочет сплунуть или бросить три щепотки соли через плечо (левое). Если же он не до конца верит в то, что декларирует, за что борется и чего добивается, ему достаточно оглянуться, чтобы погубить, как сегодня выражаются, свой “проект” (Орфей, оглянувшийся на Эвридику и потерявший возможность вернуть ее из царства Аида) или даже самого себя (жена Лота, оглянувшаяся на родной город Содом и превратившаяся в соляной столб).

Вера Судейкина не посмотрела (на кого-то), а “поглядела”, то есть — бросила взор, обратила его назад, обернулась.

Поглядев через плечо, “хозяйка” (пусть даже бессознательно) обнаружила свое внутреннее сомнение в том, что она так горячо

⁸ См. об этом — и о мистериальном смысле образа: [Силард, 2008].

при встрече доказывала поэту⁹. Их “неполитический” разговор, их семейный “рай земной” будут в итоге разорены и сокрушены политикой, которую так старались не замечать искатели “наслаждения”» [Казарин, Новикова, Криштоф, 2012].

Мы видим, что комментаторы вовсе не пренебрегают возможными культурными аллюзиями — но аллюзии эти (в отличие от краеведческих сведений) достаточно произвольны и работают (как и краеведческие сведения) не на укрупнение и многослойность образа — а на его психологизированное спрямление и дробление на детали, каждая из которых сводится к тому жизненному впечатлению, из которого она, безусловно / возможно / вероятно, возникла — но в стихотворение-то она включена поэтом с совершенно иной, иного плана и масштаба целью. Вспоминая строку Ахматовой, можно сказать: очень вероятно, что стихотворение *выросло* именно из этого сора — но вряд ли оно росло для фиксации и воспроизведения того же сора. А реальный комментарий в этом случае (да и вообще слишком часто) отсылает именно к тому жизненному сору, откуда писатель подхватил нужное, полностью его преобразив в системе сотворенного текста / мира. Все приводимые сведения сами по себе интересны и могут оказаться даже и практически полезны читателю в бытовом плане — только они совершенно не соразмерны комментируемому тексту.

Далее описываются почвы Крыма, чтобы объяснить, почему сад коричневый; тип высадки виноградных лоз, позволяющий возникнуть ассоциации со всадниками — и так далее.

И окончательным разрушением мандельштамовского образа становится финал данной работы, когда авторы «разгадывают загадку» соединения им в последней строфе:

⁹ Сравним — и попробуем хотя бы поставить вопрос, отсылка к чему должна считаться *реальным* комментарием в этом случае, какую *реалию* предъявляет здесь Мандельштам читателю: «Апулей в “Метаморфозах” рассказывает, что решающий момент в мистериях Изиды эпохи эллинизма это встреча с полуночным солнцем (вспомним о “ночном солнце” у Мандельштама!): кто его увидел, тот может быть уверен, что победит смерть, но взглянуть на него следует лишь через плечо. В эту эпоху появляется множество изображений людей, чаще всего женщин, бросающих взгляд через плечо: такой взгляд означал освобождение от требований фатума, а значит, и от смерти и от заключения в тюрьме этого мира» [Силард, 2008, с. 173–174].

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный,

— золотого руна и финала странствий Одиссея, которые, по словам авторов, представляют собой «греческие мифы из разных эпох». Оказывается, все дело в том, «что анализируемое стихотворение является систематическим сводом не только зрительных образов, накопившихся у поэта за время пребывания в Алуште, но также своеобразным **конспектом событий и тем разговоров той встречи**, которая состоялась на даче, где снимали комнату Судейкины. Написав свое стихотворение, поэт дарит его автограф своим радушным хозяевам с полным их именованием и точным указанием даты и места создания. Он вручил им автограф не только как знак благодарности за проведенный вместе вечер, но и как **своеобразный (полностью понятный только им) отчет или памятную запись того, что они вместе делали и о чем они говорили**. В числе тем разговора, как мы уже выяснили, были мечты о скорейшем возвращении домой, о литературе и искусстве, об истории и современном дне Тавриды, о смысле скитаний Одиссея, о верности и домашнем тепле. Нет сомнения, что в кругу тем долгого разговора была и тема “золотого руна”, которую включает в свой конспективный отчет поэт» [Казарин, Новикова, Криштоф, 2012].

Читателю больше не о чем спрашивать, и реальный комментарий таки основательно заслонил для него возможность почувствовать, что странное сочетание это в последней строфе — о том, что любое странствие, *неважно, вольное или невольное*, — это преобразующее движение, трансформация человека (в алхимии мифы о золотом руно были одним из языков описания Великой работы¹⁰, и, уж конечно, это имели в виду аргонавты-младосимволисты), что Одиссей — невольный странник, вынес из своего пути не меньше, чем вольный странник Ясон. Что он научился не *быть* в пространстве и времени — а *содержать* их в себе, стал не игрищем судьбы — а ее вместилищем — и, да, что начавшиеся от киммерийского

¹⁰ См. об этом, например, «Золотое руно» в: [Канселье, 2002, с. 151–177].

мрачного входа в Аид, на который и глядела через плечо хозяйка в остановившемся времени первой строфы (Аид — это всегда низшая, первая и неизбежная точка пути преобразования, и схождение в него — начало пути посвящения), пути хозяев и гостей, пусть и невольные — всегда будут путями аргонавтов, ищущих свое истинное бытие, ищущих настоящих себя в плаваньи по волнам и временам этого мира.

Нет, авторы вовсе не злоумышленники, и я совсем не лукавлю, когда говорю о том, что перед нами — работа высокого уровня. Их вывод: «При таком подходе к стихотворению (оно является своеобразным конспектом-темником разговоров, которые вели участники встречи) мы должны по-новому проанализировать его содержательную сторону, осознавая, что логика образного ряда отражает не мифологические параллели сами по себе, а современную, актуальную для человека 1917 года полемику о судьбе человека и России» [Казарин, Новикова, Криштоф, 2012], — взывает к новому прочтению и анализу стихотворения уже на другом уровне, хотя и непонятно почему противопоставляет мифологические параллели актуальной полемике о судьбе человека — ведь эти два компонента не существуют друг без друга в художественном произведении высокого уровня.

Но вот это повторяющееся сведение текста к тем впечатлениям, которые послужили — после радикальной переплавки в душе поэта — основой огромного философского полотна (уместившегося в несколько строф) о глубинной судьбе человека во все времена, — оно уже сделало свое дело для слишком многих читателей, вполне удовлетворенных ответами на вопросы «почему?» и «откуда?», чтобы еще спрашивать «зачем?» и «для чего?».

В заключение этого разбора позволю себе добавить большую цитату из статьи Марии Плюхановой, из которой видно, как иногда комментатор остается в пределах позитивистски понятой реальности не по своей воле, а под давлением биографов и авторов воспоминаний; эта цитата, к тому же, позволит начать уже здесь подходить к разговору о том, что должно считаться событием биографии поэта, — о чем подробно речь пойдет в следующей главке.

Речь в этом разделе статьи Плюхановой идет о стихотворении-двойчатке Мандельштама, в котором вновь были явлены, по мысли

автора статьи, «Хромоножка — Психея — Мать сыра земля, сведенные и преобразенные мыслью Иванова о Достоевском и самого Достоевского» [Плюханова, 2017, с. 121].

I.

К пустой земле невольно припадая,
Неравномерной сладкою походкой
Она идёт — чуть-чуть опережая
Подругу быструю и юношу-погодка.
Её влечёт стеснённая свобода
Одушевляющего недостатка,
И, может статься, ясная догадка
В её походке хочет задержаться —
О том, что эта вешняя погода
Для нас — праматерь гробового свода,
И это будет вечно начинаться.

II.

Есть женщины, сырой земле родные.
И каждый шаг их — гулкое рыданье,
Сопровождать воскресших и впервые
Приветствовать умерших — их призванье.
И ласки требовать от них преступно,
И расставаться с ними непосильно.
Сегодня — ангел, завтра — червь могильный,
А послезавтра — только очертанье...
Что было поступь — станет недоступно...
Цветы бессмертны, небо целокупно,
И всё, что будет, — только обещанье.

Плюханова пишет: «Внимание, уделенное этим стихам в исследовательской литературе, *относительно невелико*, поскольку посвящение Наталье Штемпель, приятельнице Мандельштамов в Воронеже, слегка хромой, *заслоняет метафизическую сторону* этой 'двойчатки'. Реальный комментарий к стихам поневоле должен опираться на мемуары Н. Штемпель, *которые кажутся исчерпывающими*¹¹.

¹¹ Комментарий А.Г. Меца // Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем в трех томах. Т. I. М., 2009. С. 666–667.

В них она, по обычаю женщин-мемуаристок, представила стихотворения в свете личных чувств к ней Мандельштама, воспроизвела даже прямую речь — реплики Мандельштама, к ней обращенные, из которых ясно следовало, что стихи любовные, написаны о ней и о любви к ней и даже предполагали ревность со стороны Надежды Яковлевны. Из всех сохраненных здесь слов Мандельштама наибольший вес имеет сообщение, что Мандельштам определил эти стихи как лучшее, что он написал, просил отправить их после его смерти в Пушкинский Дом. Поскольку за Штемпель в то время была закреплена роль хранительницы стихов поэта, мы можем рассматривать сказанное как его действительное завещание. Проницательный комментатор, оставляя многое на усмотрение мемуаристки, находит однако три глубокие параллели: стихотворение “В Петрополе прозрачном мы умрем..” — к теме прозрачной весны, связанной с подземным царством; во втором стихотворении строки 2–3 — с евангельским образом двух Марий, присутствовавших на Голгофе, и, наконец, в начале второго стихотворения — реминисценция из главы “Хромоножка” из Бесов, из рассказа старицы о тождественности Марии-Богородицы и “сырой земли”¹². Исследователь не находит возможности расширять тему связи стихотворения с образами Достоевского, поскольку *чувствует себя обязанным* оставить роль хромоножки за Штемпель» [Плюханова, 2017, с. 122].

И это лишь очередной пример старой схемы присвоения стихов их якобы героиней. Наиболее известное на русской почве явление этой схемы — пребывание глубочайшего смысла изумительного метафизического стихотворения «Я помню чудное мгновенье...» в глубокой тени более чем реалистической истории общения А.С. Пушкина с А.П. Керн, к которой, как становится очевидно из ее же воспоминаний для всякого читателя, обращающего внимание на пересказ событий, а не на утверждения героини, стихотворение это не имело никакого отношения.

¹² Там же. С. 667.

Достоевский и его способ работы с реалией

В рассказе «Мужик Марей» Достоевский как бы мимоходом сообщает нам, как он работает с событием реальности, для того, чтобы создать его *истинный* образ в художественном тексте:

«Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле. Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда не-приметной, 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, поправлял** его, **поправлял** беспрерывно, в этом состояла вся забава моя» [Достоевский, 1972–1990, 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 мелочи, поскольку все в тексте оказывается сцеплено и сплетено друг с другом, и не просто сцеплено, но этой «мелочью» и порождено, из этой «мелочи» 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 «насущном 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, 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». Эта обеспеченная *поправленной* реалией способность читателя к полному пониманию авторского замысла, или как мы бы сейчас сказали, к абсолютно адекватной интерпретации, для Достоевского становится единственным истинным критерием *художественно-*

сти: «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].

Интересно, что в высказывании, частично цитируемом в предыдущем абзаце, Достоевский утверждает принципиальное сродство структуры образа реальности со структурой образа великого художественного произведения: «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. <...> Нам знакомо одно лишь **насущенное видимо-текущее** [замечательное обозначение Достоевского для **исключительно внешнего** плана реальности, для факта в его позитивистском восприятии. — Т.К.], да и то понаглядке, а **концы и начала** [так он обозначает **внутренний план** реальности, не говоря уже о том, что это — и «непрямое» (на самом деле — более чем прямое) обозначение самого Христа, Который есть «Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 1, 8) и Который для Достоевского — **основа и цель, глубина и конечный смысл всякой реальности**. — Т.К.] — это всё еще пока для человека фантастическое» (Дневник писателя. 1876. Октябрь. Гл. 1. III. Два самоубийства: [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 144–145]).

Именно в силу этого принципиального сродства факты действительной жизни и 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.

Поправленные факты, во-первых, — это факты иного уровня осмысления, иного масштаба проявления; поправленная реалья становится символом — и самое бессмысленное для читателя, что может сделать комментатор, — это свести свое объяснение к предъявлению читателю первоначальных, *непоправленных* фактов. При комментировании текстов указание на факты-прототипы должно сопровождаться анализом этих «поправлений» художника, выявлением общего вектора этих «поправлений», складывающих их в новую единую картину, — в противном случае такой комментарий действительно будет «рассыпать» художественное произведение и дезориентировать читателя, радикально отвлекая его внимание от авторского замысла. А во-вторых, эти поправленные факты, в силу открытой в них глубины, создают сложнейшие связи внутри текста на всех возможных уровнях интерпретации. И предлагаемый читателю комментарий должен помогать увидеть — а не нивелировать — эту глубину и эти связи.

Посмотрим, что это значит, на конкретных примерах.

«Преступление и наказание»: «что-то вроде Адрианополя»

Свидригайлов в хрестоматийном романе «Преступление и наказание» во время своего последнего пути останавливается в гостинице, имя которой — «что-то вроде Адрианополя» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 388]. Как это комментируют ответственные комментаторы, все же пытающиеся соотнести комментируемую реалью (пусть и понимая ее вполне позитивистски) с текстом? Примерно так: «Целый ряд гостиниц Петербурга носил названия городов, — была, допустим, гостиница “Вена”, была гостиница еще такая-то. Собственно гостиницы “Адрианополь” не было, но вот там рядом, возможно, на том месте, где как раз находится Свидригайлов, была гостиница с таким-то названием (скажем, “Александрия”»¹³.

Вот это то, что понимается под реальным комментарием на практике. Кажется, что особенно больше сообщать нечего.

Но часто читателю даются почти абсолютно бесполезные для

¹³ Я примерно пересказываю то, что говорила по этому поводу в личной беседе Г.Ф. Коган, известный комментатор «Преступления и наказания». К сожалению, далеко не все подготовленные ею комментарии входили в результате в вышедшие из печати издания.

него сведения. Вот, например, комментарий С.В. Белова: «“...где-то, уже в конце проспекта, он заметил <...> одну гостиницу деревянную <...> и имя ее <...> было что-то вроде Адрианополя”, Адрианополь — греч. название г. Эдирне в Турции. Гостиницы с таким названием в Петербурге не было» [Белов, 1984].

Впрочем, нечто важное тут все равно имплицитно сказано, а именно: Достоевский дает гостинице *не существовавшее в реальности имя*. Это значит, что он «поправил» географическую «разметку» города таким образом, чтобы сквозь нее высветился некий метафизический смысл.

Путь Свидригайлова в конце романа — это уже совершенно метафизический путь, путь, конечно, и по улицам Петербурга, но одновременно этот путь лежит в абсолютно другом пространстве, и это уже неоднократно показано исследователями¹⁴. Но здесь есть еще одна чрезвычайно интересная вещь. Дело в том, что вообще весь роман «Преступление и наказание» существует в очень мощном напряжении между пространством христианства и пространством нехристианским — пространством языческим, дохристианским. За персонажами романа, как правило, в высказываниях о них других персонажей, начинают проступать их прототипы из эпохи первохристианской. Например, поручик Порох говорит Раскольникову: «Вам все эти красоты жизни, можно сказать, — nihil est, аскет, монах, отшельник!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 407], — высказывание, очевидно сопряженное с грезой Раскольникова (перед совершением преступления) о Египетской пустыне — месте, прославившемся древним монашеством. Или Свидригайлов говорит: «Знаете, мне всегда было жаль, с самого начала, что судьба не дала родиться вашей сестре во втором или третьем столетии нашей эры, где-нибудь дочерью владетельного князька или там какого-нибудь правителя, или проконсула в Малой Азии. Она, без сомнения, была бы одна из тех, которые претерпели мученичество, и уж, конечно бы улыбалась, когда ей жгли грудь раскаленными щипцами. Она бы пошла на это нарочно сама, а в четвертом и в пятом веках ушла бы в Египетскую пустыню и жила бы там тридцать лет, питаясь кореньями, восторгами и видениями. Сама она только того и жаждет, и требует, чтобы за кого-нибудь какую-нибудь муку поскорее при-

¹⁴ См., например: [Мейер, 1967; Епишев, 2003].

нять, а не дай ей этой муки, так она, пожалуй, и в окно выскочит» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 365].

Этот вот пласт, так сказать, древняя «подкладка» образов героев, постоянно подспудно присутствует в романе. И, как правило, за одним и тем же героем, за одним и тем же местом, за одним и тем же событием романа стоит два его метафизических инварианта — христианский и языческий. То есть — герою как бы всегда предоставляется возможность выбора в ту или другую сторону. Всякое место, событие, герой романа потенциальны и, так сказать, двусторонне потенциальны¹⁵.

Например, так называемая «сцена изнасилования», один из инвариантов которой, данный Свидригайловым (Дуня-мученица), был приведен выше. Но Свидригайлов же дает и языческий инвариант развития этой сцены, в той же беседе с Раскольниковым, прямо перед «сценой изнасилования». Он дает его вскользь, говоря: «Даже весталку можно соблазнить лестью» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 366]. Б.Н. Тихомиров в своей замечательной книге дает здесь такой комментарий: «Весталки <...> — жрицы римской богини Весты, дававшие при посвящении строгий обет целомудрия, при нарушении которого их заживо закапывали в землю» [Тихомиров, 2005, с. 382]. Этих сведений, однако, недостаточно, чтобы понять, что перед нами языческий инвариант развития «сцены изнасилования», который чуть-чуть не был реализован. Дело в том, что при нарушении обета целомудрия наказывали не только весталку, но и соучастника преступления — его казнили. Когда Дуня вытаскивает револьвер, чтобы выстрелить в Свидригайлова, этот инвариант и проступает сквозь текст: Свидригайлов будет казнен Дуней, а саму ее, несомненно, ждет в этом случае каторга — ибо, как здраво объяснил ей Свидригайлов, доказать покушение на насилие она не сможет. Каторга же для Достоевского на протяжении

¹⁵ Эта структура будет воспроизведена (хотя будет при этом служить несколько иным задачам) Достоевским в следующем за «Преступлением и наказанием» романе «Идиот». За Настасьей Филипповной одновременно будет «маячить» образ Афродиты — и Богоматери. За сестрами Епанчиными — образы трех граций и трех добродетелей св. Франциска. См. об этом подробнее: “The Idiot: The space of freedom” в: [Kasatkina, 2012 а, р. 64–81]. На русском языке см. здесь: [Касаткина, 2012].

всего его творчества неизменно ассоциировалась как раз с «погребением заживо».

Так вот, каковы же в романе инварианты этого места — гостиницы «Адрианополь» — или, вернее, и, как всегда у Достоевского, сокрушительно точно «*что-то вроде* Адрианополя» (и еще и поэтому бессмысленно разъяснять читателям, что такое Адрианополь — речь в тексте очевидно идет *не совсем о нем*)?

Раскольников, как нам со всей определенностью сообщено, в своем последнем странствии пойдет в Иерусалим. «Он в Иерусалим идет, братцы, с детьми, с родиной прощается, всему миру поклоняется, столичный город Санкт-Петербург и его грунт лобызает» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 405]. Последние пути Раскольникова и Свидригайлова слишком явно сопоставлены — и противопоставлены автором. Что же такое на этом фоне Адрианополь? Адрианополь буквально — это, во-первых, новые кварталы Афин, выстроенные во времена императора Адриана. Император Адриан был, помимо всего прочего, еще и посвященным в Элевсинские мистерии¹⁶ и даже иерофантом, хотя это было формально запрещено для иноземца. Со старым городом эта часть соединялась существующей и поныне аркой, на одной стороне которой находилась надпись: «Это Афины, прежний город Тезея», а на другой: «Это город

¹⁶ А Элевсинии очень сильно ощущаются за последовательным явлением Свидригайлову в последнюю ночь мыши, изнасилованной девочки-самоубийцы в цветах (среди которых особенно выделены розы и нарциссы) и малолетней древней блудницы. Элевсинии, открыто и в полной мере присутствующие в последнем романе Достоевского, хотя бы тенью и намеком присутствуют в его творчестве с самого начала. Вот, например, что пишет Мария Плуханова: «В Вареньке “Бедных людей” возможно найти сходство с этой странной божественной греческой фигурой. Во всяком случае, календарно пребывание Вареньки в романном времени соответствует судьбе Персефоны-Коры-Девы: она объявляется 8 апреля с цветочками и птичками — “и рай и весна, и благоухания летают и птички чирикают”, ее уход в брачно-смертный путь происходит осенью и сопровождается плачем Макара в русском обрядовом стиле в последнем письме — 30 сентября: “Там вашему сердечку будет грустно, тошно и холодно. Тоска его высосет, грусть пополам разорвет. Вы там умрете, вас там в сыру землю положат <...>. Там теперь листья с дерев осыпались, там дожди, там холодно, — и вы туда едете!”» [Плуханова, 2017, с. 106–107].

Адриана, а не Тезея» (и это для нас очень интересно, потому что мы видим здесь в реальности воспроизведенную структуру двух разных городов, стоящих за одним именем города). При таком соотношении перед нами явное указание на языческий мир, в котором существует Свидригайлов.

Но здесь есть еще одна возможность соотношения, во много раз увеличивающая значение этого названия гостиницы, всего раз мелькнувшего в тексте. Дело в том, что в честь императора Адриана было названо (а вернее — переименовано) несколько городов¹⁷, и не все они назывались Адрианополями.

Нужно отметить, что Достоевский мог рассчитывать на то, что нижеследующая история известна не только образованному классу, изучавшему всемирную историю в пансионах и гимназиях, но даже и его читателям из низших сословий, поскольку она периодически воспроизводилась в различных изданиях житий святых. «По разрушении Иерусалима Титом, сыном Веспасиана, — рассказывается, например, в «Житии св. великомученика Прокопия» (день памяти 8/21 июля) — когда прошло довольно много лет, римский император Адриан, которому при рождении было дано имя Элий, пожелав снова воздвигнуть город на месте разрушенного Иерусалима, наименовал его своим именем — Элия и воспретил эту Элию

¹⁷ Николай Подосокорский обратил мое внимание на то, что сам Адриан был в свою очередь назван в честь города Адрии. Достоевский об этом, конечно, помнил — и дальнейшее описанное в статье «топографическое» уравнивание города и человека, символическое приравнивание внутреннего пространства человека к пространству города получает при наличии такой памяти хорошую основу. О том, насколько Достоевский интересовался древней историей (и мифологией), свидетельствует, например, это письмо, написанное им брату Михаилу вскоре по выходе из каторги: «А теперь попрошу у тебя книг. Пришли мне, брат. Журналов не надо; а пришли мне европейских историков, экономистов, святых отцов, по возможности всех древних (Геродота, Фукидита, Тацита, Плиния, Флавия, Плутарха и Диодора и т. д. Они все переведены по-французски). Наконец, Коран и немецкий лексикон. Конечно, не всё вдруг, а что только можешь. Пришли мне тоже физику Писарева и какую-нибудь физиологию (хоть на французском, если на русском дорого). Издания выбирай дешевле и компактные. Не всё вдруг, помаленьку. Я и за малое поклонюсь тебе. Пойми, как нужна мне эта духовная пища!» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 179].

называть Иерусалимом. Он был весьма враждебен христианству и покушался не только истребить с земли пресвятое имя Христово, но хотел, чтобы предано было совершенному забвению и то самое место, где пострадал Христос. Поэтому он и назвал Иерусалим Элией» [Жития святых, 2002, с. 409]. При этом на месте Голгофы были возведены языческие капища и *святилище Афродиты*, позже, при Константине, разрушенные до основания, в результате чего была обнаружена пещера — место погребения Спасителя¹⁸. Так сквозь языческий город вновь начал проступать Иерусалим Христа. Однако образ Свидригайлова — это образ человека, поставившего в себе на месте погребения и воскресения Спасителя — святилище Афродиты, возжегшего в себе на месте света образа Божия — сиюний огонек сладострастия.

Таким образом, мы здесь реально видим, как парадоксально расходятся — пространственно не расходясь — пути персонажей. Один все-таки идет в Иерусалим, а другой, оставаясь на ночь в гостинице с именем «что-то вроде Адрианополя» — в Элии, идет как бы совершенно в другом *направлении*. Вернее даже сказать, что сам город Санкт-Петербург преображается в момент покаяния Раскольникова, принимающего крестную муку, в Иерусалим, а во время последней ночи Свидригайлова — в языческую Элию, отсылающую к Афинскому Адрианополу. Находясь в одном и том же месте, герои своим присутствием актуализируют, дают проявиться разным инвариантам этого места.

Или можно сказать иначе: Свидригайлов и Раскольников существуют в одном реальном пространстве, за которым встают два разных, два *противоположных* онтологических образа. Надо сказать, что и за земным Иерусалимом в Апокалипсисе скрываются (или открываются) две полярные духовные реальности: с одной стороны, это новый «святой Иерусалим», «великий город», нисходящий «с неба от Бога» (Откр. 21, 10 и далее); с другой стороны, это «великий город», «который духовно называется Содом и Египет, где и Господь наш распят» (Откр. 11, 8). Достоевский это качество пространства «наличной действительности» — но при этом — непривычного нам уровня, пласта наличной действительности — воспроизводит в романе последовательно и адекватно.

¹⁸ См., например: [Колпакова, 2004, с. 58].

Эта почти невероятно двоящаяся за героями панорама одного и того же — и при этом совсем разного — города будет воспроизведена Достоевским и на уровне Санкт-Петербурга, по которому они перемещаются в одно и тоже время — но при этом один — по выжигаемому палящим солнцем пыльному и смрадному городу, а другой — по влажному, мокрому, сумрачному / сумеречному, водяному, холодному. И это важно для читателя, так как, по авторскому замыслу, Свидригайлов вовсе не «двойник» Раскольникова (как давно уже принято считать, безмысленно распространяя не самую удачную идею Бахтина на структуру образов всех произведений Достоевского). Перед нами, в сущности, два главных героя и две параллельные истории¹⁹, у которых совпадают очень многие формальные моменты — и все же это полярно противоположные истории: **одна о человеке, который на наших глазах совершил преступление и был спасен, другая — о человеке, который на наших глазах не совершил задуманного преступления (растления Дуни) — и погиб.**

Таким образом, одна маленькая и «почти незаметная» деталь может серьезно повлиять на степень понимания читателем авторского замысла.

Думаю, на данный момент очевидно, что в описанном случае реальным комментарием следует признать не сообщение о городе, в котором сравнительно не так давно по отношению ко времени написания романа (в 1829 году) был заключен Адрианопольский мир, и не прочие скупые или пространные географические или геополитические указания. Реальный комментарий первого уровня в данном случае — это история города Элии Капитолины.

¹⁹ Это было очевидно для исследователей, не находившихся под воздействием идей Бахтина. Вот что пишет Н.П. Анциферов: «В романе “Преступление и наказание”, в самом “Петербургском романе” — город трактуется Достоевским как ад, в “кругах” которого томятся страждущие души. В этом романе два преступления и два наказания, в нем караются два греха: грех гордыни (тема Раскольникова) и грех сладострастия (тема Свидригайлова). Каждой из этих тем соответствует особый городской ландшафт. Раскольников дан на фоне раскаленного и душного Петербурга. Свидригайлов — на фоне призрачного города, мокрого и темного. Оба городских ландшафта, как и оба героя, выражают различные грани единого города. <Достоевский заканчивает свой роман, как и Данте свою поэму, обращением к абсолютной любви>» [Анциферов, 2009, с. 489].

Однако если будет доказано, что Достоевский имел в виду каким-то образом и современный Адрианополь, — а доказать это можно только одним способом — показать, что это несет реальную смысловую нагрузку в романе, — то эти сведения, конечно, надо будет включать в реальный комментарий. Ведь совсем не обязательно комментируемая реалья произведения должна иметь за собой только одну отсылку на только одну реалию, на одну реальность. Деталь Достоевского очень часто обладает нешуточным смысловым объемом²⁰.

Свидригайлов

Еще несколько слов в связи с вышесказанным — о комментировании самой фамилии «Свидригайлов» и об опасности для читателей столь соблазнительных для исследователя открытий из области современной роману периодики. Из издания в издание, начиная с полного собрания сочинений, переходит следующий текст: «Газета “Искра”, сообщая в 1861 г. в разделе “Нам пишут” о “фатах, бесчинствующих в провинции”, — Бородавкине (“фат вроде пушкинского графа Нулина”) и его левретке “Свидригайлове”, так характеризовала последнего: “Свидригайлов — чиновник особых или, как говорят, *особенных*, или, как еще выражаются, *всяких* поручений... Это, ежели хотите, фактор <...> человек тёмного происхождения, с грязным прошедшим, личность отталкивающая, омерзительная, для свежего честного взгляда, вкрадчивая, вползающая в душу <...> У Свидригайлова всё в руках: он и председатель какого-то нового комитета, нарочно для него придуманного, он участвует и в ярмарочном, он ворожит и по коннозаводству, он всюду <...> Нужно ли сочинить какую-нибудь каверзу, перенести куда следует сплетню, подгадить... на это один готовый и талантливый человек — Свидригайлов; нужно ли сорвать с кого-нибудь за место или по делу крупную, задушевную взятку; нужно ли приобрести хорошенькую гувернантку... Гм! Для всего этого самый сметливый фактотум, самый расторопный посредник — Свидригайлов...

²⁰ Таким способом — совмещения разных пластов и уровней значений реалии (хотя иногда это совмещение у него скорее механическое) — строит свой комментарий к роману Б.Н. Тихомиров. См. его дополненное издание комментария к роману «Преступление и наказание»: [Тихомиров, 2016 а].

И эта низкая, оскорбляющая всякое человеческое достоинство, ползающая, вечно пресмыкающаяся личность благоденствует: строит дом за домом, обзаводится лошадьми и экипажами, кидает ядовитую пыль в глаза общества, на счет которого жиреет, бухнет, как грецкая губка в мыльном растворе..." (И, 1861, 14 июля, № 26 <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 368].

Комментаторы Г.Ф. Коган и Г.М. Фридлендер вводят этот комментарий в высшей степени корректно — при упоминании имени Свидригайлова еще не знающим его Раскольниковым в качестве имени нарицательного, сообщая тем самым, что имя «Свидригайлов» было известно читателям Достоевского *и в таком качестве*. Но, поскольку в комментариях о значении фамилии зачастую больше ничего не сообщается, читатель бывает склонен *перенести характеристику с имени нарицательного на имя собственное*, что очень сильно затемняет и искажает восприятие и понимание персонажа — и без того сложного для понимания.

Очевидно, что Достоевский при использовании фамилии отсылает нас к хорошо известному (во всяком случае — образованному кругу, читавшему «Историю» Карамзина) литовскому князю Свидригайле, но долгое время не понятен был смысл этой отсылки. Важное замечание по поводу ее возможного значения, существенное и для предыдущего разговора об «Адрианополе», делает Б.Н. Тихомиров: «Может быть, единственное, на чем стоит заострить внимание, это то, что Свидригайло — имя языческое, данное при рождении; в крещении его имя — Болеслав. Но в истории языческое имя заслонило и вытеснило христианское. В персонаже Достоевского также явлена победа дохристианского, языческого начала в человеке» [Тихомиров, 2005, с. 326].

Я полагаю, что есть еще очень важный момент, который тоже следовало бы отметить, и он сформулирован в «Истории России» Иловайского, книге, вышедшей много позже издания «Преступления и наказания», но суммировавшей и описавшей те процессы, что происходили в исторической науке много раньше ее выхода: «Польские историки того времени изображают Свидригайла человеком буйного нрава и ограниченного ума, сильно преданным пьянству и вообще ни к чему не способным. Писатели нового времени видят в этом изображении явно пристрастное, несправедливое отношение и даже черную клевету на человека, который явился

врагом унии с Польшей и усердным поборником Литовско-Русской самобытности; в доказательство чего приводят ту особую преданность, которую постоянно оказывали ему русское боярство и русское население вообще, несмотря на все превратности его судьбы» [Иловайский].

Для Достоевского очевидно важна была та неопределенность и противоречивость оценок, вплоть до противоположных, которые давались этой исторической фигуре — поскольку именно эта неясность, противоречивость и оборачиваемость любых суждений о его персонаже, о котором постоянно ходят темные слухи, но который на наших глазах творит лишь хорошие дела — одна из существеннейших черт изображения Свидригайлова в романе.

«Записки из подполья»: Эпиграф ко второй части

Когда из мрака заблужденья
Горячим словом убежденья
Я душу падшую извлек,
И, вся полна глубокой муки,
Ты прокляла, ломая руки,
Тебя опутавший порок;
Когда забывчивую совесть
Воспоминанием казня,
Ты мне передавала повесть
Всего, что было до меня,
И вдруг, закрыв лицо руками,
Стыдом и ужасом полна,
Ты разрешилася слезами,
Возмущена, потрясена...
И т. д., и т. д., и т. д.

Из поэзии Н.А. Некрасова

Эпиграф этот, как нам непременно сообщают в комментариях, есть первая часть стихотворения Николая Алексеевича Некрасова (1845/1846 года), которое рассказывает о восстановлении человеческого достоинства падшей женщины, о социальном «воскрешении» ее молодым человеком с «новыми», «передовыми» идеями. Конечные строки этого стихотворения процитирует подпольный в своих мечтах о том, как он «спасает» Лизу: «Но теперь, теперь — ты

моя, ты мое создание, ты чиста, прекрасна, ты — прекрасная жена моя.

И в дом мой смело и свободно

Хозяйкой полною войди» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 167].

Казалось бы, нам больше не о чем спрашивать: эпитафия из стихотворения о падшей женщине и ее «восстановлении» предшествует повести о падшей женщине и герое, который, мечтая о том, как будет спасать и восстанавливать ее, на самом деле ее окончательно унижает, растаптывает и оскорбляет. Нам как бы показывают огромную разницу между мечтой, идеей — и жизнью, между легковесным намерением — и непомерной тяжестью даже хотя бы попытки осуществления этого намерения.

Вот какой комментарий дается по этому поводу в полном собрании сочинений: «Второй части “Записок из подполья” — “По поводу мокрого снега” — в качестве эпитафии предпосланы стихи Некрасова “Когда из мрака заблужденья” (1845). Тема этого стихотворения варьируется и в повести, где она подвергается, однако, глубокому переосмыслению <...>, включающему в себя сочувственное и одновременно полемическое отношение к ней. Конфликт между Лизой — носительницей “живой жизни”, и “мертворожденным” “небывалым общечеловеком”, “парадоксалистом” из подполья, кончается нравственной победой героини. Ее простая человечность посрамляет героя и обнаруживает в нем черты страдающего и заправленного человека, озлобленность и мстительность которого являются лишь внешней позой, доставляющей ему самому внутренние страдания» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 381].

Однако такой «прямолинейный» комментарий, хотя он, казалось бы, здесь очевиден и бесспорен (я имею в виду *даже* саму констатацию того, что это именно конкретное стихотворение 1845 года) — это тот случай, когда останавливаясь на ближайших и очевидных смыслах и соответствиях, мы теряем те смыслы и значения, которые писатель вносит в цитируемый текст, изменяя его — хотя бы просто тем, что его *сокращает*. Тем самым мы, кстати, по сути, отказываемся от рассмотрения внесенной в текст цитаты как полноправного элемента этого текста, и рассматриваем ее лишь как вторжение того текста, к которому отсылает цитата, в текст, где она процитирована. То есть — мы отказываемся воспринимать ее в новом качестве и в новых устанавливаемых ею связях с ее новым

текстом — редуцируя ее, как и «поправленную» автором реалию, к ее исходному значению.

Если мы прочтем отрывок, предложенный нам Достоевским, так, как он нам здесь дан, представив, что мы ничего не знаем о его продолжении, мы отчетливо увидим сцену спасения **души** (а не женщины; в отрывке о *женщине* ничего не говорится — только о *душе*) — **Спасителем**. И средством этого спасения служит *исповедь*, которая передается как *повесть* (как исповедь и как повесть будет внутри самого текста Достоевского жанрово обозначена именно вторая часть «Записок из подполья»). И тогда, помимо всего прочего, для нас станет очевидной ситуация заложенного еще в эпиграфе оборачивания пары Спаситель — спасаемая (образ Христов — душа человеческая), потому что ведь Спасителем в этой истории в конечном итоге становится Лиза, а спасаемой — душа подпольного, выбившаяся-таки вновь из подполья в конце «Записок...» именно благодаря переживанию и переосмыслению когда-то (16 лет назад) произошедшей истории.

Как только мы увидим сцену спасения души Спасителем в эпиграфе — нам будет непонятно, каким образом мы могли ее прежде не заметить — потому что она абсолютно очевидна. Так вот, не заметить мы ее могли по одной-единственной причине — потому что ее заслонял от нас *исходный контекст*. Сразу восстанавливаемый контекст давал иллюзию понимания, поскольку давал, по видимости, все объяснения и ответы на вопросы, зачем и почему здесь присутствует этот эпиграф. И хотя ответы эти были весьма поверхностны, самым своим наличием они мешали нам спрашивать дальше. Еще раз хочу заметить, что реальный комментарий оказывается вовсе не нейтрален, он может быть разрушителен для текста и объективно вреден для читателя.

Из этого примера мы видим, что ближайший контекст, конечно, имеет огромное значение для понимания текста — но одновременно он вполне способен и радикально закрыть нам доступ к пониманию, за исключением самого поверхностного.

Как всегда, Достоевский оставляет здесь для читателя зацепки в виде непонятностей, которые должны бы, по идее, вывести его из состояния уверенности в том, что обратиться при помощи комментаторов к очевидному контексту, он уже все понял. И зацепки эти — именно те элементы, которые вносит в цитату тот, кто ее ци-

тирует, устанавливая ее связи — и придавая ей значения — в новом контексте, то есть — делая ее полноправной неотъемлемой частью нового (а не прежнего) текста.

Во-первых, это воспринимаемое как ерническое или ироническое «и т. д., и т. д., и т. д.». Между тем, это «и т. д.» есть, несомненно, не указание на дальнейший опущенный текст (как оно воспринимается, если мы читаем его в свете первоначального контекста цитаты), а — в аспекте спасения души Спасителем — есть всего лишь указание на неизбежную неоднократность и повторяемость этого описанного выше процесса извлечения души из мрака и ее покаяния во внезапно дарованном свете. То есть — указание на то, что исповедь, которая должна бы быть метанойей, *радикальной* переменой, осуществляется в этом качестве лишь путем многократных возвратных движений, одним из которых является готовность парадоксалиста наконец вспомнить и записать тот случай из своей жизни, который ранее он боялся открыть даже самому себе²¹. Эта *повторяющаяся* исповедь, повторяющееся извлечение души из мрака есть часть повседневной жизни — и существо и средоточие мистической жизни — всякого практикующего христианина, и православного, и католика. (Это «и т. д.», кроме всего прочего, прекрасно воспроизводит, кстати сказать, поход верующего на исповедь все с одной и той же запиской с перечислением своих прегрешений в кармане, то есть — неизбежную (при определенном жизненном настрое) регулярную повторяемость прегрешений).

А во-вторых, это указание на то, откуда взят отрывок. Достоевский, с одной стороны, не указывает на конкретное стихотворе-

²¹ «Есть в воспоминаниях всякого человека такие вещи, которые он открывает не всем, а разве только друзьям. Есть и такие, которые он и друзьям не откроет, а разве только себе самому, да и то под секретом. Но есть, наконец, и такие, которые даже и себе человек открывать боится, и таких вещей у всякого порядочного человека довольно-таки накопится. То есть даже так: чем более он порядочный человек, тем более у него их и есть. По крайней мере, я сам только недавно решился припомнить иные мои прежние приключения, а до сих пор всегда обходил их, даже с каким-то беспокойством. Теперь же, когда я не только припоминаю, но даже решился записывать, теперь я именно хочу испытать: можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды?» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 122].

ние, с другой — не обозначает просто имени автора, как это было бы логично, учитывая, что стихотворение это называется по своей первой строке. Он пишет «из поэзии Н.А. Некрасова». То есть — почему-то дает отсылку не к конкретному стихотворению, а ко всему корпусу поэзии Некрасова.

А в корпусе поэзии Некрасова одно из самых важных для Достоевского стихотворений (что видно и из его много позже написанной статьи, посвященной смерти Некрасова, в «Дневнике писателя») — это совсем недавнее по отношению к времени создания «Записок из подполья» стихотворение «Рыцарь на час» (1862), посвященное как раз и именно исповеди самого героя, его мечтательным устремлениям, разрешающимся ни во что и заканчивающиеся, как последним приговором, строками:

Суждены вам благие порывы,
Но свершить ничего не дано.

Заметим, что это столь странное со всех точек зрения «и т. д., и т. д., и т. д.» абсолютно однозначно отсылает нас к «Рыцарю на час» еще и за счет того, что в нем отчетливейшим образом воспроизводятся метр и ритм этого стихотворения²².

Таким образом, относя приведенный отрывок ко всему корпусу произведений Некрасова, Достоевский на глубинном уровне совершенно меняет его значение, не уничтожая при этом значения поверхностного и очевидного.

Надо заметить, что это принцип построения текста в «Записках из подполья» — и в произведениях Достоевского, написанных после «Записок...»: последующее толкование не устраняет толкование предыдущего уровня, в тексте работают все уровни толкования, которые мы можем просмотреть.

Достоевский делает этот поэтический отрывок описанием попытки спасения героем своей собственной души в акте исповеди (в самом тексте «Записок...» нам представлена однократная исповедь — но она отнюдь не случайно заканчивается, по сути, так же, как и отрывок из Некрасова: «и т. д., и т. д., и т. д.» — «Впрочем, здесь еще не кончаются “записки” этого парадоксалиста. Он

²² На это в процессе обсуждения данного текста, прозвучавшего как доклад на Старорусских чтениях «Достоевский и современность» 2016 году, обратили внимание А.Л. Гумерова и В.С. Сергеева.

**ЧТО ЕСТЬ РЕАЛИЯ?
ПРОБЛЕМЫ РЕАЛЬНОГО КОММЕНТАРИЯ**

не выдержал и продолжал далее» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 179]).

Этим он радикально меняет ракурс, уровень восприятия, реперные точки, определяющие последующую интерпретацию текста читателем — словом, все то, что мы так неосторожно заслоняем простым реальным комментарием: «Стихотворение Н.А. Некрасова 1845 (или 1846) года».

ЧТО СЧИТАТЬ СОБЫТИЕМ БИОГРАФИИ? ИСТОРИЯ ЛЮБВИ К МАДОННЕ: ПУШКИН, ДОСТОЕВСКИЙ, БЛОК

«Кроме того, нам не пристало судить друг о друге по той зыби на поверхности событий, которую обычно именуют “биографией”: волны бытия, порождаемые нашей подлинной личностью, доступны только взгляду субъекта, вззирающего на эту поверхность со значительной высоты».

(Глеб Бутузов. Приношение Гермесу²³)

Часто случается, что на людей, которые не являются «значимыми» (для какой-нибудь человеческой общности, которая будет отстаивать их заведомое превосходство над любым возможным биографом), а оказываются всего-навсего «заметными», их собственный биограф смотрит свысока, крайне приземлено объясняя мотивы тех или иных их поступков, обстоятельства тех или иных событий их жизни. Но если взглянуть в суть проблемы, дело здесь даже не в том, смотрит он на них снизу вверх или сверху вниз, а в том, насколько соответствует шкала биографа шкале тех, о ком он пишет. В исследованиях, посвященных биографии, как и вообще в гуманитарных науках, исследователь (биограф ли, интерпретатор ли) — это инструмент своего собственного познания и, соответственно, единственный *измерительный* инструмент, который он имеет в своем распоряжении. И если на его шкале попросту нет целого ряда делений, то ему нечем измерять события и состояния, которые на эти деления приходятся. В лучшем случае он относит такие события и состояния по разряду необъяснимых и недостоверных, а то и «придуманных», в худшем — описывает в рамках доступных ему делений.

Множество биографий самых необыкновенных людей, которые мы получили за последнее время, остаются в пределах той (как правило, очень стандартной) шкалы, которая наличествует

²³ См.: [Бутузов, 2012].

у биографа. И поэтому слишком многое в их жизни оказывается абсолютно за пределами того, что было воспринято биографом и, соответственно, представлено им нам. В этом смысле чрезвычайно показательны, например, биографические работы о Достоевском одного известного его биографа: всякий раз, когда тот пишет о честолубии (а на самом деле, как явствует из изложения, о неприкрытом тщеславии) и амбициозности как побудительных мотивах действий Достоевского, перед читателем, сколько-нибудь знакомым с автором, появляется, как живой, именно образ автора, а вовсе не образ Достоевского. То есть биография зачастую гораздо больше говорит нам о писавшем ее авторе, чем о ее герое.

Это первое, что необходимо зафиксировать в нашем сознании, прежде чем начать разговор о конкретных биографиях.

Второе, без чего нам также не обойтись, — это определение того, что является и что называется *событием жизни*, — и понимание *события творчества* как *события жизни*. И дело здесь не только в том, что «слова поэта суть уже его дела», как о том говорит Пушкин (по свидетельству Гоголя), но в том, что *творческое* событие действительно и несомненно формирует дальнейший ход *человеческой жизни*, что неоднократно замечали и сообщали о себе самые разные творцы. А с другой стороны, проживаемая жизнь, события этой жизни иногда совершенно меняют ракурс восприятия прежде заявленной художником темы — причем такой темы, которая, в силу своего мистического, а иногда прямо «фантастического» характера, казалось бы, имела исчезающе мало отношения к тому, что мы привыкли называть «реальной жизнью», и в силу этого, как правило, радикально отрывалась исследователями от линии событий «низкой жизни».

Перед нами настойчиво встает проблема определения того, что есть *событие жизни*, и *уровней*, на которых происходит это событие, — потому что событие жизни заведомо воспринимается теми, кто его проживает, на самых разных уровнях, и то, что для одного осмысливается и определяется причинами и целями вполне и исключительно бытовыми, для другого, проживающего то же самое событие, будет иметь абсолютно иные причины и иные цели, которые, естественно, не имеют никаких шансов оказаться на страницах воспоминаний первого участника событий.

В этом смысле чрезвычайно характерно высказывание, брошенное Ахматовой по поводу мемуаров Любови Дмитриевны Менделеевой-Блок: «Тебя любили Блок и Белый. Помолчи»²⁴. Высказывание это было вызвано нежеланием слушать о событиях, о которых уже рассказано на совсем других уровнях, на уровне их, так сказать, исключительно бытовой подкладки, в то время как Любовь Дмитриевна, вполне сознательно и осознанно бунтуя против того, что во всех этих историях в ней от нее, какой она видела себя сама, оставалось очень мало или почти совсем ничего, пыталась показать, как все это выглядело, с ее стороны, «на самом деле». Она показывает какой-то совершенно другой уровень по видимости того же самого события — но из описываемых ею событий, в свою очередь, «исчезают» и Блок, и Белый, как они видели себя сами.

И есть еще третье, о чем также необходимо сказать. Есть некоторый уровень в жизни художников (и не только художников, кстати), который можно в первом приближении назвать «приключениями сознания» (или, точнее, который воспринимается биографом и читателями именно и только в этом регистре). Если события жизни и события творчества и их взаимовлияние еще как-то осмысливаются биографами, то «приключение сознания» как событие жизни еще и до сих пор слишком часто остается за пределами возможности быть включенным в биографию. Это что-то, что человек «придумал», что, с нашей точки зрения, относится только к области воображения, — но одновременно мы знаем по биографиям людей (возьмем самый близкий к нам временной отрезок), имевших отношение, например, к теософии, антропософии, символизму, что как раз то, что воспринимается нами как «придуманное», описывает глубину их жизни и составляет самую суть их биографии.

И поэтому слишком мало того, что декларирует, например, Владимир Новиков в качестве принципа построения биографии в XXI в.: «Литературоведение конца XIX – начала XX века изучало биографию писателя отдельно от его поэтики. Затем наступила эпоха преимущественного внимания к мастерству. “Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать ‘прием’ своим единственным ‘героем’”, — гиперболически обозначил эту

²⁴ См., например: [Новиков, 2010, с. 192].

позицию в 1921 году Роман Якобсон. Однако пристальное внимание к тексту как таковому закономерно приводило к погружению в биографию. Так произошло с Юрием Тыняновым, шагнувшим от “чистой” филологии к созданию романов о Кюхельбекере, Грибоедове и Пушкине. Так случилось и с Юрием Лотманом, перешедшим от “строгих” методов к вдохновенной “реконструкции” личности в книге о Карамзине. Личность и прием — так можно определить главную проблему, стоящую теперь перед теми, кто пишет о классиках прозы и поэзии. Невозможно понять художника слова без постижения его земной судьбы. Невозможно понять творческого человека без проникновения в законы построения его произведений. Сопряжение биографии и поэтики — вот наша цель <...>» [Новиков, 2010, с. 63–64].

Включение третьего компонента позволило бы не «сопрягать биографию и поэтику» — а рассмотреть биографию и поэзию как *единый* жизненный текст, сплетенный из событий самых разных уровней, в котором истинные причины и следствия только и могут быть — впервые — обретены *при переходе от уровня к уровню*, при рассмотрении этих уровней в едином континууме: единый жизненный текст, в котором эти уровни не становятся почти параллельными, независимыми друг от друга потоками событий. Такое сопряжение позволит увидеть наконец то единство, где прочтенная книга отзывается в поступке раньше, чем в творчестве, суть бытового конфликта обретается в трансцендентном противостоянии, однажды состоявшаяся «случайная» встреча оборачивается годами внутренней совместной судьбы, никак не проявленной на «бытовом» плане, отразившейся только в творчестве.

Даже сфера и характер общения таких людей структурируется совсем иначе, чем в «обычных» биографиях, которые о них пишут, потому что, скажем, сфера общения Елены Петровны Блаватской совсем не сводится к общению с теми *реальными* людьми, которые вокруг нее документально зафиксированы. Ее главное общение и ее обучение происходят при соучастии совсем иных персонажей, присутствие которых никак нельзя подтвердить «объективно», но в отсутствие которых ее биография представляет собой ряд разрозненных, сумбурных и необъяснимых событий, в центре которых будет присутствовать полусумасшедшая, очень больная, рано состарившаяся женщина, которой по непонятным причинам уда-

лось создать вокруг себя (при активном противодействии различных сил) одно из самых крупных, активных и долговечных мировых сообществ последних двух веков — и написать для него основополагающие труды.

Также интересно с этой точки зрения рассмотреть постоянное обвинение, обращаемое следователями²⁵ и исследователями²⁶ оккультных течений XX в. их «подследственным». Оккультистов обвиняют в подделках подписей на документах лож: подписей, либо принадлежащих людям, к моменту подписания документа уже мертвым, либо вообще тем, чье существование установить оказывается невозможным. Однако сами оккультисты при этом считают, что лишь «предоставили руку» не воплощенным на физическом плане учителям²⁷. Если биограф примет точку зрения следователей — он напишет биографию мошенника, но не оккультиста.

Если же не сковывать себя временными рамками, то нужно, конечно, вспомнить жизнь апостола Павла, в которой следствия, доступные для видения всех и для фиксации окружающими (и вызывающие крайнее удивление этих окружающих как абсолютно немотивированные и противные всякой вероятности), могут быть объяснены *исключительно* исходя из событий, которые не могут быть удостоверены даже теми, кто при них непосредственно присутствовал. Следующие за Павлом по пути в Дамаск видели только

²⁵ См.: [Эзотерическое масонство, 2005].

²⁶ См., например: [Хоув, 2008].

²⁷ О том, как это ощущается изнутри, можно прочесть, например, здесь: «Женевский профессор Флурнуа (Flournoy) прислал мне следующие записки одной из своих близких знакомых, обладающей даром автоматического письма: “Я принуждена думать, что пишу не под влиянием моего подсознательного я, потому что во время моего автоматического писания, меня не покидает чувство чьего-то постороннего присутствия; иногда это так отчетливо ощущается, что я могла бы сказать, где находится по отношению ко мне тот, кто на меня таким образом воздействует. Это впечатление чьего-то присутствия трудно описать; его интенсивность и ясность меняется в зависимости от того, кто пишет моей рукой. Если это кто-нибудь из тех, кого я люблю, я это чувствую сразу, прежде чем начинается процесс писания; мне кажется, я узнаю его сердцем”» [Джемс].

внезапно ослепшего человека — и не были свидетелями его встречи с Богом.

То есть *событие жизни* существует на самых разных уровнях, оно совсем не сводимо к тому «натуралистическому» событию, которое мы обычно предлагаем как некоторый «факт», могущий быть подтвержденным документами и сторонними наблюдателями, считая именно его единицей жизнеописания. *Событие жизни* — это гораздо более многоплановая и многоуровневая система в жизни любого человека, а в жизни писателя и поэта (тем более — поэта-символиста) это просто наиболее очевидно. Поэт-символист делает именно «приключения сознания» и «события творчества» основой своей биографии, определяющими событиями своей жизни — и это может выглядеть «игрой»²⁸ только из какой-то совсем чуждой базовым принципам данной жизни системы.

В высшей степени наглядной иллюстрацией к сказанному может послужить гениальный фильм Ингмара Бергмана «Час волка» (1968). Это фильм о том, как события жизни выглядят со стороны — и как они видятся изнутри их проживающего (тем более если он — художник). О том, почему внешним образом рассказанная биография никакого отношения не имеет к реально прожитому. О том, что целостное, последовательное и непротиворечивое восприятие происходящего возможно только при соединении тех эпизодов, которые могут быть зафиксированы сторонним наблюдателем, и тех, которые им зафиксированы никак быть не могут. О том, как корни и разумные причины видимых для окружающих поступков находятся в области открытого только самому художнику. О том, как две минуты «реального времени» могут вместить огромное и страшное приключение, длящееся много часов. И о том, как любящим глазам все же возможно запредельным усилием любви увидеть то, что видит другой, и даже принять в этом участие, хотя позитивистски настроенный исследователь назвал бы это чистым субъективизмом, фантазией, выдумкой или бредом.

²⁸ Даже то, что сами символисты (а не сторонние наблюдатели типа Ходасевича) определяли как «игру», обычно проводило гораздо более заметные, глубокие и болезненные черты в их внутренней «записи в живом», чем *обычно* предполагается при использовании этого «термина» символистских биографий.

Учитывая вышесказанное, я хотела бы попытаться взглянуть на очень странный сюжет, который проходит через, можно сказать, всю русскую литературу — от Пушкина к Блоку, через Достоевского, причем в жизни Достоевского он довольно странно (относительно историй Пушкина и Блока) трансформируется. Это сюжет о влюбленности поэта в Богородицу, всякий раз связанный с его женитьбой. Сюжет этот дал *очень* разный творческий результат — и *совершенно* разный жизненный результат во всех упомянутых случаях. Однако в случае Пушкина и Блока мы можем, скорее, рассматривать этот сюжет как жизненное событие, отражающееся в творчестве, в то время как у Достоевского оно остается событием творчества — за счет того, что он переносит центр этого события в другую плоскость, и как *жизненное событие* оно проявляется в результате совершенно иным образом.

Включать этот эпизод в биографию указанных писателей мы можем, только имея в виду, что *истинная биография* — это не ряд внешних событий, но *ряд внутренних трансформаций*, и внешние события могут рассматриваться только или как вехи этих трансформаций, или как их катализаторы. Биография — в соответствии с точным значением слова — это не *сведения о жизни*, а — буквально — *запись в живом*, запись пережитых субъектом изменений²⁹, — и совсем не важно, послужили причиной этих изменений события, фиксируемые или не фиксируемые независимым наблюдателем. И в этом смысле женитьба Пушкина, Достоевского и Блока только и может быть рассмотрена нетщательным для их читателей образом.

В случае Пушкина уже давно целый ряд исследователей стихи, отнесенные к некоей «потаенной любви», переадресует иному, «го-

²⁹ Именно как *запись в живом* понимает событие биографии и Достоевский. Вот что пишет он брату Михаилу в день казни, после того, как детально рассказывает о самой казни и ее отмене: «Брат! я не уныл и не упал духом. Жизнь везде жизнь, жизнь в нас самих, а не во внешнем. Подле меня будут люди, и быть **человеком** между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях, не уныть и не пасть — вот в чем жизнь, в чем задача ее. Я сознал это. *Эта идея вошла в плоть и кровь мою*» (Ф.М. Достоевский М.М. Достоевскому. 22 декабря 1849. Санкт-Петербург. Петропавловская крепость.) [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 162].

раздо более высокому адресату»³⁰. Но остались и свидетельства гораздо более яркие и непосредственные. Прежде всего это, конечно, знаменитая «Легенда» 1829 года, но это и стихотворение «Мадона» (1830), которое Пушкин посвящает Наталье Николаевне Гончаровой: «Исполнились мои желания. Творец / Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона, / Чистейшей прелести чистейший образец».

То есть эта «иная» любовь в конце концов реализуется семейственно, и никаких проблем, по-видимому, не возникает с консумацией брака, несмотря на высокий образ, который открывается поэту в облике его невесты³¹. Но что-то тем не менее происходит — и свидетельство об этом подспудно происходящем в жизни мы имеем в области творческой: в 1835 году Пушкин довольно радикально меняет концовку бывшего стихотворения «Легенда», которое теперь появляется в составе «Сцен из рыцарских времен». Эта концовка меняется от весьма оптимистичной, несмотря на серьезность предъявленных обвинений («Он де Богу не молился, он не ведал де поста, не путем де волочился он за Матушкой Христа. Но Пречистая сердечно заступилась за него и впустила в Царство вечно паладина Своего»), — до совсем иной в 1835 году, где это стихот-

³⁰ Доклад об этом сделал Л.С. Осповат 4 февраля 1998 года на Пушкинской комиссии ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. Б.А. Васильев в своей книге говорит о влюбленности Пушкина в Богородицу, связывая историю возникновения этой любви с Царскосельской иконой «Знамение», ставшей, как он доказывает, героиней стихотворения «В начале жизни школу помню я...» [Васильев, 1994]. В книгу не вошло утверждение Васильева, по свидетельству Л.С. Осповата имевшее место в газетной публикации отрывка из этой главы. Васильев считал, что чувства, которые вызывала у отрока Пушкина эта икона, были «не возвышенные, а греховные».

О влюбленности Пушкина в Богородицу см. также очень разные по методологии, основательности, научной оснащенности и стилистике, но не столь уж различающиеся по выводам работы В.Н. Турбина «Пушкин и Богородица» [Турбин, 1994] и И.З. Сурат «Жил на свете рыцарь бедный...» [Сурат, 1990].

³¹ Можно сказать и иначе — что не образ открывается в облике, а находится наконец воплощение искомого образа; что в лице Натальи Николаевны был найден Пушкиным давно искомый лик, потому что невозможно не заметить разительного сходства портрета молодой Гончаровой с Образом Богоматери Знамение Царскосельская. Тогда эта история становится гораздо ближе к истории Блока.

ворение заканчивается так, как оно будет процитировано позже в романе Достоевского «Идиот», в *центре* которого оно находится («Возвратясь в свой замок дальный, жил он строго заключен, все безмолвный, все печальный, как безумец умер он»).

Ирина Сурат так пишет об этом изменении: «Пожалуй, это уже новое произведение с новым смыслом. Его герой по-прежнему влюблен в Мадонну, однако этот мотив так зашифрован, что все стихотворение получает некоторую двусмысленность. Как бы и не очень существенно, кто является предметом любви рыцаря — Царица Небесная или земная женщина: это не определяет ни характера самого чувства, ни судьбы героя. *Идея небесного брака уходит*. Любовь рыцаря уже не приравнивается к религиозному пути. <...> Более того, любовь его не просветляет, это скорее помрачение, от которого рыцарь становится “дик и рван” и умирает “как безумец”. “Безумец”, пожалуй, здесь наиболее важное слово; в любовных стихах молодого Пушкина слова “безумие”, “безумный” часто встречаются как синоним или эпитет самой любви: “страшное безумие любви”, “моей любви безумное волненье” <...>. Эта характерная “безумная” любовь, мучительная страсть господствовала в лирике Пушкина вплоть до 1829 г., когда в трех стихотворениях — “На холмах Грузии...”, “Легенда”, “Я вас любил...” — отразился новый нравственный опыт поэта. И вот теперь, в новом варианте “Легенды” герою придано обычное любовное безумие взамен прежней “набожной мечты”. Изменился авторский взгляд на героя и его любовь к Мадонне, и тут особенно красноречива история последней строфы о заступничестве. <...> К последнему этапу работы над “Легендой” относится важное творческое решение: Пушкин перечитал стихотворение в его новой редакции — и уже в беловике зачеркнул эту последнюю строфу. Безумие рыцаря оказывается ему последним приговором: “царства вечна” герой не удостоен, и судьба его ограничена земным кругом» [Сурат, 1990, с. 147–149].

В этом изменении концовки есть некоторая неожиданность; последовательность перемен, приведших к такому радикальному изменению, не прослеживается с очевидностью в поэтическом творчестве, это изменение оставляет впечатление скорее внезапности: было так — а через шесть лет стало совсем иначе. И я не знаю, чем это можно было бы объяснить, кроме некоторой внутренней, жиз-

ненной — а не творческой — истории, смены взгляда, происходящей потаенно, недоступно для читательского видения и зримо выступающей на поверхность только вот в этих точках истории творческой. И эта жизненная история — об отношениях поэта с той, которую он, не рефлексировав по этому поводу, как Блок, без всякого потаенного ужаса ввел однажды в свой дом как жену, видя в ней образ Богоматери. Он попытался воссоздать *святое семейство* в рамках нормальных семейных отношений — и, казалось бы, все шло вполне неплохо — и вдруг так радикально меняется концовка стихотворения, ставшего стержневым для указанного сюжета в русской литературе — ибо не только Достоевский поместит его в центре романа «Идиот», но (согласно воспоминаниям С.М. Соловьева³²) и Блок возьмет строки из него эпиграфом к своим стихам о Прекрасной Даме.

Я думаю, что в свете истории Блока история Пушкина получает какое-то иное, дополнительное, освещение, и тут, наверное, нужно пристально анализировать именно единый жизненно-поэтический путь Пушкина, чтобы выдвинуть сколько-нибудь объясняющие ее концепции.

Я в свое время, размышляя в связи с анализом романа «Идиот» и роли в нем пушкинской цитаты о, так сказать, перемещении центра тяжести в такой *присваивающей* любви к Богоматери и Христу, писала: «Для того, чтобы замкнуть мир в его границах, оставить человека лишь с человеком, для того, чтобы остановить жизнь в пределах земного окоема и бесповоротно разделить человека с Богом, достаточно двух вещей: утверждения смерти, как конца *всякой жизни* и утверждения страстной любви как венца *всякой любви*. В своем последнем проявлении это и будет представление о мертвом Христе и мужская любовь к Богородице. Это радикальное отвержение качественно иных состояний: Жизни вечной и Божественной любви.

Достоевский и Пушкин, “дети неверия и сомнения”, пытались выбраться из этого тягостного и бесплодного состояния и в своих

³² «Начинался период “Прекрасной Дамы”. На первой странице толстой тетради его стихов его крупным, каменным почерком было написано в виде эпиграфа:

Он имел одно виденье,
Непостижное уму» [Соловьев].

отчаянных попытках пошли в какой-то миг сходными путями. Они оба попытались “присвоить” себе — один “Христа вне истины”, другой — Богородицу, любимую страстной любовью, они попытались перевести Их в план *частной* жизни (не личной!), укрыть их в человеческом облике — *лишь для себя*. “Творец тебя мне ниспослал, моя Мадона...” (На самом деле, это личное местоимение, как, кажется, всегда у Пушкина в подобных случаях (при столкновении *таких* «я» и «ты»), метрически безударно, и ударными-то оказываются слова “Творец тебя ниспослал”. И все же это маленькое безударное “мне” и определяет огромное искажение, столь болезненно отозвавшееся в судьбе поэта, да отразившееся уже тут, в невольной, очевидно, и чудовищной, если вдуматься, заключительной строке стиха: “Чистойшей прелести чистойший образец”. Если употреблять слово “прелесть” в его изначальном смысле, это состояние поэта иначе просто не может быть названо (на что было неоднократно указано анализирувавшими это стихотворение).)

“Я бы предпочел остаться *вне истины* со Христом”. Страстная личная любовь ко Христу, отмечаемая многими у Достоевского, сродни страсти Пушкина к Богородице. В этом смысле и высказывание “мир спасет красота” решительно терпит крах внутри романа “Идиот”. “Идеал” и “образец”, замкнутые в пределах земного окоема, оказываются хрупки и несостоятельны — если не ложны. *Присвоенная* Мадонна оказывается всего лишь Натальей Гончаровой, Христос “вне истины” — всего лишь князем Мышкиным, неудачным строителем Храма Богородицы, который нельзя воздвигнуть, подменяя (даже обманно) Любовь любовью страстной» [Касаткина, 2004, с. 171].

Сейчас — по крайней мере, о Достоевском и его «Христе вне истины» — я бы сказала иначе. Между ситуацией Пушкина и Достоевского есть некая очевидная разница, и она заключается в том, что Достоевский не стремился *присвоить* Христа — он стремился Ему *отдаться*. А это значит, в соответствии с пониманием Достоевского, — раскрыть Христа в аспекте Его жертвенности и самоотдачи — *в себе самом*.

Реакция человека на явление в мире красоты, святости и иномирного величия может быть двоякой — и в зависимости от той или другой реакции будет радикально различаться последующее состояние мира. Один вариант можно описать следующим обра-

зом: осуществленная красота личности как бы дает импульс окружающим ее личностям раскрыться в своей собственной красоте (это имеет в виду героиня романа «Идиот», когда говорит о Настасье Филипповне: «Такая красота — сила, <...> с этакою красотой можно мир перевернуть!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 69]). Об этом встречном самораскрытии человека говорит Христос как о модусе бытия христианина: «Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14, 12), — призывая верующего в Него не к пассивному поклонению недостижимому величию, но к восприятию этого величия как собственной меры и к превосхождению его в собственных свершениях.

Однако импульс, данный окружающим прекрасной личностью, вызывающий *желание* красоты, устремление к красоте, может привести (и, увы, так часто приводит) не к ответному раскрытию красоты в себе, *произведению* красоты *изнутри* себя — то есть — к преобразению себя, а к стремлению захватить внешним образом в собственность эту, уже явленную *другим*, красоту. То есть гармонизирующее мир и человека стремление *подарить* свою красоту миру в этом случае оборачивается эгоистическим стремлением *присвоить* красоту мира. Это приводит к разрушению, уничтожению всякой гармонии, к противостоянию и борьбе. Таков внешним образом увиденный финал романа «Идиот». В связи с этим нужно сказать, что так называемые «инфернальницы» произведений Достоевского есть не *орудия* ада, а *заключенные* ада, и в этот ад их заключают те, кто, вместо собственной самоотдачи в ответ на неизбежную и неотвратимую самоотдачу красоты (поскольку самоотдача, по Достоевскому, — это способ существования красоты в мире), стремится осуществить *захват* красоты в свою собственность, вступая на этом пути в неизбежную жестокую борьбу с такими же захватчиками.

В свете сюжета о любви к Богоматери становится особенно актуальным знаменитый пассаж Мити Карамазова об «идеале Мадонны» и «идеале содомском», показывающий нам, как видел эту проблему Достоевский в конце концов, то есть на момент написания «Братьев Карамазовых». «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. <...> В Содоме ли красота? Верь, что в Содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, — знал ты эту тайну или нет?» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 100]. Речь здесь идет не о двух разных типах красоты, как слишком часто думают, а о двух разных способах глядеть на красоту³³. Содомский идеал (по Достоевскому — да и по Библии, если вспомнить, что в Содом пришли вовсе не демоны-соблазнительники, в Содом пришли ангелы — и именно их устремились содомляне «познать» всем городом) — это как раз склонность видеть в Мадонне объект плотского влечения по преимуществу и упорное стремление заставить ее ответить на это желание³⁴ — и красота оказывается «посажена», заключена, заточена в Содом таким взглядом. «Содомский идеал», процесс заключения красоты в Содом предстает перед нами в следующих словах Свидригайлова о своей юной невесте: «Я с нею два переговаривал — куда не глупа девчонка; иной раз так украдкой на меня взглянет — ажно прожжет. А знаете, у ней личико вроде Рафаэлевой Мадонны. Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой, вам это не бросилось в глаза? Ну, так в этом роде. Только что нас благословили, я на другой день на полторы тысячи и привез: бриллиантовый убор один,

³³ См об этом подробнее главку «Мир спасет красота...» в: [Касаткина, 2015, с. 466–473].

³⁴ И тут к сюжету подключается стихотворение Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...» (1830) — и эпизод из «Братьев Карамазовых», где Федор Павлович рассказывает о том, как он добивался такого ответа — и чем его «Мадонна» за это платила: «Постой... слушай, Алешка, я твою мать покойницу всегда удивлял, только в другом выходило роде. Никогда, бывало, ее не ласкаю, а вдруг, как минутка-то наступит, — вдруг пред нею так весь и рассыплюсь, на коленях ползаю, ножки целую и доведу ее всегда, всегда, — помню это как вот сейчас, — до такого маленького такого смешка, рассыпчатого, звонкого, не громкого, нервного, особенно. У ней только он и был. Знаю бывало что так у ней всегда болезнь начиналась, что завтра же она кликушей выкликать начнет и что смешок этот теперешний, маленький, никакого восторга не означает, ну да ведь хоть и обман, да восторг» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 126].

жемчужный другой да серебряную дамскую туалетную шкатулку — вот какой величины, со всякими разностями, *так даже у ней, у мадонны-то, личико зарделось*. Посадил я ее вчера на колени, да, должно быть, уж очень бесцеремонно, — вся вспыхнула и слезинки брызнули, да выдать-то не хочет, сама вся горит» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 369]. Федор Павлович испытывает похоть, увидев впервые свою последнюю жену, похожую на Мадонну: «“Меня эти невинные глазки как бритвой тогда по душе полоснули”, — говаривал он потом, гадко по-своему хихикая» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 13]. При этом, когда «идеал Мадонны» *мешает* сладострастному влечению — он становится объектом прямого отрицания и надругательства, и в этом смысле значение огромного символа приобретает сцена, пересказанная Федором Павловичем Алеше и Ивану: «Но вот тебе Бог, Алеша, не обижал я никогда мою кликушечку! *Раз только разве один*, еще в первый год: молилась уж она тогда очень, особенно Богородичные праздники наблюдала *и меня тогда от себя в кабинет гнала*³⁵. Думаю, дай-ка выбью я из нее эту мистику! “Видишь, говорю, видишь, вот *твой* образ, вот он, вот я его сниму [*обратим внимание — Федор Павлович говорит так, словно совлекает с Софьи в этот момент ее истинный образ, **раздевает** ее от ее образа...* — Т.К.]. Смотри же, ты его за чудотворный считаешь, а я вот сейчас на него при тебе плюну, и мне ничего за это не будет!..” Как она увидела, Господи, думаю, убьет она меня теперь, а она только вскочила, всплеснула руками, потом вдруг закрыла руками лицо [*словно пытаясь заслонить оскверненный образ*. — Т.К.], вся затряслась и пала на пол... так и опустилась [*словно тело / плоть держалась именно и только истинным внутренним образом — и нефункциональна без него*. — Т.К.]» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 126].

Если самораскрытие личностей в их красоте в ответ на явление красоты — это путь изобилия, путь превращения человека

³⁵ Мне всегда казалось совершенно очевидным, что здесь речь идет о том, что Федора Павловича жена «гнала» спать в кабинет из супружеской спальни, с тем чтобы исключить возможность осуществления им «супружеских прав». Но оказалось, что это не совсем ясно современному читателю, и Борис Тихомиров написал по этому поводу обстоятельный комментарий, связав к тому же этот эпизод с биографией Достоевского [Тихомиров, 2020].

в источник благодати миру, то стремление присвоить явленную другим красоту — это путь нищеты, недостатка, путь превращения человека в черную дыру, высасывающую благодать из мироздания (и «заключение красоты в Содом» показывает нам, как одновременно производится и истощение захваченного источника, потенциально неистощимого — так Достоевский констатирует, что внешнее заточение жены-Мадонны Федора Павловича становится заточением внутренним — что из надругательства вырастает болезнь, искажающая и тело, и дух носительницы красоты³⁶). Но есть и еще одно различие, очень важное в свете нашего сюжета. Самораскрывающаяся личность в своей самоотдаче оказывается самодостаточна. Личность, присваивающая явленную другой личностью красоту, оказывается радикально зависима в своем бытии от того, кого пытается присвоить, — по крайней мере до тех пор, пока источник не истощится.

Учитывая сказанное, мы должны констатировать, что в знаменитом (и рассматриваемом часто и до сих пор как теологически крайне сомнительное) письме Фонвизиной отображен самый главный метафизический выбор Достоевского. Достоевский в момент его написания еще не обрел веру — но он уже выбрал верность — верность вопреки сокрушительной очевидности и самоотдачу без расчета на какое-либо воздаяние. Можно сказать — любовь и верность. Потом, позже, в черновиках к роману «Бесы», в котором Достоевским последовательно продумывается тематика письма к Фонвизиной, он запишет для Тихона, архиерея, живущего в монастыре «на покое», слова: «Любящих много, верующих очень мало. Что есть любящий? Тот, кто *желал бы* уверовать» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 268].

Знаменитое письмо Достоевского Н.Д. Фонвизиной (жене декабриста, встретившей Достоевского с товарищами на пересылке,

³⁶ «Впоследствии с несчастною, с самого детства запуганною молодою женщиной произошло вроде какой-то нервной женской болезни, встречаемой чаще всего в простонародье у деревенских баб, именуемых за эту болезнь кликушами. От этой болезни, со страшными истерическими припадками, больная временами даже теряла рассудок [*словно раз инициированная утрата образа закрепляется, становится периодической.* — Т.К.]» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 13].

по дороге к месту заключения, и подарившей ему Евангелие — единственную книгу, дозволенную в остроге, четыре года читаемую про себя и для других, четыре года хранившуюся у него под подушкой), письмо, написанное в 1854 году, сразу по выходе из каторги, многократно анализировавшееся с точки зрения философской, идеологической, догматической, кажется, еще никогда не было понято и оценено как жизненный *поступок*. Возвращаясь же к вопросу о том, что есть событие биографии, следовало бы констатировать, что истинным событием биографии был духовный выбор, совершенный Достоевским, выбор, *свидетельством* которого является это письмо, само по себе событием биографии не являющееся. Письмо — поплавок над бездонной глубиной происшедших внутренних изменений, его могло бы не быть вообще, оно могло бы не сохраниться — но событие, им маркированное, все равно прослеживалось бы — по своим последствиям в жизни и творчестве Достоевского.

«Я слышал от многих, что Вы очень религиозны, Наталья Дмитриевна. Не потому, что Вы религиозны, но потому, что сам пережил и перечувствовал это, скажу Вам, что в такие минуты жаждешь, как “трава иссохшая”, веры, и находишь ее, собственно потому, что в несчастье яснее истина. 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 себе символ веры, в котором все 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 и 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. 28₁, с. 176].

Величайший светоч христианства, апостол Павел возглашал: «Если нет воскресения мертвых, то и Христос не воскрес; а если Христос не воскрес, то и проповедь наша тщетна, тщетна и вера

ваша... И если мы в этой только жизни надеемся на Христа, то мы несчастнее всех человеков» (1 Кор. 15, 13–14, 19). Достоевский говорит: пусть «горсткой праха»³⁷ — но я хочу оставаться со Христом. Даже если истина за «законами природы», обращающими в прах все, даже «величайшее чудо свое», я хочу оставаться с Ним. Даже если существует только видимое и преходящее — я хочу оставаться с Ним, а это неизбежно значит — отказываюсь от погружения в видимое и преходящее как в нечто окончательное. Это значит: если нет жизни во Христе — я отказываюсь от той жизни, которая есть, но я не встану на сторону «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы»³⁸, я не приму ее закона, даже если он — *единственная истина*.

Этот «символ веры» Достоевского — еще одно доказательство, что человек может быть верным, как Бог. Бог спускается в глубины поползшегося грехом, медленно тлеющего мира, чтобы восстановить его в первозданной красоте и славе, Христос умирает, чтобы человек жил. А что, если «страховка» оборвалась? Если Его вопль на кресте: «Боже Мой, Боже, зачем Ты Меня оставил?!» — и вправду *последнее* Его свидетельство? Тогда я — говорит Достоевский — остаюсь оплакивать Его и подражать Ему по мере сил. Под знаком

³⁷ Нужно сказать, что письмо Фонвизиной с точки зрения духовной биографии Достоевского есть его ответ Спешневу на метафизическую насмешку на пороге их общей казни. Достоевский за пять минут до того, как его должны были привязать к расстрельным столбам, подошел к нему (ободрить или получить ободрение? спросить или заявить свою позицию — свою надежду?) и сказал: «Nous serons avec le Christ (Мы будем там со Христом)!!?» Спешнев ответил: «Un peu de poussière (Горсткой праха)!».

³⁸ Так скажет о «законах природы» Ипполит в романе «Идиот»: «Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немного зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное Существо — такое Существо, Которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого Существа! Картиной эту как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено, и передается вам невольно» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 339]. Прописные буквы восстановлены по изданию: [Достоевский, 1874, т. 2, с. 106].

этого решения и разворачивается история первой женитьбы Достоевского.

Необходимо отметить, что Достоевский в это время вообще видит и осмысливает события своей жизни (и особенно каторжной истории) на фоне жизни Христа. Вот только один пример из первого письма брату Михаилу по выходе из каторги, где он пытается дать обзор прошедших четырех лет: «Помнишь ли, как мы расстались с тобой, милый мой, дорогой, возлюбленный мой? Только что ты оставил меня, нас повели, троих: Дурова, Ястржембского и меня, заковывать. Ровно в 12 часов, то есть *ровно в Рождество, я первый раз надел кандалы*» (Письмо М.М. Достоевскому от 30 января – 22 февраля 1854. Омск [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 167]). Достоевский здесь подспудно сопоставляет свои кандалы с теми кандалами плоти, которыми облеклось Божество в Рождестве, отмечает свой начавшийся кенозис, соотнося его с кенозисом Христа — поэтому для него так важно, что это происходит *ровно в Рождество*. Интересно здесь то, что кандалы, по всей вероятности, не могли надеть на него «ровно в Рождество», что подтвердил Борис Тихомиров, сопоставив письмо писателя с воспоминаниями А.П. Милюкова. Достоевский продолжает письмо: «Затем нас посадили в открытые сани, каждого особо, с жандармами, и на 4-х санях, фельдъегерь впереди, мы отправились из Петербурга» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 167]. Тихомиров пишет: «Михаил Михайлович с Милюковым, предупрежденные плац-адъютантом Ю.К. Майделем о том, что арестантов отправят по этапу вскоре после свидания (“через час или даже раньше”), остались поджидать их выезда у ворот Петропавловской крепости. “На крепостной колокольне **куранты проиграли девять часов**, — пишет Милюков, расходясь в указании времени со свидетельством в письме Достоевского брату, — когда выехали двое ямских саней, и на каждых сидел арестант с жандармом. — Прощайте! — крикнули мы. — До свидания! до свидания! — отвечали нам”³⁹» [Тихомиров, 2012, с. 247]. Факт здесь «поправлен»⁴⁰ Достоевским и зафиксирован в его

³⁹ Милюков А.П. Федор Михайлович Достоевский // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2. т. М., 1990. Т. 1. С. 270.

⁴⁰ Как уже было сказано выше, Достоевский в «Мужике Марее» сообщает нам, как он работает с событием реальности для того, чтобы в художественном тексте создать его *истинный* образ: «Эти вос-

личной истории, записан в его *живом*, в этом поправленном виде. Милюков может быть более объективным свидетелем, но его уточнение факта лишь разрушает для читателя то восприятие жизни и трансформаций личности, как оно существует в сознании Достоевского. Скажем прямо: сообщенный Милюковым «объективный» факт, являясь незначительным фактом биографии Милюкова, не является фактом биографии Достоевского, в биографии которого существует другой **огромный** факт заковывания его в кандалы ровно в Рождество.

Когда случается первый, наиболее потрясший Достоевского его роман с его будущей первой женой, которая на тот момент является женой другого, и это происходит сразу после выхода Достоевского из каторги, в период его солдатчины — и указанные причины делают реализацию романа, по-видимому, совершенно невозможной, — Мария Дмитриевна очень скоро уезжает в другой город. Достоевский лишен свободы передвижения, он тоскует

поминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле. Начинаясь 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, *поправлял* его, *поправлял* непрерывно, в этом состояла вся забава моя» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 80]. *Цельное и сильное* впечатление подложит авторскому анализу, то есть в нем вскрывается его глубинный смысл, обнаруживаются «концы и начала», не явленные читателям в «наущном 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, 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» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 47]. Здесь становится очевидно, что таким же способом, проявляя смысл события, он создает и закрепляет в своей жизненной истории свое воспоминание, свою *запись в живом*.

в разлуке (или предпринимает несколько головокружительно отчаянных попыток выбраться к Марии Дмитриевне втайне от начальства), страсти нагнетаются, и дальше происходит удивительная вещь. В тот момент, когда рушится основное разделявшее их препятствие — умирает муж Марии Дмитриевны, к тому времени уже давно тяжелый алкоголик, и она остается с малолетним сыном, практически лишенная средств к существованию, — она прибегает к помощи влюбленного в нее Достоевского. Достоевский всеми силами стремится ей помочь — и денежно, и нравственно, и социально — и вдруг параллельно с этими событиями у Марии Дмитриевны завязывается роман с Вергуновым. Это молодой человек, пятью годами моложе двадцатидевятилетней Марии Дмитриевны, удивительно инфантильный для своего возраста в это время (в девятнадцатом веке человек двадцати четырех лет был обычно уже не так юн, неопытен и несоциализирован, как наш герой, и, возможно, в том числе знакомство с ним послужило для Достоевского основанием назвать через много лет двадцатилетнего героя его романа *подростком*). Он учительствует, но его жалования абсолютно недостаточно для того, чтобы содержать семью. И вот Достоевский, описывая Врангелю свое ужасное положение в связи с тем, что появился второй претендент на руку Марии Дмитриевны, пишет: «Она в положении моей героини в “Бедных людях”, которая выходит за Быкова (напророчил же я себе!)» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 218]. То есть он осознает свой жизненный путь как прописанный им когда-то — и осознает это с отчаянием, наблюдая, как когда-то записанный им сюжет реализуется в его жизненной истории. Интересно, что проживаемая им в этот момент история позже будет положена в основу другого его романа — «Униженных и оскорбленных», надо заметить, абсолютно недооцененного романа в творчестве Достоевского: романа об эгоизме и о путях и возможностях его преодоления.

По поводу этого романа Достоевскому было сделано множество упреков — за нежизненность и надуманность его ситуаций и положений. Более всего нереальным признавалось лицо героя-рассказчика, Ивана, отпускающего свою возлюбленную к сопернику и при этом продолжающего всячески ее опекать, заботиться о ней, более того — буквально оказывающегося на побегушках у сложившейся таким образом любовной пары. Думаю, Достоевский оценил

юмор ситуации: упреки в нежизненности были обращены на практически буквально воспроизводимые действия и поступки самого Достоевского в период его романа с Марией Дмитриевной. После того, как Вергунов был ему предъявлен в качестве торжествующего соперника, Достоевский начинает писать письма своим влиятельным друзьям, чьим влиянием никогда до того момента не пользовался для себя. В этих письмах он просит места для Вергунова, пытаясь найти для него службу, оплата которой была бы достаточной для содержания жены с пасынком, с тем чтобы Мария Дмитриевна могла бы за него выйти и жить в достатке. Достоевский пытается реализовывать в самой неподходящей для этого жизненной ситуации, в самой малопригодной для этого сфере жизненных отношений путь следования Христу, путь Христа (это потом будет актуализировано в романе «Идиот»). Здесь мы видим, что знаменитая декларация Достоевского из письма Фонвизиной: «мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной», — это еще и декларация *поведенческая*, то есть Достоевский хотел бы оставаться, хотел бы следовать за Христом во всех ситуациях своей жизни, вне зависимости от того, насколько принято, понято и социально одобряется такое поведение.

Эта попытка реализации христианского поведения — и более — воплощения Христа в себе — она и делает то, что для Достоевского жизненный сюжет Пушкина и Блока оказывается почти переключенным в литературную сферу — и, как следствие, ослабленным: влюбленность в Богоматерь будет присутствовать в романе «Идиот», явственнее всего благодаря стихотворению «Жил на свете рыцарь бедный...», в котором Аглая заменяет буквы на щите рыцаря на инициалы Настасьи Филипповны, но центр авторского и читательского внимания будет сосредоточен на князе Мышкине, реализующем в своем поведении мотив следования Христу. Собственно, именно взгляд Христа восстанавливает в той, на кого он направлен, поруганный и порушенный иными взглядами образ Богоматери, что утрированно и пародийно выражено в лекции Аглаи, говорящей: «<...> в том-то и заслуга, что если б она потом хоть воровкой была, то он все-таки должен был ей верить и за ее *чистую* красоту копыя ломать» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 207].

Во втором браке Достоевскому и его молоденькой самоотверженной жене удастся реализовать взаимное сораскрытие и само-

отдачу, в результате чего этот брак становится «образцовым» писательским браком в русской истории — а Достоевский посвящает Анне Григорьевне роман «Братья Карамазовы» — роман о том, как красота Мадонны заключается в Содоме, — но и о том, как она может быть выведена из Sodoma любящим бескорыстно взглядом. Митя Карамазов, начиная с любви к «шелме»-Грушеньке (заметим, что это слово буквально значит «битая каторжанка», — что еще раз напоминает о заточенной красоте), к «зверю», «тигру», начиная с влечения к ее «изгибу», отразившемуся и в пальчике-мизинчике, в какой-то момент принимается любить, чтить и «обожать» (у Достоевского это слово должно быть прочитано буквально) ее как «царицу души моей» (обращение, довольно прямо указывающее на Богоматерь) — и характерно, что начинает он ее любить в этом качестве именно в тот момент, когда оказывается способен отказаться от всяких посягательств на ее присвоение, когда становится заинтересован в ней самой, в ее независимом от него бытии — а не в том, что *есть у нее* («изгиб»).

Александр Блок в своей истории был обогащен опытом предшественников, зная и Пушкина, и Достоевского почти наизусть — и тем не менее история его любви к Богоматери стала самой катастрофической.

Рассмотреть эту огромную, длиной как минимум в полжизни Блока, историю в неизбежно кратком очерке, конечно, невозможно. Поэтому я скажу только о фиксации начала ее выраженной стадии, обратившись одновременно опять к вопросу о том, что нужно считать событием биографии.

В статье, написанной в 1977 году и посвященной становлению эпического стиля⁴¹ в XIX в. в литературах Австрии и Германии,

⁴¹ То есть, согласно пониманию Михайлова, поискам самодостовенных вещей в их горизонтальных связях (именно такой поиск предпринимает Вл. Ходасевич, отталкиваясь от символизма, и об этом вздыхает: «О, если бы в те времена могли любить просто, во имя того, кого любишь, и во имя себя!» [Ходасевич, 2001, с. 42]. На момент начала таких поисков вещь дана в полноте своего смысла, в своей связи с потусторонним — но в своей оторванности от других вещей в горизонтали. То есть, по Михайлову, у нас есть полноосмысленные слова, но нет синтаксиса. В результате таких поисков обретается синтаксис, но утрачивается связь вещи с потусто-

А.В. Михайлов писал: «Над немецким писателем тяготела могучая и блестяще представленная в философии и литературе *традиция размежевания двух начал — материального и духовного — и снятия материального духовным* в рамках одной мировой системы, в окончательном смысле бытия. Все стилистически многообразно выражаемые варианты взаимоотношений между материальной реальностью и духовным не устранили основного, вошедшего в плоть и кровь убеждения (а все негативные и ущербные стороны социальной жизни его только подкрепляли и усиливали), что существование человека как бы раздирается между землей и небом и что земное бытие человека — отнюдь не “конечное” и подлинное его существование. В начале 19 века такое мироощущение еще только усиливается и окрашивается тонами трагической безысходности, — после Клейста чувство, будто человека рвут на части земное и небесное, никто не выразил с таким животным исступлением, как К.Д. Граббе (1801–1836). И подобно тому, как сам писатель (тот же Граббе) обрекает себя на раннюю гибель, поскольку чувство безысходности буквально пожирает и сжигает его, и вся реальная и чувственная конкретность мира подчиняется под его пером роковой интенсивности мировосприятия и миропонимания. Чувство неразборчиво — оно во всех жизненных явлениях находит себя — везде открывает ту же зияющую пропасть» [Михайлов, 1997 а, с. 340–341]. И дальше в статье он говорит, что вещь, готовая для того, чтобы «быть сосудом глубокого смысла», вещь, чьи связи вытянуты к небу, оказывается мало способна и пригодна для образования горизонтальных связей, не встраивается в то, что Достоевский называл «насущным видимо-текущим», такая вещь не приспособлена к экстенсивному освоению мира (а только к интенсивному; такая вещь мгновенно вздергивает нас к небесам),

ронним — то есть опустошается слово. См. об этом: [Михайлов, 2000]. Вл. Ходасевич как раз пытается совместить полносмысленное слово (вновь явившееся в символизме) с синтаксисом горизонтальных связей, но горизонтальные связи неизбежно сдвигают вещь в область самотождественности (и ему очень дорога эта самотождественность) — а, следовательно, видение потустороннего — в область *метафоры*, что абсолютно чуждо символизму. Наиболее очевидно это в стихотворении «Гляжу на грубые ремесла...» (см. о нем хорошую по анализу, но не совсем точную в выводах статью: [Скляров, 2011]).

не приспособлена к тому, чтобы образовать — в соединении с другими вещами — посюсторонний земной смысл, испытывает трудность в существовании «самой по себе, как таковой». И Михайлов показывает, как трудно образовывается стиль, где вещь может вот этот горизонтальный смысл в себе реализовывать.

Мы отвлеклись так далеко, по-видимому, от истории Блока и его жены, для того чтобы как можно быстрее подойти к самому ее существу. Для Блока — во всяком случае, в 1902 году — событие его встречи с Менделеевой заключало в себе только «вертикальный» смысл, Любовь же Дмитриевна пыталась реализовать в нем смысл посюсторонний, земной, придать ценность событию самому по себе, в разворачивающейся их земной жизни, вне его соотнесенности с запредельным. В результате, можно сказать, что два человека по видимости проживали некоторое событие совместно и в дуэте, но на самом деле Блок проживал в этот момент одно событие, а Менделеева — совсем другое. Поэтому, кстати, нет ничего более несообразного, чем кажущееся столь естественным комментирование писем Блока фрагментами из воспоминаний Любви Дмитриевны. Хотя принципиальную разность проживаемых парой «одних и тех же» событий такой комментарий выявляет великолепно.

Эта ситуация проявилась в жизни данной пары многообразно, но, пожалуй, наиболее концентрированно она выразилась в двух написанных друг другу Блоком и Менделеевой письмах, *которые никогда не были отправлены*, а если и стали известны их адресатам, то лишь спустя долгое время после события. Тем не менее эти письма читаются как прямой диалог, указывая, в том числе, на осознание — или предзнание — участниками того, что их биографии развиваются навстречу друг другу как бы на совершенно разных уровнях, что неизбежно должно привести к катастрофе — и, однако, остановить это движение оказывается невозможно.

Началом романа Блока и Менделеевой считается 1898 год. Но в 1901 году характер их отношений (после некоторого периода отдаления и даже «разрыва») резко меняется, что замечается и отмечается Любовью Дмитриевной. Если в начале 1901 года, она, согласно своим воспоминаниям, записывает в утраченном дневнике: «<...> мне стыдно вспоминать свою влюбленность в этого фата с рыбым темпераментом и глазами <...>» [Блок, 1978, с. 43], то весной она вдруг обретает «совсем другого Блока»: «А когда мы ока-

зались рядом на спектакле Сальвини, причем его билет был даже рядом со мной, а не с мамой (мы уже сидели), когда он подошел, поздоровался, до того как были сказаны первые фразы, я с молниеносной быстротой почувствовала, что это уже *совсем другой Блок*. Проще, мягче, серьезный, благодаря этому похорошевший (Блоку вовсе не шел задорный тон и бесшабашный вид). **В обращении со мной почти нескрываемая почтительная нежность и покорность**, а все фразы, все разговоры — такие серьезные; словом, от того Блока, который уже третий год писал стихи и которого от нас он до сих пор скрывал» [Блок, 1978, с. 43].

Обращение Блока с Любовью Дмитриевной так радикально изменилось потому, что, с его точки зрения, радикально изменилась та, к которой это обращение адресовалось.

Вот как описывает процесс возникновения адресата любовной лирики Блока Вл. Орлов: «В его разгоряченном воображении начинает “явно являться” Она — пока что еще безымянная, та, что потом окажется в его стихах Таинственной Девой, Вечной Девой, Владычицей Вселенной, Величавой Вечной Женой. Образ реальной земной героини ранней лирики Блока, его Офелии, постепенно сливается с “лучезарным видением”, “принимает неземные черты” (так сам поэт впоследствии комментировал свои стихи)» [Орлов, 1978, с. 16]. Если мы уберем слова «в его разгоряченном воображении» — которыми, как и положено «реалистическому» биографу, Орлов относит происходящее в область нереального, — перед нами вместо «приключения сознания» проявится истинное событие биографии Блока, вне которого невозможно понимание его жизни и творчества, поскольку из них исчезают все их истинные побудительные причины.

Событие это он сам описал в следующих строках:

Все виденья так мгновенны —
Буду ль верить им?
Но Владычицей вселенной,
Красотой неизреченной,
Я, случайный, бедный, тленный,
Может быть, любим.

(8 февраля 1902)

Собственно, роман Блока происходит с Владычицей вселенной, для Которой Любовь Дмитриевна есть не более (но и не менее) чем «место присутствия». Как оккультисты сознательно «одалживают» свою руку братьям, не воплощенным на материальном плане, так Любовь Дмитриевна бессознательно «одалживает» Ей свое тело, становится Ее храмом, тем идолом, в который входит дух божества, чтобы общаться со смертными. Идолом, в который входит дух божества, чтобы любить тленного «меня». Поклоняющийся чтит прежде всего запредельную Сущность, но чтит и храм, и идола, благодаря которым ему открыто общение с Ней. 29 августа 1902 года Блок удивительно описывает свое регулярное многочасовое ожидание Любви Дмитриевны у ее дома в надежде, что она выйдет и пойдет на занятия: «Я ждал час, два, три. Иногда Вас совсем не было. Но, Боже мой, если Вы были! Тогда вдруг звенела и стучала, захлопываясь, эта *дрянная, мещанская, скаредная, дорогая мне дверь подъезда*. Сбежал свет от тусклой желтой лампы. Показывалась Ваша фигура <...>» [Блок, 1978, с. 48]. На каком-то ином уровне сама Любовь Дмитриевна — эта самая «дорогая мне дверь подъезда», у которой ждут явления Неслыханной и Невозможной. И написанное тогда, по горячим следам ожидания, стихотворение как раз и дает представление о том, Кого ждут на самом деле:

Я долго ждал — ты вышла поздно,
Но в ожиданьи ожил дух,
Ложился сумрак, но бесслезно
Я напрягал и взор и слух.
Когда же первый вспыхнул пламень
И слово к небу понеслось, —
Разбился лед, последний камень
Упал, — и сердце занялось.
Ты в белой вьюге, в снежном стоне
Опять волшебницей всплыла,
И в вечном свете, в вечном звоне
Церквей смешались купола.

(27 ноября 1901)

Это общение «сквозь» человека с являемой им Сущностью — почти общее место для ряда слышащих и видящих людей того вре-

мени, когда вдруг Небо в стольких местах соприкоснулось с землею⁴². На мой взгляд, лучшее описание того, как такое общение происходило, дал реалист Иван Алексеевич Бунин в рассказе «Чистый понедельник», написанном много позже этой эпохи, в 1944 году. Видимо, именно временной дистанции мы обязаны потрясающей ясностью видения и отчетливостью понимания автором происходящего, ясностью, намного превосходящей отражение и истолкование событий того времени постсимволистом Владиславом Ходасевичем, подспудно настаивавшим на том, что все просто придумали много лишнего и тем испортили себе и друг другу нормальную жизнь⁴³.

Повествование ведется от лица героя, просто и прямо влюбленного в героиню (у них нет имен: только «я» и «она»). Для него сюжет выстраивается в пределах «насущенного видимо-текущего», и хотя иной план того события, которое происходит с ним, тоже дан в рассказе, он его практически не сознает, только слышит, как ее называют однажды «Царь-девица, Шамаханская царица», да отмечает ее индийскую красоту. Она в его жизни и есть Шамаханская царица — та, которой предавались безраздельно и без рассуждений, не понимая ее тайны, и катастрофически гибли, едва успев поверить в иллюзию, что заполучили ее.

Она, однако, вполне сознательно общается в нем и через него с иной сущностью, о чем он и не подозревает. Для нее он «змей в естестве человеческом, зело прекрасном», прилетающий к женам и девицам, искушение, которое нужно пройти по дороге к своему призванию⁴⁴. И она проходит искушение и крещение огнем его

⁴² В одном из неотправленных писем заочного диалога вокруг расставания 1902 года Блок напишет: «И я, отбрасывая землю, прошу Вас верить, что задену ее *только там, где она прямо касается неба*; здесь-то корень зла» [Блок, 1978, с. 45].

⁴³ «<...> часть творческой энергии и часть внутреннего опыта воплощалась в писаниях, а часть недовоплощалась, утекала в жизнь, как утекает электричество при недостаточной изоляции» [Ходасевич, 2001, с. 36].

⁴⁴ «— Я русское летописное, русские сказания так люблю, что до тех пор перечитываю то, что особенно нравится, пока наизусть не заучу. “Был в русской земле город, названием Муром, в нем же самодержествовал благоверный князь, именем Павел. И вселил к жене его диавол летучего змея на блуд. И сей змей являлся ей в естестве человеческом, зело прекрасном...”

любви — и уходит в монастырь. Она переживает в истории их любви свою, совсем другую, неведомую ему историю — но отнюдь не придуманную и не иллюзорную, для подчеркивания чего в рассказ вводятся детали, связывающиеся в свете цитируемого там отрывка из «Жития Петра и Февронии» о змие во вполне зримый образ. «Я, будучи родом из Пензенской губернии, был в ту пору красив почему-то южной, горячий красотой, был даже “неприлично красив”, как сказал мне однажды один знаменитый актер, чудовищно толстый человек, великий обжора и умница. “Черт вас знает, кто вы, сицилианец какой-то”, — сказал он сонно; и характер был у меня южный, живой, постоянно готовый к счастливой улыбке, к доброй шутке» [Бунин]. Он не только неприлично и *горячо* красив, но и *вертляв* и смешлив (они и знакомятся, оказавшись рядом на лекции Андрея Белого, «который пел ее, бегая и танцуя на эстраде», а герой «так вертелся и хохотал, что она, случайно оказавшаяся в кресле рядом со мной и сперва с некоторым недоумением смотревшая на меня, тоже наконец рассмеялась, и я тотчас весело обратился к ней» [Бунин]). В ответ на ее разговоры об уходе в монастырь он начинает *дымиться* («закурил, забывшись от волнения» в месте, где курить не положено) — как раз перед тем, как будет дважды процитировано (один раз — прямо применительно к герою⁴⁵) место о змие из «Сказания о Петре и Февронии». И так далее.

Таким образом, герой и героиня проживают каждый свою историю, находясь в теснейшем общении — и практически не соприкасаясь друг с другом, общаясь не с другим, но *через* другого — сознательно или неосознанно — с решающим на данном этапе символом-оселком своей судьбы. И если герой хотел бы остаться в области самотождественных вещей в их горизонтальных связях, то героиня оказывается решительно неспособна к проживанию жизни только на этом плане, поэтому вещи и события не вяжутся во-

Я шутя сделал страшные глаза:

— Ой, какой ужас!

Она, не слушая, продолжала:

— Так испытывал ее Бог» [Бунин].

⁴⁵ «Когда мы оделись, посмотрела на мою бобровую шапку, погладила бобровый воротник и пошла к выходу, говоря не то шутя, не то серьезно: — Конечно, красив. Качалов правду сказал... “Змий в естестве человеческом, зело прекрасном...”» [Бунин].

круг нее в связную историю, оставляя ощущение пробелов между собою — и потому тайны; вещи и события «вздергиваются» к небесам, создавая последовательную и понятную линию жизни лишь при учете всех планов, на которых она развивается.

Именно такое несовпадение жизненных историй внутри одной истории любви Менделеевой и Блока демонстрируют нам упомянутые неотосланные письма ее участников.

Любовь Дмитриевна Менделеева: «Я не могу больше оставаться с вами в тех же дружеских отношениях. До сих пор я была в них совершенно искренна, даю вам слово. Теперь, чтобы их поддерживать, я должна была бы начать притворяться. Мне вдруг совершенно неожиданно и безо всякого повода ни с вашей, ни с моей стороны, стало ясно — до чего мы чужды друг другу, до чего вы меня не понимаете. Ведь вы смотрите на меня, как на какую-то отвлеченную идею; вы навоображали обо мне всяких хороших вещей и за этой фантастической фикцией, которая жила только в вашем воображении, вы меня, живого человека, с живой душой, и не заметили, проглядели... Вы, кажется, даже любили — свою фантазию, свой философский идеал, а я все ждала, когда же вы увидите меня, когда поймете, чего мне нужно, чем я готова отвечать вам от всей души... Но вы продолжали фантазировать и философствовать... Ведь я даже намекала вам: “надо осуществлять...” Вы отвечали фразой, которая отлично характеризует ваше отношение ко мне: “Мысль изреченная есть ложь”. Да, все было только мысль, фантазия, а не чувство хотя бы только дружбы. Я долго, искренно ждала хоть немного чувства от вас, но наконец, после нашего последнего разговора, возвратясь домой, я почувствовала, что в моей душе что-то вдруг навек оборвалось, умерло; почувствовала, что ваше отношение ко мне теперь только возмущает все мое существо. Я живой человек и хочу им быть, хотя бы со всеми недостатками; когда же на меня смотрят как на какую-то отвлеченность, хотя бы и идеальнейшую, мне это невыносимо, оскорбительно, чуждо. Да, я вижу теперь, насколько мы с вами чужды друг другу, вижу, что я вам никогда не прощу то, что вы со мной делали все это время, — ведь вы от жизни тянули меня на какие-то высоты, где мне холодно, страшно и... скучно» [Блок, 1978, с. 44].

Александр Блок (письмо от 16 сентября 1902): «Прошу Вас прочесть это письмо до конца. Оно может быть интереснее, чем Вы

думаете. Я, пишущий эти строки (он же — податель письма), не думаю говорить ничего обыкновенного. Потому не примите скандальную обстановку за простые уловки с моей стороны. Дело сложнее, чем кажется. Приступлю прямо к делу. Четыре года тому назад я встретил Вас в той обстановке, которая обыкновенно заставляет влюбляться. Этот последний факт не замедлил произойти тогда же. Умолчу об этом времени, потому что оно слишком отдаленно. Сказать можно не мало, однако — не стоит. Теперь положение вещей изменилось настолько, что я принужден уже тревожить Вас этим документиком не из простой влюбленности, которую всегда можно скрывать, а из крайней необходимости. Дело в том, что я твердо уверен в существовании таинственной и мало постижимой связи между мной и Вами. Слишком долго и скучно было бы строить все перебранные уже мной гипотезы, тем более, что все они, как и должно быть, бездоказательны. Потому я ограничиваюсь констатированьем своего внутреннего убеждения, которое (продолжаю) приводит меня пока к решению, вероятно довольно туманному для Вас. Для некоторого пояснения предварительно замечу, что т. н. жизнь (среди людей) имеет для меня интерес только там, где она соприкасается с Вами (это, впрочем, чаще, чем Вы можете думать). Отсюда совершенно определенно вытекает то, что я стремлюсь давно уже как-нибудь приблизиться к Вам (быть хоть Вашим рабом что ли — простите за тривиальности, которые не без намеренья испещряют это письмо). Разумеется, это и дерзко и в сущности даже недостижимо (об этом еще будет речь), однако меня оправдывает продолжительная и глубокая вера в Вас (как в земное воплощение пресловутой Пречистой Девы или Вечной Женственности, если Вам угодно знать). Другое оправдание (если нужно оправдываться) — все-таки хоть некоторая сдержанность (Вы, впрочем, знаете, что она иногда по мелочам нарушалась). Итак, веруя, я хочу сближений — хоть на какой-нибудь почве. Однако, при ближайшем рассмотрении, сближение оказывается недостижимым прежде всего по той простой причине, что Вы слишком против него (я, конечно, не ропщу и не дерзну роптать), а далее — потому что невозможно изобрести форму, подходящую под этот весьма, доложу Вам, сложный случай отношений. Я уж не говорю о трудностях, заключающихся во внешней жизненной обстановке, которые Вам хорошо известны. — Таким образом все более теряя надежды, я и прихо-

жу пока к решению.....»
[Блок, 1978, с. 52].

Предыдущие неотправленные письма Блок пишет, обращаясь, по сути, в большой степени к Той, что присутствует в Любви Дмитриевне («<...> я каюсь в глубочайших тайниках, доселе Вам только намеревавшихся открыться — каюсь и умоляю о прощении перед тем, что Вы (и никто другой) несете в Себе» [Блок, 1978, с. 40]), и во всяком случае — смешивая их в одного адресата. Это последнее письмо он намеренно строит в области иронически-сниженной (напоминающей о романтической иронии, связанной с романтическим двоемирием), ибо пытается отделить одно от другого и объяснить «месту присутствия», Кто в нем находится.

Эта перспектива, эти планы бытия Блоком никогда не утрачиваются в его драматических отношениях с женой, и когда в 1909 году Любовь Дмитриевна рождает чужого ребенка, Блок принимает его как Иосиф Обручник. Но при этом в какой-то момент (или в какие-то моменты) у него возникает сильное чувство (и даже отчетливое знание), что «место присутствия» опустело, что он чтит идола, в котором уже не звучит Бог. Но и оставленное Богом место — священо...

Полагаю, что без учета описанного как истинного события биографии Блока мы получим биографию кого угодно, но только не великого символиста, гения, у которого не было никакого зазора между жизнью и творчеством⁴⁶.

⁴⁶ Каким был Блок, вопреки утверждению Ходасевича: «Символизм упорно искал в своей среде гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино. Мы знаем теперь, что гений такой не явился, формула не была открыта» [Ходасевич, 2001, с. 36].

**БИОГРАФИЯ ПОСЛЕ БИОГРАФИИ.
ЯВЛЕНИЕ ЭСХАТОНА:
ФЕНОМЕН ДОСТОЕВСКОГО НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ**

Место, которое занимают утопия и эсхатология в литературе и философской мысли русского модернизма, непосредственно связано с тем положением, которое занимает Ф.М. Достоевский в русской культуре рубеже веков. Однако чтобы это стало сколько-нибудь очевидно — и чтобы стали понятны причины такого положения вещей, следует определить, что, собственно, представляет собой эсхатология, не сведенная к бытовым представлениям об ужасах перед концом света.

Но сначала все же необходимо сказать об уникальном положении Достоевского и о в высшей степени необычном восприятии его творчества. Достоевский на рубеже XIX–XX веков, по свидетельству деятелей этого времени, воспринимается как фигура, определяющая как личные жизненные проекты, так и общее пространство культуры. «“Серебряный век” переживает Достоевского не как проблему в ряду проблем, но как тему жизни» [Исупов, 2000, с. 4].

Вот несколько высказываний, почти произвольно выбранных из этого огромного корпуса и посвященных именно восприятию положения Достоевского в центре эпохи.

В.В. Розанов: «Достоевский живет в нас. Его музыка никогда не умрет» [Розанов, 1990, с. 523].

«Достоевский имел определяющее значение в моей духовной жизни. Еще мальчиком получил я прививку от Достоевского. Он потряс мою душу более, чем кто-либо из писателей и мыслителей. Я всегда делил людей на людей Достоевского и людей, чуждых его духу. Очень ранняя направленность моего сознания на философские вопросы была связана с “проклятыми вопросами” Достоевского. Каждый раз, когда я перечитывал Достоевского, он открывался мне все с новых и новых сторон» [Бердяев, 1997, с. 205]. Эти слова Н.А. Бердяева мог бы повторить о себе весь «рубеж веков».

Бердяев же свидетельствует, что именно обращение к Достоевскому было первым моментом, когда в нем, пятнадцатилетнем

мальчике возникло ощущение Христа и ощущение близости Христа: «В юности с пронизывающей остротой запала в мою душу тема “Легенды о Великом Инквизиторе”. Мое первое обращение ко Христу было обращением к образу Христа в “Легенде» [Бердяев, 1997, с. 205]. Это — в сущности, дикое для человека христианской культуры признание Бердяева — свидетельство того, из *какого* духовного обморока извлекал Достоевский «рубеж веков». Это также свидетельство и того, что духовный климат XIX века в России гораздо меньше отличался от духовного климата не знавшего Евангелия XX века, чем мы обычно полагаем. Дети, которые подросли к моменту рубежа XIX–XX веков, очень часто встречались со Христом впервые именно в произведениях Достоевского — так же, как это происходило в 70-х годах XX века.

По словам Вяч.И. Иванова, все фундаментальные онтологические и экзистенциальные вопросы рубежа веков ставятся в горизонте Достоевского: «Достоевский зажег на краю горизонта самые отдаленные маяки, почти невероятные по силе неземного блеска, кажущиеся уже не маяками земли, а звездами неба <...>. Он жив среди нас, потому что *от него или через него все, чем мы живем*, — и наш свет, и наше подполье. Он великий зачинатель и предопределятель нашей культурной сложности. <...> Он как бы переместил планетарную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий, одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неизвестное миру. До него <...> мы не знали <...>, что вера и неверие — не два различных объяснения мира или два различных руководства в жизни, но два разноприродных бытия. <...> Чтобы так углубить и обогатить наш внутренний мир, чтобы так осложнить жизнь, этому величайшему из Дедалов, строителей лабиринта, нужно было быть сложнейшим и в своем роде грандиознейшим из художников» [Иванов, 1994, с. 282–283].

Розанов, навязчиво «не упоминая» некие Лицо и Книгу, не упоминая которых, не с чем оказывается сравнить Достоевского и его творчество, пишет: «За “писателем” в Достоевском стоит другое, **важнейшее**. <...> Из всех “сочинений” Достоевского можно бы извлечь от двадцати до пятидесяти страниц такого текста, который как-то странно видеть в “романах”, которые испепеляют и уничтожают всякую форму беллетристики и показывают в нем **человека**,

сердце, ум совершенно сверхъестественных размеров: провидца, ясновидца, “одержимого” или “пророка”, “святого” или, опять-таки “одержимого”... Такие эпилептики в древние, наивные и доверчивые времена, времена доисторические, начинали культуры, цивилизации, строили или перестраивали “великие города”... <...>

Достоевский всю жизнь пытался выразить, и иногда это ему почти удавалось (двадцать страниц, пятьдесят страниц), совершенно новое мироощущение, в каком к Богу и миру не стоял ни один человек. Это — не наука, не поэзия, не философия, наконец, это и не религия или по крайней мере не одна она, а **просто новое чувство самого человека, еще открывшийся слух его, еще открывшееся зрение его**, но зрение души и слух тоже души» [Розанов, 1997, с. 275–276].

Таким образом, согласно читателям рубежа веков, Достоевский радикально изменил и пространство их бытия, и способ их бытия, и их способности к восприятию этого бытия. Бытие вдруг вторглось в бывание, заполнило «насущное видимо-текущее», зачастую, как мы видели в предыдущей главе, тесня и даже вытесняя его.

Характерно, что, например, Андреем Белым [Белый, 1995, с. 2] это изменение осознается как изменение критериев по отношению к XIX веку⁴⁷, как одновременно *подступание Достоевского* и — *проступание креста сквозь пересечение линий*, то есть — явление всей глубины бытия в самом повседневном, обыденном существовании: крест, увиденный в оконном переплете — это ведь Достоевский, это, в каком-то смысле, — существо художественной концепции мира, предложенной Достоевским⁴⁸, заставившим пришедших по-

⁴⁷ «Философская кончина позитивизма и расцвет метафизики проходили в форме смены позиции чтения классики — в первую очередь Достоевского. Н.К. Михайловский явно поторопился со своей статьей “Жестокий талант” (осень 1882 года), которая легла этаким позитивистской плитой на могилу Достоевского и сыграла столь зловещую роль в истории мифа о писателе-садомазохисте: уже прозвучали и были услышаны февральские “Речи в память Достоевского” В. Соловьева (1881–1883; первое отд. изд.: М., 1884)» [Исупов, 2000, с. 3].

⁴⁸ См. об этом подробнее мою книгу «Священное в повседневном» [Касаткина, 2015]. О том, как линиями улиц, стенами домов, переплетами окон создается в произведениях Достоевского крест, актуализирующийся повествованием, см., например: [Боград, 2005].

сле него вновь настойчиво и неотвратимо опознавать священное в повседневном.

При этом предыдущее поколение не только не умеет читать Достоевского, но часто испытывает отвращение к его манере письма.

Практически все поколение родителей тех, кто стали блестящей поэтической и философской элитой рубежа веков, совершенно не воспринимало Достоевского. А. Белый рассказывает не о ком-нибудь — о М.С. Соловьеве, брате Вл.С. и Вс.С. Соловьевых: «М.С. чувствовал до конца мир поэзии Пушкина, Гоголя; отмечая значение Достоевского, не любил он его» [Белый, 1995, с. 19]. А.А. Блок записывает в материалах к поэме «Возмездие»: «Ненависть к Достоевскому (“шампанские либералы”, обеды Литературного фонда, 19 февраля). Похороны. Убогая квартира, так что гроб еле можно стащить с лестницы. Либеральное тогда “Новое время” описывает, как тело обмывали на соломе. Толпа, венок певцу “униженных и оскорбленных”. <...> Бабушка ненавидит Достоевского. А.Н. Бекетов, встречаясь с ним, по мягкости не может ненавидеть. Отношение — похожее на то, какое теперь к Розанову» [Блок, 1960, с. 445]. (То, что говорит о несовместимости своего родительского дома с Достоевским Флоренский, несколько более известно (см.: [Флоренский, 1992, с. 68–70]).

Таким образом, к Достоевскому мальчики, ставшие деятелями «рубежа веков», приходили не просто самостоятельно — но именно *вопреки* своему окружению. При этом отношение их к Достоевскому могло на протяжении жизни очень даже сильно меняться — но его герои, его произведения оставались неизблемыми константами их бытия и творчества. Чрезвычайно интересно и наводит на размышления одно обстоятельство: *с Достоевским не «соперничали», на его место в голову не приходило посягать*. С Толстым, с Гоголем, даже с Пушкиным — сравнивали, сопоставляли, связывали себя (и других), примеряли на себя их жизненные ситуации, порой пытались занять аналогичную культурную позицию в современной культуре, в своем поколении, но что касается Достоевского — *сравнивали себя и современников только с его героями*. Даже когда начинается, казалось бы, сравнение с Достоевским — оно немедленно превращается в сравнение с его персонажем. Например, в «Докторе Живаго»: «Маяковский всегда мне очень нравился. Это какое-то продолжение Достоевского. Или, вернее, это лирика, написанная

кем-то из его младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита, Раскольников или героя “Подростка”. Какая всепожирающая сила дарования! Как сказано это раз навсегда, непримиримо и прямолинейно! А главное, с каким смелым размахом шваркнуто это все в лицо общества и куда-то дальше, в пространство!» [Пастернак, 1990, с. 175–176].

Причем, на рубеже веков *постоянно* сравнивали себя с героями Достоевского, и выстраивали жизненные ситуации по схемам (а вернее — по *ритмам*) его романов. Примеров тут слишком даже много. Если брать только тех, кто уже был упомянут: А. Белый постоянно отождествлял себя с князем Мышкиным, и этот образ структурировал практически все его любовные истории. Роман «Идиот» явственно встает за историей сватовства А.А. Блока. Любовный треугольник Белого, А.А. Блока и Л.Д. Блок отражен А. Белым в романе «Петербург», причем образ князя Мышкина (христоподобного персонажа) пришелся в этот раз на долю Блока. Продолжать можно очень долго.

Сам же Достоевский словно существовал на другом уровне — на уровне внеположного этому миру творца. Не случайно стали распространенными (на весь XX век!) высказывания типа: «Жизнь началась Достоевского». Бердяев, настолько тесно ощущавший свою связь с Достоевским, что всю жизнь поминал его на молитве, тем не менее, говоря о своих личностных, типологических связях и сходствах, никак не может поставить в этот ряд Достоевского: «Я всегда ощущал себя очень связанным с героями романов Достоевского и Л. Толстого, с Иваном Карамазовым, Версиловым, Ставрогиным, князем Андреем и дальше с тем типом, который Достоевский назвал “скитальцем земли русской”, с Чацким, Евгением Онегиным, Печориным и др. В этом, быть может, была моя самая глубокая связь с Россией, с русской судьбой. Так же чувствовал я себя связанным с реальными людьми русской земли: с Чаадаевым, с некоторыми славянофилами, с Герценом, даже с Бакуниным и с русскими нигилистами, с самим Л. Толстым, с Вл. Соловьевым» [Бердяев, 1991, с. 33]. Интересно отметить, что следующее литературное поколение (те, кого я здесь имею в виду, могли быть совсем не намного моложе деятелей «рубежа веков», но их литературная судьба пришлась уже в основном на период эмиграции) зачастую наоборот *настаивало* на «совсем обыкновенном» человеке-Досто-

евском, «странном писателе», «не имеющем никакого отношения» к России и к основному руслу ее литературы, придумавшем никогда не существовавшую «русскую душу» (см. об этом: [Тассис, 2007; Меерсон, 2007; Сыроватко, 2007]). При этом, например, в случае Алданова, то место, какое Достоевский занимал в сознании «рубежа веков», занимает Толстой. Полагаю, дело было в том, что, как бы они не «отбивались», они слишком ощущали себя в «действительности Достоевского», и ощущали очень, мягко говоря, *некомфортно*. Толстой же был для них своего рода воспоминанием о потерянном рае.

Резюмируя, скажем: Достоевский словно оказался для «рубежа веков», актуализировавшего всякую биографию, писателем без биографии. Или, вернее, он был увиден как фигура «нечеловеческого» масштаба, его биография оказалась сопоставима только с «биографией» России в целом (см: [Касаткина, 2010, с. 5–6]).

«Родители» не любили Достоевского за то же, за что его навсегда приняли в свое сердце «дети»: за его способность выводить любую жизненную ситуацию за рамки существования — в бытие; за нарушение и разрушение границ той реальности, в пределах которой (в пределах *уверенности* в которой: уверенности в ее всеобщности, стабильности и несокрушимости) так хотелось уютно и благообразно остаться «родителям».

Достоевский повернул зрение эпохи. Современники его (особенно — ровесники) зачастую воспринимали его видение мира как своего рода «извращение». Потомки на рубеже веков уже рождались с иным («достоевским») зрением⁴⁹ и прежнее зрение воспринималось ими как узкое и поверхностное, плоскостное, прежний взгляд на мир стал, прежде всего, непроходимо скучен. Достоевский научил их (многих) видеть сквозь пленку внешних событий — существо бытия. При этом — поскольку они восторженно рину-

⁴⁹ «“Конец века” означал в русском развитии рубеж и начало, **перевал сознания**. Изменяется само чувство жизни. “Все более и более нарастает чувство чрезвычайности” (А. Белый)... И то был не только душевный сдвиг. То был **новый опыт**... В те годы многим вдруг открывается, что **человек есть существо метафизическое**. В самом себе человек вдруг находит неожиданные глубины, и часто темные бездны. И мир уже кажется иным. Ибо утончается зрение. В мире тоже открывается глубина...» [Флоровский, 1991, с. 452].

лись к существу бытия, слишком мало, зачастую, уделяя внимания его конкретному воплощению — стало казаться, что истощилась сама эта пленка, стала прозрачной. А тем, кто рождался по-прежнему с взглядом, нацеленным на поверхность, стало казаться, что они кощунственно или шутовски разламывают вещи и явления, что они разрушают себя и мир. И в этом взгляде тоже была своя правда, ибо не только к существу мимо существования устремились первопроходцы символизма, но и — заплутав на этих вечно первопроходных путях (не теряющих этого качества, сколько бы по ним не проходили) — многие бросились к «небытийственной бездне» миража и фантазии, увлеченные тенями, фантомами, предпочетшие их бытию (см.: [Флоровский, 1991, с. 485–487]).

Но, однако, вернемся к сущности этой перемены взгляда.

Причина как отворачивания деятелей 1860-х, так и того, что Достоевский становится ключевой фигурой рубежа веков, заключается в одном и том же — в том, что Достоевский возвращает художественному образу способность являть *эсхатон*.

К.Г. Исулов пишет: «Достоевский сумел окончательно снять дистанцию меж вечным и историческим» [Исулов, 2000, с. 25]. Я думаю, это сказано не вполне точно. Достоевскому удалось не снять дистанцию — а вновь *установить* меж вечным и историческим *связь* — и создать в высшей степени действенное *напряжение* этой связи. А «рубеж веков» вновь осознает, насколько связь меж вечным и историческим не просто важна для любого художественного текста, а буквально неизбежна, если только этот текст может претендовать на какое-либо значение.

Например, Александр Блок записывает в январе 1912 года, в разгар работы над «Возмездием» — *исторической*, казалось бы, поэмой — как о главной задаче творца: «Пока не найдешь **действительной** связи между временным и вневременным, до тех пор не станешь писателем не только понятным, но и кому-либо на что-либо, кроме баловства, нужным» [Блок, 1963, с. 118]. Под этим императивом мог подписаться далеко не один только Блок.

Итак, Достоевский вновь возвращает в пределы человеческого восприятия, человеческой повседневности эсхатон. Первое значение слова ἔσχατος — не «последний» — а «крайний» (и нет, это не синонимы). Эсхатон — это то, что разделяет апейрон, полагает границы, дарует форму этому исходному веществу бытия. Но, кро-

ме того, дарует ему и постижение собственного смысла, поскольку *ἄπειρος* — «беспредельный, безграничный, бесчисленный», по второму своему значению одновременно есть — «неопытный, незнающий, несведущий». Таким образом, эсхатон есть нечто, что впервые вносит смысл в то, что перед нами разворачивается как ткань бытия. Кстати, нам часто представляется внесение формы в бытие по аналогии с тем, что мы узнаем еще в младенческие годы в песочнице, когда из безграничного сыпучего материала мы начинаем делать куличики. Оттуда, из наших «формочек» (а потом еще — и из ощущения давления социума, формирующего ребенка извне, внешним давлением — хотя и путем встраивания под этим давлением своих формирующих принципов *внутрь* субъекта), мы выносим идею формы, налагаемой внешним образом. Эта идея, однако, не вполне соответствует значению слова «эсхатон». Дело в том, что «крайний» в нем имеет оттенок не «обнимающий края», а «самый отдаленный» — в том числе и от края, а также «самый величайший» — то есть, «в максимальной степени выраженный», «достигший предела своего выражения». Так, например, *ἑσχάται σάρκες* означает «крайнее от поверхности, то есть *самое внутреннее* мясо». Таким образом, неожиданно оказывается, что «крайнее» находится глубоко внутри. Но при этом именно оно оформляет внешний облик, образ любой вещи.

Достоевский так встраивает образ в своих текстах, что внутри любого «насущенного 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 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» вечного — или не «ничтожными» (теми, которых нет), попавшими в «складку» бытия между *истинными* временами начала и конца), в христианстве оказывается возможным на протяжении всего времени после первого пришествия Христова — и именно это и означает сущностную эсхатологичность христианской культуры.

Вот как Достоевский говорит в «Дневнике писателя» о том, что такое работа художника в мире и для чего она нужна. (Цитата, которую я сейчас приведу, довольно известна, но, как правило, воспринимается как загадочная, поскольку читающие не осознают, что Достоевский здесь буквально говорит о том, что выше было названо «эсхатоном».)

«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. <...> 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].

Достоевский здесь говорит о том, что, во-первых, художник на то и создан, чтобы обладать «специальным» глазом, быть, в некотором смысле, глазом для всего человечества, и что существо этого глаза состоит в способности наблюдать в «насущном видимо-теку-

щем» «концы и начала», выявлять их и предлагать их для видения всех остальных.

Но что такое здесь «концы и начала»? Это очевидная цитата из Апокалипсиса, причем выражение «Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» встречается в Откровении Иоанна Богослова в разных сочетаниях неоднократно (см.: Откр. 1, 8; Откр. 1, 10–11; Откр. 21, 6–7; Откр. 22, 12–13), что остроумно подчеркнуто множественным числом второго употребления этого выражения в тексте Достоевского. При этом Достоевский меняет порядок слов — не «начало и конец», но «конец и начало» — словно указывая на то, где с очевидностью для нас открываются эти «фантастические» вещи: в последней книге, в конце Евангелия, и в последнем времени, конце времен, каковым совершенно не случайно и не ошибочно признается *всякое* время на протяжении всей истории христианства.

Скажем здесь нечто и об утопии. По одной версии это слово происходит от греч. οὐ — нет и τόπος — место, означая, соответственно «место, которого нет», несуществующее место; однако по другой версии слово происходит от εὖ — благо и τόπος — место, т. е. «благое место», что странным (и, видимо, очевидным для создателя слова Томаса Мора) образом роднит утопию с эсхатоном: это место, скрывающееся в глубине любого места, любой ситуации, любой истории как их «конец и начало», как их глубинное бытие, благое на глубине, искореженное и изуродованное в области «насущного видимо-текущего». Это, в сущности, тот рай старца Зосимы («**Всё рай**» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 243]; «Жизнь есть рай — ключи у нас» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 245]), в котором мы пребываем, не понимая, где мы находимся, и воспринимая *благое* как *несуществующее*.

Таким образом, Достоевский в анализируемом тексте в очередной раз говорит о Христе, называя Его концом и началом всего «насущного видимо-текущего» — но говорит прикровенно, следуя своему убеждению, что для того, чтобы говорить о Христе, не вызывая мгновенного отторжения или мгновенной насмешки современников, нужно недоговаривать, нужно во многих случаях называть *не называя*. Эсхатон — формообразующее, крайнее и одновременно самое глубинное христианской культуры — это Христос, и именно его возвращает Достоевский в структуру восприятия мира

для человека, выросшего на его произведениях, вновь придавая реальности всю мыслимую глубину, возвращая ей смысл соединением ее с «концами и началами» — «все еще фантастическими» для людей его поколения.

Итак, то, что мы мыслим как некий предел бытия и о чем говорим как о том, к чему *движутся* люди, чего они пугаются как *надвигающегося*, на самом деле не есть что-то, что еще не присутствует в бытии. Эсхатон — это то, что в бытие введено в момент пришествия Христова, то, что в нем всегда присутствует, но что периодически нуждается в напоминании о Себе — и в этом смысле — в новом приведении (в новом *допуске*) Себя в бытие, что и делает Достоевский своей новой структурой образа. Именно поэтому он был так неприемлем для родителей писателей и поэтов «рубежа веков» (и оказался неприемлем для многих наших современников) — они живут в тот момент в позитивистской, очень удобной, вполне устраивающей их «насушной видимо-текущей» действительности. И любая попытка выведения за эти пределы, в область «концов и начал», вызывает отторжение, головокружение и тошноту, понятные и естественные для человека, внезапно оказавшегося перед пропастью на том месте, где ожидал найти твердую землю. Соответственно, вплоть до поколения «рубежа веков» у Достоевского попросту нет адекватных ему читателей — у них еще не воспитан «глаз», которым можно было бы читать эти тексты. Этот глаз формируется к поколению «рубежа веков», которое начинает читать Достоевского, видя, *что* он закладывает в свои образы, и переводя собственную литературную деятельность в область теургии — которая для читателя Достоевского может открыться как область со-работничества и сотрудничества человека с Богом.

Вот, на мой взгляд, чрезвычайно важный, базовый для понимания типа творчества и образной системы Достоевского отрывок из письма писателя к своему почитателю, Маслянникову, заинтересовавшемуся делом 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 настаивает на пересмотре дела, указывая в «Дневнике писателя» на возможный «аффект беременности».

Почитатель Достоевского предложил свою помощь, потому что работал в соответствующем департаменте и мог способствовать ходу дела. Он прислал Достоевскому большое письмо [Биография, 1883, третья пагинация, с. 104], рассказывая о своих действиях и намерениях, и Достоевский, отвечая ему, тоже перечисляет какие-то свои вполне практические шаги — и вдруг — совершенно неожиданно, без всякого перехода — заключает: «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. 29₂, с. 131].

За историей (а вернее — *в глубине истории*) Корниловой, за действиями хлопочущих о ней Достоевского и его молодого почитателя встает евангельская история о расслабленном, ожидающем *человека* у купели Вифезда (букв. «дом милосердия»), потому что если нет *человека*, то и приход ангела не принесет исцеления. Для расслабленного не нашлось человека — ему пришлось дожидаться Христа — Бога и Человека в одном Лице. Евангельская история под пером Достоевского словно *продолжается* (а вовсе не повторяется без изменений и по тому же сценарию), возобновляясь вновь в каждом времени, и Христос смотрит, сумеет ли, захочет ли, наконец, человек справиться без Его непосредственного вмешательства, готов ли он, исполненный сострадания, занять Его место, соработничая с Богом, посылающим ангела возмущать воду.

Достоевский выстраивает в высшей степени динамичный образ, где один и тот же скрытый (раскрывающийся) в глубине первообраз не создает тупой статики «вечного возвращения», повторения бывшего, но возникает как задача и вызов, решение и ответ на которые каждый раз неожиданны и потрясающи как преобразование — или как явление первозданной сущности нашему привыкшему скользить по поверхности взору.

Двусоставный образ выполняет две функции: он являет нам сущностный смысл текущих событий, позволяет увидеть вечное во временном, но, одновременно, он снимает патину с первообра-

зов, 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.

Теперь лишь несколько слов о том, как принцип Достоевского реализуется в поэме Блока «Двенадцать». Надо заметить, что поэма Блока совершенно нечитаема, если не видеть, что он там на каждом шагу не просто цитирует Достоевского, но обращается к его образной системе, пристраивая свою образную систему в опоре на ряд его произведений (о выстреле в Христа у Достоевского как прецедентном для произведения Блока см.: [Касаткина, 2011], об «Идиоте» и «Преступлении и наказании» как базовых текстах для «Двенадцати» см.: [Касаткина, 2015]). Блок Достоевским разговаривал. Если читать статьи Блока, зная хорошо произведения Достоевского, то видно, что Блок контаминирует фразы из произведений Достоевского, цитаты и аллюзии на его произведения примерно так же, как сам Достоевский это проделывал с Евангелием.

Чтобы читать «Двенадцать» не как роковое падение Блока и радикальное повреждение его творчества, нужно помнить, что его образ Христа и его выстрелы в Христа должны пониматься на фоне главы «Дневника писателя» о выстреле в причастие, где перед стреляющим в момент прицеливания *впервые* появляется Христос — и нужно осознавать, что уже во времена Достоевского, но еще более во времена Блока ситуация становится такой, что чтобы встретиться со Христом — нужно было в Него прицелиться. То есть — нужно было радикально вывести отношение с Ним из всего привычного, установленного и даже иногда навязанного (каким в какой-то момент становится во вступившей в союз с государством церкви даже принятие причастия), нужно было перевести их в самую крайнюю крайность (то есть — в эсхатон).

А выстрел в Катю радикально трансформируется на фоне выстрела Свидригайлова себе в голову — и его последних снов, в которых он обнаруживает, что место его души почти заняла малолетняя, но древняя демоница, проклятая «пяtilетняя», пытающаяся его соблазнить, им овладеть. Он в этот момент видит, что он поселил в себе на месте своей души и понимает, что единственное, что он может сделать для того, чтобы радикально убрать *это* из

мира — это выстрелить в себя. Заметим, что все последние действия Свидригайлова направлены на то, чтобы очистить мир от греха не сладострастия даже, а вампирического существования духа за счет растления себя, своей плоти, и плоти и души другого существа. Об этом растлении он скажет однажды как о последнем основании своего бытия, своего рода новом «эсхатоне», который, правда, слишком быстро оказывается разрушенным до конца: «На одну только анатомию теперь и надеюсь, ей Богу!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 217] — и еще, в другом месте: «В этом разврате, по крайней мере, есть нечто постоянное, основанное даже на природе и не подверженное фантазии, нечто всегдашним разожженным угольком в крови пребывающее, вечно поджигающее, которое и долго еще, и с летами, может быть, не так скоро зальешь» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 359]. Он оставляет деньги Соне, чтобы она перестала заниматься проституцией, оставляет деньги на детей Катерины Ивановны, чтобы Полечка «не пошла по той же дороге», оставляет деньги своей невесте, чтобы ее не продали еще кому-нибудь. И в завершение он спускает курок, защищая мир от того, что живет у него внутри. Решаясь стать и внезапно оказываясь для этого последней непроходимой границей.

У Блока этот выстрел трансформируется в выстрел в Катьку, которая на тот момент «одерживает», как говорил Андрей Белый, тело России. Белый же настаивал на том, что невозможно прочесть «Двенадцать», не связав поэму со всем, написанным Блоком — и прежде всего с историей Прекрасной дамы: «Понять Гете — понять связь “Фауста” со световой теорией; понять Блока — понять связь стихов о “Прекрасной даме” с “Двенадцатью”; вне этого понимания — Блок партийно раскромсан и разве что отражается в односторонней политике, которую он сам называет “маркизовой лужей”. Не отдать Блока “луче” — пройти в его мир, где один за другим из ствола поэтической жизни, как ветви, росли его мифы; и тут упираемся мы в первообраз его: тут “Прекрасная дама” встает» [Белый, 1995, с. 105]. Итог постепенного «изменения образа», нисхожения Прекрасной Дамы в демоницу, начинающую вампирически уничтожать тело, которым она овладела, изображает Блок в поэме «Двенадцать» — и, изобразив, пытается этому противостать.

Нужно сказать, что неприятие и отвращение, которые вызвала поэма у большинства современников, легко встраивается в ряд

аналогичных неприятий и отвращений в истории литературы, наступавших именно тогда, когда авторы пытались адекватно встроить эсхатон в свою образную систему. О Достоевском в этом смысле здесь уже сказано, но еще один случай представляется весьма наглядным для сопоставления именно с тем, что происходит при появлении поэмы Блока.

Случай этот связан с творчеством Каспара Давида Фридриха и его оценкой Фридрихом Вильгельмом Базилиусом фон Рамдором (1757–1822). «Ф.В.Б. Рамдор, полемизировавший с Фридрихом в 1809 году и потому особенно известный в истории искусства, теоретик-дилетант с солидными знаниями и длинной косицей, прочно привязывавшей его к особому, сословно-окрашенному эстетизму последней трети XVIII века, — Рамдор различал *эстетическое* и *патологическое* действие искусства и опирался при этом на эстетическую традицию, проходящую через весь XVIII век: “эстетическое” воздействие есть воздействие, собственно присущее искусству, вызывающее “незаинтересованное” любование предметом; противоположное эстетическому воздействие, названное у Рамдора патологическим, пробуждает у зрителя подлинный интерес (интерес в настоящем значении этого слова, а не в современном, расхожем, нейтральном), то есть, другими словами, ввергает зрителя в те же самые жизненные связи и конфликты, из которых любое искусство, естественным образом, должно извлекать человека. “В искусстве мы радуемся тому, как искусство играет с нашими чувствами (Rührungen), — пишет Рамдор. — Если бы искусство могло переносить нас в настоящее волнение чувств (in eine wahre pathologische Rührung), то эстетическое воздействие (Rührung) отпадало бы, — произведение искусства перешло бы в природу, наслаждение прекрасным — в действительную взволнованность (Sympathie)”» [Михайлов, 1997 b, с. 719–720].

С точки зрения Рамдора, искусство Фридриха «эстетически недопустимо, поскольку оно <...> *ввергает* зрителя в ту самую подлинную жизнь, *извлекать* из которой должно его всякое художественное произведение⁵⁰» [Михайлов, 1997 b, с. 722].

⁵⁰ Нечто очень эмоционально сходное написал Юлий Айхенвальд о самом Достоевском: «Достоевский <...> забирается в самые сокровенные изгибы чужого духа. Он пьяного чиновника Мармеладова написал так, что Мармеладов отказался бы от его и нашего со-

В сущности, Рамдор чутко отмечает (и изо всех сил протестует против этого — как в статье Блока «Поэзия заговоров и заклиний» (1906) — всякий добропорядочный обыватель или законник против действий мага) смену качества поэтики, превращающейся здесь в поэтику оперативную (можно назвать ее и теургической). Самым заметным проводником этой оперативной поэтики, видимо, являются знаменитые фигуры в пейзажах Фридриха, их порой называют «заместителями зрителя», что не совсем точно — они скорее не заместители, а «вместилища» зрителя, объекты отождествления для зрителя — их взгляд всегда направлен на пейзаж, к зрителю они часто повернуты спиной — это в сущности, место, куда художник предлагает предстоящему войти. При этом место, где находится «вместилище» для зрителя, есть *природа* — не ландшафт как место, где просто размещается человек, но природа как нечто самостоятельное, недоступное, человеку противостоящее (или вступающее с ним в контакт), природа как стихия в самом прямом (магическом — то есть восстанавливающем субъектность объекта) смысле слова. Таким образом, зритель приводится в контакт с тем, с чем ему редко случается контактировать в реальности — с тем, что обычно скрыто за «разрисованным занавесом» повседневности.

чувствия, лишь бы он его не трогал, не обнажал, не заглядывал ему в сердце *с таким проникновением и с таким дерзновением, на которое человек по отношению к человеку не имеет права. Есть граница, которой не должна переступать и самая жалость. Разве можно так нецеломудренно выворачивать чью бы то ни было душу?* И в том, кто, не щадя стыда и наготы своего брата, осмеливается на это, разве можно провести определенную грань между его любовью и его злобой? И вообще, простит ли человечество Достоевскому то, что он так осквернил человека? И в его психологическом анализе, в этих затейливых арабесках, которые иногда морально утомляют, нет ли чего-то самодовлеющего, праздного, чего-то безнравственного?» [Айхенвальд, 1913, с. 124].

Только Айхенвальд, как мы здесь видим, возражает против возможности этого «паталогического» проникновения на слишком большую глубину, вызывающего «истинную взволнованность», не только в области искусства, если оно хочет, чтобы его признавали собственно и именно искусством (как это делает Рамдор) — но вообще для человека, желающего оставаться «человеком» в смысле привычной нам статистической нормы.

«Полемика Рамдора с Фридрихом была вызвана знаменитой, написанной для домашней капеллы графа Туна в Тетшене, картиной “Распятие в горах” (“Das Kreuz im Gebirge” <...>) <...> Одно Рамдор выражает с предельной ясностью: алтарный образ должен вызывать в созерцающем его человеке чувство благоговения (Andacht), а для этой цели куда более подходит “историческая живопись” (напротив, “если пейзажная живопись будет пробираться в церкви и прокрадываться на алтари, то это подлинная дерзость”), и потому, что она изображает само молитвенное благоговение, “представляет нам события, известные нам с детства, самый легкий намек на которые вызывает в нас множество самых трогательных (rührendster) фактов, черт характера, слов; и, наконец, наглядно представляет нам Тайную Вечерю и приглашает нас <...> достойным образом принять причастие” и т. д. Согласно Рамдору, получается, что для того, чтобы картина, и в данном случае, алтарный образ, не вызвала в нас “патологического”, то есть жизненного, не эстетического волнения, она именно ту ситуацию, которая вызывает такое жизненное волнение — здесь сцену Тайной Вечери — должна наглядно и убедительно представить зрителю» [Михайлов, 1997 b, с. 720–721].

Далее Михайлов разъясняет ход мысли Рамдора: «<...> “историческая картина”, картина с определенным сюжетом, отстраняет этот сюжет для зрителя, эстетически претворяет его, поддерживает в зрителе необходимую и уже направленную по нужному руслу направленность его чувств; кроме того, такая картина относится к замкнутому кругу мифологических, религиозных или реально-исторических сюжетов и тем самым к уже так или иначе отстраненному, эстетически пресуществленному миру образов, миру размеренному и размеченному, благоупорядоченному. Иное дело — зритель, оказавшийся перед произведением пейзажной живописи <...> — оно, как мы уже слышали, ввергает зрителя в ту самую подлинную жизнь, извлекать из которой должно его всякое художественное произведение» [Михайлов, 1997 b, с. 722].

Получается, что «историческая картина» прочно отделяет предстоящего от изображаемого события, надежно замыкая это событие в рамках иного момента времени, к которому у предстоящего нет никакой возможности подступиться. Фридрих же — и это и вызывает чрезвычайное возмущение Рамдора — создает в сво-

ем пейзаже с Распятием место, где предстоящий может и должен встретиться со Христом, место, представляющее собой *нечто*, более доступное скорее предстоящему, чем *историческому* событию Распятия (горный пейзаж Фридриха — это пейзаж северных Альп). Следовательно, перед нами то, что Рамдор назовет «аллегорией» — событие Распятия в вечности и одновременно в *каждом* моменте времени — и, соответственно, доступное каждому в любой момент времени. Для встречи с *этим* Распятием скорее требуется преодоление *пространства*, чем времени, духовное или физическое восхождение («Крест в горах»), усилие. И это требование, безусловно, ввергает зрителя в самую подлинную жизнь, вместо того, чтобы извлекать его из нее, как «положено художественному произведению». В сущности, картина здесь, при помощи иной стратегии, чем икона, пытается осуществить ту же задачу — вывести событие из рамок конкретного времени, за пределы границ чего-то, что однажды случилось — и успокоилось (упокоилось) в этом моменте времени; обеспечить зрителю не (безопасное) воспоминание о событии, но (непредсказуемую) *встречу* с ним.

Такую встречу со Христом обеспечивает Блок читателю в своей поэме, вводя Его туда как «крайнее» во всех смыслах — вплоть до буквального: «Исус Христос» — последние слова поэмы. Блок не описывает наличное, не выдает желаемое за действительное — он *программирует* будущее, он как теург обрекает реальность на следование за Христом — пусть сначала с одной целью — расстрелять Это непонятное, невидимое и тревожащее. Но даже для того, чтобы выстрелить — ***нужно идти по Его следам***. Прием, заметим, тот же, что применительно к поэме «Великий инквизитор» в «Братьях Карамазовых» Достоевского отметил Павел Фокин: инквизитор выпустил Христа — и если сам захочет выйти из тюремной камеры, ему *придется* идти Ему во след (см: [Фокин, 1996]).

Описанное качество творчества Достоевского, впервые раскрывшееся для его читателей в полноте на рубеже веков, позволяет прямо перейти к разговору о нем как о писателе-богослове.

БОГОСЛОВИЕ ДОСТОЕВСКОГО: ПРОБЛЕМЫ ПОНИМАНИЯ И ОПИСАНИЯ

Приступая к так конкретно и прямо поставленной теме о богословии Достоевского, необходимо определить так же конкретно и прямо богословскую проблематику Достоевского — не с тем, чтобы как-то ограничить возможности ее рассмотрения и описания, конечно, а, скорее, с тем, чтобы не упустить самого главного и основного, стержневого — того, о чем нельзя не сказать, и исходя из чего можно будет далее считывать богословский посыл автора в любой точке его текста.

И первое, что непременно нужно сказать, прозвучит, вероятно, все еще, несмотря на неоднократные акценты авторов рубежа веков на том, что Достоевский занят прежде всего антропологией, достаточно неожиданно: дело в том, что Достоевский в своих текстах практически совсем **не говорит о Боге**. Но это не означает, что, как скажет Бердяев, «Достоевский беден в теологии, но богат лишь в антропологии. Бога раскрывает он лишь в своих антропологических исследованиях» [Бердяев, 2018, с. 21]. Ибо посредством своего исследования человека Достоевский в высшей степени обогащает именно богословие⁵¹.

⁵¹ Бердяев хорошо почувствовал: «Все страстно, все иступленно в антропологии Достоевского, все выводит за грани и пределы. Достоевскому дано было познать человека в его страстном, буйном, иступленном движении» [Бердяев, 2018, с. 9]. Вот это «вихревое движение» человека, неоднократно отмеченное Бердяевым у Достоевского, этот «выход за грани и пределы» и есть процесс проявления и предъявления читателю / зрителю *нечеловеческих* качеств человека, начало познания Божества в нем. Потому что божественное — это вихревая динамика, движение гончарного круга, огонь творения. Кувшин — лишь произведение, статическая фиксация, подтверждающая наличие в мире этого божественного творческого процесса. А человек — это кувшин с замершим гончарным кругом внутри. Собственно, цель человеческой жизни (о которой человек редко помнит, а иногда и вспоминать не хочет изо всех сил — такие люди страстно не любят Достоевского) — заново запустить свой гончарный круг (который при запуске разобьет, конечно, стенки наличного сосуда).

Он не говорит о Боге, потому что он чрезвычайно конкретен, точен и логичен на путях познания, и он не говорит о том, чего он не знает или к чему у него нет доступа благодаря строгому и последовательному логическому рассуждению. Он чрезвычайно озабочен верифицируемостью своей мысли, особенно там, где он рассуждает дискурсивно, где он не выражает свои идеи через образы, посредством создания художественного текста (в котором мысль обретает иной способ верификации).

Достоевский говорит только о человеке.

Но вот о человеке он говорит практически всегда в перспективе Бога, прямо обозначая человека как место присутствия, «место жительства» Бога на земле⁵², место Его явления для другого человека.

В «Преступлении и наказании» одна из особенно наглядных сцен в этом роде — сцена с Лебезятниковым, который выступает защитником и спасителем Сони от губительного для нее навета Петра Петровича Лужина. Здесь, кстати, мы еще раз можем увидеть, что самые очевидные «явления» Божества происходят через самых

⁵² В романе «Подросток» в странной и неуклюжей форме, как бы маргинально, так, что большинство читателей сразу о нем забывают, и остается в качестве послевкусия только ощущение какой-то смешной нелепости (и Достоевский всегда так поступает с самыми важными для него вопросами), ставится вопрос, важнейший не только для романа, но и для всего творчества Достоевского. Князь, рассказывая о проповеди Версилова в высшем кругу, говорит: «*Cher enfant, j'aime le bon Dieu...* Я верую, верую сколько могу, но — я решительно вышел тогда из себя. Положим, что я употребил прием легкомысленный, но я это сделал нарочно, в досаде, — и к тому же сущность моего возражения была так же серьезна, как была и с начала мира: “Если Высшее Существо, — говорю ему, — есть, и существует персонально, а не в виде разлитого там духа какого-то по творению, в виде жидкости, что ли (потому что это еще труднее понять), — то где же Он живет?” Друг мой, *c'était bête*, без сомнения, но ведь и все возражения на это же сводятся. *Un domicile* — это важное дело» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 31]. И сквозь весь роман нам потом настойчиво показывают, что единственное место жительства Бога на земле — это человек. Надо заметить, что «смешной» вопрос князя — это прямая цитата из Евангелия от Иоанна: «<...> где Он живет» (Ин. 1, 39), которое, таким образом, тоже практически начинается с вопроса о месте жительства Бога.

смешных и/или нелепых (можно сказать — слабо структурированных в своей индивидуальности, таких, сквозь чей *корсет индивидуальности* легче всего проглянуть запредельному) героев, и это способно сильно скорректировать наше восприятие таких персонажей.

«— Соня! Соня! Я не верю! Видишь, я не верю! — кричала (не смотря на всю очевидность) Катерина Ивановна, сотрясая ее в руках своих, как ребенка, целуя ее бессчетно, ловя ее руки и, так и впиваясь, целуя их. — Чтоб ты взяла! Да что это за глупые люди! **О Господи!** Глупые вы, глупые, — кричала она, обращаясь ко всем, — да вы еще не знаете, не знаете, какое это сердце, какая это девушка! Она возьмет, она! Да она свое последнее платье скинет, продаст, босая пойдет, а вам отдаст, коль вам надо будет, вот она какая! Она и желтый-то билет получила, потому что мои же дети с голоду пропадали, себя за нас продала!.. Ах, покойник, покойник! Ах, покойник, покойник! Видишь? Видишь? Вот тебе поминки! **Господи!** Да защитите же ее, что ж вы стоите все! Родион Романович! Вы-то чего ж не заступитесь? Вы тоже, что ль верите? Мизинца вы ее не стоите, все, все, все, все! **Господи! Да защити ж, наконец!**» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 304–305], — и почти немедленно после этого ее *прямого* обращения раздается голос Лебезятникова: «— Как это низко! — раздался вдруг громкий голос в дверях. Петр Петрович быстро оглянулся. — Какая низость! — повторил Лебезятников, пристально смотря ему в глаза. Петр Петрович даже как будто вздрогнул. Это заметили все. (Потом об этом вспоминали.) Лебезятников шагнул в комнату. — И вы осмелились меня в свидетели поставить? — сказал он, подходя к Петру Петровичу. — Что это значит, Андрей Семенович? Про что такое вы говорите? — пробормотал Лужин. — То значит, что вы... клеветник, вот что значат мои слова! — горячо проговорил Лебезятников, строго смотря на него своими подслеповатыми глазками. Он был ужасно рассержен» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 305]. На примере этой же сцены мы можем видеть и то, что герои Достоевского — и это, в том числе, проявляется за счет выражений, воспринимаемых современным читателем поначалу как почти междометия («Господи») — находятся в постоянной живой связи с Богом, в непрерывном обращении к Нему. Тексты Достоевского полны подобных «устойчивых выражений» в речи героев, которые автор последовательно преобразует

из «упоминания всеу» в живой призыв — в данном случае наглядно показывая эту трансформацию по ходу речи героини.

Исключения, персонажи, не становящиеся местом присутствия Божества у Достоевского, крайне немногочислены, но известны — и они периодически вызывают затруднения у исследователей именно своей «недостоевскостью»⁵³. (Полагаю, что при изображении этих героев Достоевский доводит выстроенный ими «корсет индивидуальности» до состояния «каменной стены» — и именно эта завершенность и закрытость героя для присутствия в нем Другого воспринимается как отступление писателя от своих художественных принципов.)

Скажу сразу, что основой, базой любого рассуждения о богословии Достоевского должны быть два его не предназначавшихся для публикации текста: «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?» и «Социализм и христианство». Это те два текста, где Достоевский прямо описывает свое представление о человеческой природе в божественной перспективе. Заметим сразу, что оба текста написаны как логическое доказательство необходимости «будущей вечной жизни», что эту жизнь Достоевский как раз и считает источником другой логики и другой системы ценностей и последовательности выборов, другого видения себя, чем те, что исходят из акцента на здешнюю жизнь. В «Дневнике писателя» за декабрь 1876 года он прямо напишет, что «вера в бессмертие души человеческой» «есть единственный источник живой жизни на земле — жизни, здоровья, здоровых идей и здоровых выводов и заключений» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 53].

Вспомним фразу молодого Достоевского, в которой он говорит о том, чем хочет заниматься в жизни: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 63]. Эта фраза из письма семнадцатилетнего Достоевского брату Михаилу — одна из наиболее популярных фраз, которыми описывается в науке о Достоевском поставленная им самому себе творческая задача

⁵³ Одно из таких исключений — Петр Петрович Лужин в «Преступлении и наказании». О его «неформатности» для текста Достоевского и о желании искушенного читателя преодолеть эту неформатность см.: [Меерсон, 2007].

на всю жизнь. Эту фразу необходимо соединить с другой, написанной гораздо позже, чтобы очертить весь огромный ареал, на пространстве которого эта творческая задача решалась: «Главный вопрос, <...> которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, — существование Божие»⁵⁴ [Достоевский, 1972–1990, т. 29₁, с. 117]. Здесь очень четко видно, что Достоевский не ставит себе задачей решать вопросы о свойствах и качествах Божества: он решает вопрос лишь о наличии Бога — потому что от того или иного решения этого вопроса зависит решение загадки о человеке. Но, говоря о человеке в перспективе Бога, он очень многое сумеет сказать и о Боге, познавая Его через истинную природу человека.

И еще Достоевский говорит о Христе — как о грани человека и Бога, как о человеке на грани Бога, как о Боге на грани человека. Вспомним его символ веры: «<...> 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*» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 176]. Борис Тихомиров отметил, «что в так сформулированном *credo* Достоевского еще отсутствует специфический религиозный момент» [Тихомиров, 1994, с. 102]⁵⁵. Я, обращая внимание на иное, сказала бы иначе: Достоевский здесь прорисовывает ту именно грань, за которой начинается переход человека в Бога: здесь нет ничего, недоступного для человека, как мы его знаем, но одновременно все эти доступные для человека качества описаны в их *пределе* (в математическом смысле). Достижение человеком этого предела и будет моментом радикальной трансформации.

Вспомним и другую знаменитую цитату из черновиков: «NB. Христос есть Бог, насколько Земля могла Бога явить» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 244].

За эту фразу (в числе, впрочем, многих других фраз, вынутых из контекста) современные богословы и публицисты от богословия даже объявили Достоевского еретиком. Однако они не учли того обстоятельства, что человек у Достоевского есть человек тоже ровно настолько, насколько земля в ее нынешнем состоянии могла

⁵⁴ Из письма к А.Н. Майкову от 25 марта (6 апреля) 1870.

⁵⁵ См. также его работу: [Тихомиров, 2007].

явить человека. То есть человек — это тоже на земле нечто *недостаточно проявленное*.

Я только кратко обозначу здесь принцип, которым столь многие богословы пользуются при интерпретации богословских идей Достоевского, в результате чего целостное его мировидение совершенно ускользает от них: они вырывают небольшой кусок из контекста — и вставляют его в совсем другой контекст, к которому, по их мнению, это высказывание наиболее может относиться, на который оно, *с их точки зрения, похоже*. Нужно подчеркнуть это «похоже с их точки зрения», потому что в большинстве случаев богословы, элиминируя контекст автора, навязывают высказыванию контекст, сформировавшийся в их собственной голове, *свои* ассоциации, *свои* проекции, игнорируя (или ничего не зная о них и даже о самой проблеме подставления своего контекста на место авторского) филологические методы, позволяющие снять свои проекции и иметь дело именно с авторским высказыванием. Так Достоевскому навязывается, например, пелагианский⁵⁶ или и вовсе манихейский⁵⁷ контекст. То, что текст нужно истолковывать в его целостности и связности, то, что высказывание может получить совершенно разное значение в зависимости от того, в какой контекст оно включено, они решительно упускают из виду.

По поводу работ прот. Павла Хондзинского нужно также особо отметить (поскольку он здесь, к сожалению, отнюдь не одинок), что невнимание к исходным, базовым параметрам, закладываемым Достоевским в тот или другой текст, порождает большинство самых радикальных ошибок интерпретации. К этим ошибкам, безусловно, относится прочтение «Братьев Карамазовых», особенно в части «бесед и поучений старца Зосимы», как «пелагианского» текста, то есть текста, в котором у Достоевского человек спасается как бы «сам собой», своим собственным усилием, а не действием Божества.

Между тем, все рассуждения старца Зосимы имеют своим истоком, своей отправной точкой событие, которое *уже* состоялось два тысячелетия назад: Бог прервал разобщенность между

⁵⁶ См. об этом работы прот. Павла Хондзинского: [Хондзинский, 2013; Хондзинский, 2014].

⁵⁷ См., например: [Буздалов, 2014].

Собой и человеком, *сделав Свой шаг* (Достоевский наглядно и почти навязчиво представляет эти исходные параметры своего текста в двух главах романа: «Кана Галилейская» и «Великий инквизитор»). Этот уже сделанный шаг Господа — *презумпция* всех рассуждений Зосимы, вследствие чего он, естественно, говорит в своих поучениях не о том, что *совершенно*, но о том, что *требуется* совершить — о *встречном* шаге человека, оставленном всецело на его волю, поскольку Бог — гарант его свободы. Если же мы упустим из виду, что шаг человека, о котором настойчиво говорит Зосима, *встречный* и *ответный*, его учение вполне может показаться нам пелагианским.

Я, однако, здесь хочу всего лишь еще раз обратить внимание на то, что Достоевский и в случае своего суждения о недопроявленности Бога во Христе начинает рассуждение оттуда, откуда только его и возможно начать, оставаясь реалистом: он никогда не отрывается в начале рассуждения от земли, не взлетает в неverifiedируемые надзвездные выси.

Итак, главная проблема Достоевского — это *человеческая недопроявленность*, в результате которой человек скрыт от самого себя, в результате которой он оказывается загадкой для самого себя — и единственная достойная человека цель на земле, по Достоевскому, — это увидеть свои истинные масштабы и обнаружить свою истинную природу⁵⁸.

Надо сказать, что отчетливое представление о духовной природе было уже у 16-летнего Достоевского. И это было представление о том, что духовной природе чуждо разделение, чужды жесткие границы, создающие видимый материальный мир:

Не знаю, стихнут ли когда мои грустные идеи? Одно только состояние и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слияния неба с землею; какое же противозаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира. Попадись в эту картину лицо, не разделяющее ни эффекта, ни

⁵⁸ Собственно, именно об этом написаны «Записки из подполья». См. подробнее: [Касаткина, 2019].

мысли с целым, словом, совсем постороннее лицо... что ж выйдет? Картина испорчена и существовать не может!

Но видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностью, знать и быть как последнее из созданий... ужасно! Как малодушен человек! [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 50]

Вот эта «жесткая оболочка», настолько болезненно им в этот момент ощущаемая, и будет много позже описана Достоевским как «закон личности на земле». Он опознает постепенно эту жесткую оболочку не как покрывающую всю вселенную, отделившую материю от духа, а как сковавшую *личность* оболочку «я»⁵⁹. То есть — не как изъян творения (что могло бы быть основанием для соотнесения мировоззрения Достоевского с манихейством и гностицизмом), а как следствие грехопадения.

Мы к этому сейчас вернемся — а пока скажем, что то, что Достоевский говорит именно и только о человеке — и именно поэтому он величайший богослов, прекрасно понимали его ближайшие потомки, которым он изменил глаз и подарил другое видение себя самих. Вот что говорит о нем Розанов:

После Лица и Книги, которых я не хочу здесь называть, ибо они *вне* человеческих сравнений, Достоевский есть самый *интимный*, самый *внутренний* писатель, так что *его* читая — как будто не *другого кого-то* читаешь, а слушаешь свою же душу, только глубже, чем обычно, чем всегда... <...> Достоевский всю жизнь пытался выразить, и иногда это ему почти удавалось (двадцать страниц, пятьдесят страниц), совершенно новое мироощущение, в каком к Богу и миру не стоял ни один человек. Это — не наука, не поэзия, не философия, наконец, это и не религия или по крайней мере не одна она, а *просто новое чувство самого человека, еще открывшийся слух его, еще открывшееся зрение его*, но зрение души и слух тоже души. <...> По тому, что он есть «я», и притом каждого человека «я», — он встает с такою близостью, с такою теснотой к каждому, как этого вообще нет ни у одного писателя, кроме Лица и Книги, которых мы не упоминаем. И навсегда Достоев-

⁵⁹ О контексте употребления понятия «личность» в эпоху Достоевского см.: [Гайда, 2019].

ский останется поэтому наиболее «священным» из наших писателей, ибо он совершенно перешел грани литературы, отчасти разрушив их, внутренне разрушив — и передвинувшись в сторону, где вообще все полагают «священное», полагают «религиозное» в первобытном смысле <...>. Он говорил, как кричит сердцевина моей души [Розанов, 1997, с. 270–278].

До него мы не знали, скажет Вячеслав Иванов, «что вера и неверие — не два различных объяснения мира или два различных руководства в жизни, но *два разнотипных бытия*. Достоевский был змий, открывший познание путей отъединенной, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей свое и вселенское бытие в Боге» [Иванов, 1994, с. 282–283].

«Его творчество есть творчество “об Адаме, о рае, об Еве, о древе, о древней земле, о добре и о зле”» [Штейнберг, 1980, с. 9].

Важно, вслед за Вячеславом Ивановым, сказать: Достоевский в своем богословствовании о человеке занят **онтологией**, тем что **есть**, а не тем, что предполагается, не тем, что **должно быть**, не моралью и не набором предписаний: будь таким-то. Он прекрасно и безусловно понимает бессмыслицу предложения человеку быть не тем, что он есть.

Иными словами, Достоевский не говорит человеку: «стань другим» — он говорит — ты *уже* есть не то, что ты о себе думаешь, ограничив себя привычной тебе земной природой. Он говорит человеку: «стань таким, каков ты есть на самом деле»; «прояви себя, увидь себя, опознай себя».

В черновых записях, примыкающих к стержневым богословским текстам Достоевского, есть запись о социалистах, помеченная значком NB: он говорит, что их теория — продукт «высшей отломленной жизни» — то есть радикальной редукции человека. «Человек отрезал себе нос и все члены, и радуется, что без них можно бы обойтись, тогда как наоборот надо бы, то есть стремиться дать развитие всем отрезанным членам» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 194]. То есть, видение себя человеком лишь в пределах «насущного видимо-текущего» не есть видение реального своего размера, из которого Достоевский призывал бы вырасти, но есть самоискалечение: есть отрицание и отторжение уже наличествующих членов, которые ощущаются человеком как лишние и ненужные лишь

в рамках той действительности, которую он оказался способен на тот момент воспринимать, к которой он по каким-то причинам выбрал или был вынужден редуцировать свое восприятие.

Достоевский математически доказывает бытие Бога через раскрытие истинной природы человека. Ход его мысли в «Записках из подполья», написанных одновременно с «Маша лежит на столе» и «Социализм и христианство», таков: предположим, что я — то, что я есть очевидно для себя и других. Зачем мне тогда тоска, устремленность, почему я схожу с ума от полностью обеспеченной в земных пределах и потребностях жизни? Почему я люблю процесс — и никогда не удовлетворяюсь результатом? Почему моему стремлению нет конечного пункта в земных пределах? Почему любая цель в земных пределах оказывается обманкой? Куда мне девать мои лишние члены? Если они у меня есть — значит, есть реальность, в которой они будут функциональны. Значит даже, что, может быть, эта реальность уже есть вокруг меня, я уже в ней, но я не умею ее разглядеть, не умею к ней пробиться сквозь то, что в пределах повседневности определяю как «себя самого».

Достоевский ведет доказательство от противного: если у человека есть части, которые не вмещаются в представление о его здешней природе, которые оказываются в нынешнем его существовании для него избыточными, — это значит, что у человека другая природа. Это значит, что человек не может и не должен рассматривать себя в том ограниченном объеме, в каком он только и может отчетливо видеть себя здесь на земле.

И вот, когда мы говорим о черновых записях «Маша лежит на столе...» и «Социализм и христианство», то главная проблема, которую там ставит Достоевский, главная антиномия, через которую он сможет раскрыть истинную природу человека — это соотношение «я» и «все».

Я уже много говорила об обоих текстах⁶⁰, поэтому сейчас мы сосредоточимся на самом существенном, на том, о чем нельзя не сказать. Прежде всего, скажем о том, что самое начало записи «Маша лежит на столе...» дает нам отчетливое видение той точки, из которой Достоевский начинает свое богословие. Он начинает его с того

⁶⁰ См. их подробный анализ в: [Касаткина, 2019].

единственного места Евангелия, где что-то существенное сказано о другой человеческой природе: с *положительной* заповеди. Ветхозаветные заповеди ведь в большинстве своем — отрицательные. Но есть две положительные, которые и переходят в новый завет. И заповедь, которая в сущности — и с точки зрения Достоевского — покрывает все остальные: «Возлюби ближнего своего, как самого себя». Достоевский позже, в «Сне смешного человека», записывает эту заповедь без запятой, которая присутствует в русских переводах Евангелия, в том числе — в каторжном Евангелии Достоевского. В Евангелии на церковнославянском запятая отсутствует. Смена графического оформления цитаты очень важна, ибо, будучи записанной в таком виде, заповедь перестает быть сравнением, «как» приобретает значение «в качестве», и мы видим не рекомендацию полюбить другого отдельного так же «сильно» (сюда можно подставить любое другое определение), а исходную точку для осознания нашей неотдельности.

Достоевский начинает с того, что говорит о невозможности исполнения этой заповеди на земле. Это — презумпция для всего рассуждения: «Возлюбить человека, **как самого себя**, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. **Я** препятствует» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 172]. Здесь нужно еще раз сказать о важности очень внимательного чтения текста Достоевского, потому что если мы, например, неправильно определим, каким членом предложения является то или иное слово, то мы не поймем, что здесь сказано. Как правило, «Закон личности на земле связывает» читают так, что «на земле» оказывается обстоятельством места. Но у Достоевского это несогласованное определение, относящееся к слову «личность». То есть — связывает закон *личности на земле*, потому что вообще у личности, вне пределов земли — совсем другой закон. Таким образом, есть *два* закона личности: тот закон, который нам известен, закон *личности на земле*, и тот закон личности, который нам неведом, и который мы можем узнать, лишь опираясь на данную заповедь.

Закон личности на земле — это существование в рамках и пределах «я». Поэтому: «Закон личности на земле связывает. **Я** препятствует». «Я» оказывается тем местом, в котором только и может существовать «личность на земле».

Отсюда следуют сразу несколько вещей, которые дальше и раскроются Достоевским и в записи «Маша лежит на столе...», и в «Социализме и христианстве».

Прежде всего, из этого следует, что «я» не есть некое тщетное, ненужное, непродуктивное состояние личности, как это можно было бы понять, если свести текст к простым антиномиям: «я» — плохо, «личность» — хорошо, поскольку в перспективе «мы будем — лица, не переставая сливаться со всем» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174], как напишет Достоевский о раскрывшейся в полноте человеческой природе. Проблема не сводима к тому, что существовать в этих границах «я», в той жесткой ограниченности и отделенности от всего, о которой Достоевский плачет уже в шестнадцать лет, — плохо.

В «Социализме и христианстве» Достоевский с еще большей, чем в «Маша лежит на столе», отчетливостью скажет: нет, это не плохо, хотя и тяжело. Это *тоже естественное* состояние, состояние *незрелой природы*, куколки или зерна, которое необходимо прожить. Закон *личности на земле* — это закон личности, которая должна *вызреть* в рамках «я». Личность нигде не может создаться на земле, кроме как в этих жестких, неудобных, неадекватных, постоянно доставляющих страдание рамках «я». Вне этих рамок человек — всего лишь лист на древе рода, сбрасывающем листву каждой осенью, мимолетное этого рода воплощение. Рамки «я» — это следствие действия Христова меча, отсекающего от рода индивида, чтобы внутри него смогла развиваться неповторимая личность. «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю — не мир пришел Я принести, но меч, ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее. И враги человеку — домашние его. Кто любит отца или мать более, нежели Меня, недостоин Меня; и кто любит сына или дочь более, нежели Меня, недостоин Меня; и кто не берет креста своего и следует за Мною, тот недостоин Меня» (Мф. 10, 34–38). Вот это выделение человека из рода для его дальнейшего вольного решения о привитии или непривитии к небесной маслине — работа Христова меча — и осуществляется технически посредством нарастания границ «я».

Здесь наличествует та же дилемма, что будет отмечена Достоевским в отношении брачной любви и пары: «<...> женитьба и

посягновение⁶¹ на женщину есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма — совершенное обособление пары от **всех** (мало остается для всех). Семейство, то есть закон природы, но все таки ненормальное, эгоистическое в полном смысле состояние от человека. Семейство — это величайшая святыня человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек достигает развития (то есть сменой поколений) цели. Но в то же время человек по зако-

⁶¹ Это своеобразное истолкование Достоевским фразы «не желятся и не посягають», переводящее ее из плана взаимодействия полов в план однозначного действия мужчины в отношении женщины, конечно, не является ошибкой Достоевского (как предполагают порой исследователи), поскольку, кроме прочего, это место он постоянно читает в русском переводе: «Ибо в воскресении не женятся, ни замуж не выходят <...>» (Мф. 22, 30). См.: [Евангелие Достоевского, 2010, с. 78/58]. Он производит эту трансформацию вполне осознанно, ибо в это время осмысливает соотношение мужского и женского как берущего и отдающего в любовном акте (максимально широко понятом). Таким образом, женщина для Достоевского здесь видится той самой всегда отдающей, безраздельно и беззаветно, «личностью на высшей ступени развития», о которой он будет говорить еще в «Зимних заметках о летних впечатлениях», а как алчная, посягающая, несовершенная личность видится именно мужчина. Поэтому о высказываниях Бердяева о преимущественно мужской антропологии и женщине как моменте в мужском становлении у Достоевского можно сказать, что философ уловил структуру текста Достоевского, но не понял ее смысла. Взгляд Достоевского сосредоточен на мужчине потому, что мужчина у него — становящаяся личность, в то время как женщина — изначально личность состоявшаяся, совершенная. Женщина находится изначально там, куда мужчина поднимается с великим усилием. Женщина у Достоевского — божество и место присутствия божества, она часто раненное и поруганное божество (Соня в «Преступлении и наказании») — но таков и есть Бог в христианстве — Тот, Кто пришел все отдать — и был за это опущен на самое дно иерархии тогдашнего мира. В «Братьях Карамазовых» женщина становится становящимся и развивающимся существом, потому что Достоевский (или его герой) здесь, наконец, смог увидеть ее как брата, равного и спутника (а не бесконечно низшего, нуждающегося в «спасении», или бесконечно высшего, ожидающего наверху), причем внутри изначально самых страстных отношений романа. (Митя скажет в разговоре с Алешей: «Нет, **брат** Грушенька, это не то. Ты тут маху дала, своего глупенького женского маху!» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 34]).

ну же природы, во имя окончательного идеала своей цели должен беспрерывно отрицать его (двойственность)» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 173].

В «Социализме и христианстве», где речь идет о трех этапах развития человечества: 1. исходное «все», 2. переходное «я» и 3. вольное «все» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 191–194], — Достоевский о человеке, уже отструганном от общего ствола, и еще не прилепившемся, не вошедшем своей волей в другое новое единство, как раз и будет говорить как о современном *срединном* состоянии человечества, которое наиболее доступно нам в собственном опыте. Это состояние «я», с одной стороны, постоянно причиняет страдания, поскольку стесняет то, что в нем растет, так же как скорлупа стесняет цыпленка, делает практически невозможным для него любое движение, сминает его в единственной ему доступной позе. Цыпленку в скорлупе неудобно и неловко, но если мы начнем его выковыривать раньше времени из скорлупы, то цыпленок просто погибнет. Герои Достоевского часто говорят о скорлупе, в которую они спрячутся, уйдут ото всех, и наличие этой скорлупы, которая к тому же странным образом соединяется с черепашим панцирем⁶², гарантирует им место «у себя», необходимое для вольного принятия решения. Таким образом, без прохождения этого этапа отъединения невозможно новое, вольное вхождение в новое «все», во многих отношениях качественно иное, чем первоначальное «все».

Таким образом, закон личности на земле не есть то, что нужно отвергнуть и уничтожить, что нужно превзойти любыми средствами как можно быстрее. Это нечто, в чем требуется дозреть. Дозре-

⁶² Герой романа «Подросток», Аркадий, который как раз и показан в процессе вызревания личности внутри индивида, говорит о своем решении отвлечься от внутренней работы и отдать внимание вовне: «<...> Но чуть увижу, что этот шаг, хотя бы и условный и малый, все-таки отдалит меня от главного, то тотчас же с ними порву, брошу всё и уйду в свою скорлупу». Именно в скорлупу! “Спрячусь в нее, как черепаха”; сравнение это очень мне нравилось» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 15]. Достоевский прекрасно знает, чем скорлупа отличается от панциря, но его герой соединяет два в одном, потому что иначе аналогия не будет полной: я — это одновременно скорлупа, где вызревает иное, чем то, что туда изначально попало, и панцирь, из которого можно выйти для опыта взаимодействия — и вернуться туда вновь.

вание личности внутри яйца «я» и есть то дохождение личности до высших ступеней своего развития, о котором Достоевский скажет еще в «Зимних заметках о летних впечатлениях»⁶³.

Итак, во-первых, личность, способная принимать решение о своем вольном привитии к любому сообществу, в том числе (и даже — в первую очередь) — к небесной маслине, нигде не зачинается, кроме как в состоянии «я». Таким образом, это «мы будем — лица, не переставая сливаться со всем» Достоевского, высказанное в «Маша лежит на столе» — не призыв, а просто свидетельство того, каким вылупится цыпленок из яйца, свидетельство того, **каков он уже отчасти есть в яйце** — и объяснение того, почему ему там так неудобно.

Во-вторых, личность — то, что не уничтожается при переходе в новое состояние *все*, не элиминируется из окончательного состояния человечества в его божественной перспективе («Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем»), не исчезает из перспективы бытия, описанной как «Бог будет все во всем» (1Кор. 15:28); личность — это то, что только и может *впервые* создать это новое *все*.

Дело в том, что у Достоевского довольно необычная идея человечества как единого организма. Для него это организм, но совсем другого рода, не тот, о котором мы привыкли думать в этом качестве, не тот, идея которого, обновленная О. Контом, в XIX в.

⁶³ «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].

активно присутствовала в сознании современников Достоевского, не тот, против которого жестко протестовал Л.Н. Толстой, со свойственной ему моральной прямоотой (но и прямолинейностью), со стремлением к постановке вопросов «у стены», в своей работе «Так что же нам делать?»⁶⁴, утверждая, что идея человечества как организма — очередная идея в ряду прежних идей, обеспечивающих оправдание человеческому безделью и хищничеству по отношению к себе подобным. Ибо если мы представляем человека как члены организма, то мы сразу закладываем в это видение идею человеческого неравенства и неравноценности: у организма есть мозг, рот, есть глаза и уши, а есть пальцы — и вообще сменяющиеся без повреждений для организма волосы и ногти. В организме, увиденном так, главный принцип — принцип *обслуживания* (не *служения*, это важно!) «второстепенными» органами других органов, более ценных⁶⁵.

Достоевский говорит о совсем другом типе того, что тоже можно назвать «организмом». «Мы будем — лица» — прежде всего значит, что мы — не члены тела. Мы, множественность нас — не обслуживаем сообща некое единое Лицо, но, напротив, каждый из нас — одно из лиц общего тела, каждый — смысловой центр, осваивающий общий чувственный опыт и предлагающий свой опыт, полученный в раздробленном состоянии «я», к освоению всеми. Наше окончательное состояние видится Достоевским как очень

⁶⁴ «Теория эта такова: все человечество есть неумирающий организм, люди — частицы органов, имеющие каждый свое специальное призвание для служения целому. Точно так же, как клеточки, слагаясь в организм, разделяют между собой труд для борьбы за существование целого организма, усиливают одну способность и ослабляют другую и слагаются в единый организм, чтобы лучше удовлетворять потребности целого организма <...> — точно то же происходит и в человечестве и человеческих обществах. И потому, чтобы найти закон жизни человека, нужно изучать законы жизни и развития организмов» [Толстой, 1983 b, с. 319].

⁶⁵ На самом деле, и в организме, увиденном как разнообразие членов, самыми работающими на всех, самыми полезными будут самые «важные» органы. И это невозможно игнорировать. Именно поэтому главный аргумент Толстого, бунтующего против практики «обслуживания» — отрицание того, что человечество в принципе можно рассматривать как организм.

динамичный перихоресис⁶⁶, на физическом плане в разных аспектах явленный (как знак и черновой набросок грядущего) в человеческом хороводе или мурмурации птиц, или в единой нейронной сети.

Интересно, что Достоевский (как, впрочем, почти всегда получалось в их диалоге), заранее (в 1880 году) отвечает Толстому на его возмущение (1884 года).

Толстой пишет: «Я пришел к тому простому и естественному выводу, что если я жалею ту замученную лошадь, на которой я еду, то первое, что я должен сделать, если я точно жалею ее, это — слезть с нее и идти своими ногами. <...> Мы ходим по нужде в комнатах, хотим, чтобы другие выносили за нами, и притворяемся, что мы очень страдаем за них, и хотим облегчить их дело, и придумываем всевозможные хитрости, только не одну, самую простую — самому выносить, если хочешь ходить в горнице» [Толстой, 1983 b, с. 279].

Отвечая Градовскому (хотя кажется, что Толстому) в «Дневнике писателя» 1880 года, Достоевский напишет:

Представьте, что в будущем обществе есть Кеплер, Кант и Шекспир: они работают великую работу для всех, и все сознают и чтут их. Но некогда Шекспиру отрываться от работы, убирать около себя, вычищать комнату, выносить ненужное. И поверьте, непременно придет к нему служить другой гражданин, сам пожелает, своей волей придет и будет выносить у Шекспира ненужное. Что ж он будет унижен, раб? Отнюдь нет. Он знает, что Шекспир полезнее его бесконечно: “Честь тебе и слава, — скажет он ему, — и я рад послужить тебе; хоть каплей и я послужу тем на общую пользу, ибо сохраняю тебе часы для великого твоего дела, но я не раб. Именно сознавшись в том, что ты, Шекспир, выше меня своим гением, и придя к тебе служить, я именно этим сознанием моим и доказал, что по нравственному достоинству человеческому я не ниже тебя нисколько и, **как человек**, тебе равен”. Да он и не скажет этого тогда, уже по тому одному, что и вопросов таких тогда не возникнет вовсе, да и немислимы они будут. Ибо все будут воисти-

⁶⁶ От *περι-χωρέω* (др.-греч.) двигаться по кругу. Слово «перихорезис» описывает взаимодействие Лиц св. Троицы. В сущности, это буквальная способность каждого *побывать на месте* каждого, не став в то же время этим каждым, не слившись с ним вполне, сохранив свой ракурс восприятия опыта — и тем обогатив этот опыт.

ну новые люди, Христовы дети, а прежнее животное будет побеждено [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 163–164].

«Христовы дети» в этой цитате, как легко понять, есть печатный и подцензурный вариант любимой идеи Достоевского «все Христы»⁶⁷. У Достоевского этот «другой гражданин» приходит к Шекспиру не как обслуживающий персонал, но как помогающий заботливый брат, не как функция, но как лицо. Он придет к нему в первую очередь со своим лицом — и лишь во вторую — со своими руками. И его труд будет таким же его созиданием лучшего себя, возрастанием в братстве, каков для Шекспира труд Шекспира.

Таким образом, идея Достоевского о том, что человек на земле есть существо принципиально переходное⁶⁸, недооформленное и заключенное в неподходящие ему границы, из которых его, однако, не надо стремиться извлечь как можно быстрее внешним воз-

⁶⁷ Это «все Христы» — лейтмотив черновики к «Бесам», появляющееся в разных вариантах, но всегда как *единственно возможный способ осуществления реальных социальных преобразований*: «<...> 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. 192–193].

⁶⁸ «Мы очевидно существа переходные, и существование наше на земле есть очевидно непрерывное существование куколки, переходящей в бабочку» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 184]. Данная цитата из черновики к «Бесам» указывает специально не на линейное последовательное поступательное развитие, а на радикальную смену принципа бытия, изменения природы существа в этом процессе.

действием, а в которых ему придется находиться до тех пор, пока он будет дозревать — свободно дозревать до идеи нового соединения, но дозревание это — процесс непростой и мучительный, хотя одновременно радостный и счастливый (как всякий рост, всякая трансформация) — она и будет центральной, осевой идеей всех его великих романов, а так же принципом построения сюжетов и развития характеров.

Человек принципиально есть на земле существо только *проходящее* свой путь, но *не доходящее* до его конца в земных границах. «Но если эта цель окончательная человечества (достигнув которой ему не надо будет развиваться, то есть достигать, бороться, прозревать при всех падениях своих идеал и вечно стремиться к нему, то есть, стало быть, не надо будет жить) — то, следовательно, человек, достигая, оканчивает свое земное существование. Итак, человек есть на земле существо только развивающееся, след<овательно>, не оконченное, а переходное» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 172–173]. Отсюда: **все** — **дитё**, как почувствует и сформулирует Митя в «Братьях Карамазовых». И поэтому — в силу принципиальной невозможности достижения цели — человеческая жизнь в произведениях Достоевского порой так похожа на детскую игру (детская игра — это предельно серьезно), столь же ориентированную на процесс и изменения в процессе — а не на результат (не важно, чего ты достигнешь — важно, что случится с тобой и как оно тебя изменит).

Последнее, о чем нельзя не сказать — это об идее страдания как способе обретения счастья у Достоевского, ибо она становится по-настоящему понятна только как звено в цепи предыдущих рассуждений.

Одно из наиболее ярких выражений этой идеи — черновая записка к роману «Преступление и наказание»:

ИДЕЯ РОМАНА. 1 ПРАВОСЛАВНОЕ ВОЗЗРЕНИЕ, В ЧЕМ ЕСТЬ ПРАВОСЛАВИЕ.

Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Таков закон нашей планеты, но это непосредственное сознание, чувствуемое житейским процессом, — есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания.

Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием.

Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание (т. е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом) приобретается опытом *pro* и *contra*, которое нужно перетащить на себе» [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 154–155].

В более позднем — и опубликованном, а не предназначенном лишь для себя, и потому прописанном гораздо более подробно, с разъяснением читателю того, что в записи для себя было редуцировано как очевидное — тексте Достоевский будет различать *страдание* и *мученичество* — и они будут путем (или перекрыванием пути) не к счастью, а к истине (что, впрочем, полагаю, для Достоевского одно и то же при условии дохождения до конца пути).

Вот текст апрельского «Дневника писателя» за 1877 год:

<...> истина покупается лишь *мученичеством*. Миллионы людей движутся и *страдают* и отходят бесследно, как бы предназначенные никогда не понять истину. Они живут чужою мыслью, ищут готового слова и примера, схватываются за подсказанное дело. Они кричат, что за них авторитеты <...>. Они свистят на несогласных с ними, на всех, презирающих лакейство мысли и верящих в свою собственную <...> самостоятельность. И что же, на самом-то деле эти массы кричащих людей предназначены послужить собою лишь косным средством для того, чтоб разве единицы лишь из них приблизились к истине или по крайней мере получили бы о ней хоть предчувствие [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 95].

Чем же различаются здесь страдание и мученичество?

Страдание в данной цитате — это переживание человека, пытающегося притерпеться к неудобной форме. Это страдание личности внутри «я» — того самого «я», которое принципиально не соответствует, не конгруэнтно личности, которое давит, сжимает, ограничивает, обрезает — и так далее. Но человек пытается притерпеться к этому типу бытия, настойчиво следуя за *внешними* указаниями, укрепляющими его скорлупу, превращающими ее в экзоскелет — и процесс претерпевания и будет страданием. Человек ощущает это несоответствие как естественный и единственный способ бытия и пребывания на земле. Страдание в этом контексте, в противопоставлении мученичеству — это претерпевание привычного.

А вот мученичество — это радикальный выход за пределы и радикальный разрыв привычного. Мученичество — это процесс выхода за собственные границы, это выворачивание себя наизнанку, нутром в мир; в перспективе мученичество венчается идеей «душу свою положить за други своя». Как известно, «нет больше той любви» — причем, неважно, человек кладет душу свою за други своя в процессе мгновенного гибельного подвига — или в течение всей жизни постепенно отдает ее всякому нуждающемуся. Такой тип пожизненной самоотдачи описан в «Дневнике писателя» в истории доктора Гинденбурга [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 88–92] — и Достоевский показывает, как в итоге вокруг него соединяется разделенное человечество.

Мученичество — и есть выход личности за рамки того «я» (тех сковывающих — но и защищающих — оболочек), которое эту личность взрастило. Личность эта теперь с мучением разрывает и раздвигает эти границы и приобретает новое качество и новый способ существования.

При этом, если в «Маша лежит на столе...» Достоевский говорит о том, что идея «мы будем — лица, не переставая сливаться со всем» достижима лишь при окончании существования на земле, только по завершении развития внутри «я», которое, будучи законом *личности на земле*, не выпускает из себя личность в течение всего земного срока, то дальше — причем, начиная уже с «Социализма и христианства», а наиболее отчетливо — в «Сне смешного человека» и в «Братьях Карамазовых» — он будет говорить о том, что обретение своей истинной природы доступно человеку на земле. Одно из главных итоговых заключений «Сна смешного человека»: «<...> я видел Истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле»⁶⁹.

Заметим, что *красота* для Достоевского, это и есть достижение своей второй, истинной природы в ее полноте. Красота — это уничтожение нянчащих, но одновременно и сковывающих личность рамок «я», уничтожение «строительных лесов» закона личности на земле.

⁶⁹ В силу важности здесь прописной буквы, не сохраненной в советском издании, цит. по: [Достоевский, 2003–2004, т. 9, кн. 2, с. 129]. См. также статью: [Тарасова, 2007].

А истина для него не «противоречива» (как нам часто представляется, отчасти из-за недопонятой бахтинской идеи «полифонии») — для него Истина **субъектна**. Истина — это личность на высшей ступени развития, превращающаяся в изобильный источник самоотдачи, растворившая в себе все жесткие оболочки, открывшаяся во все стороны, каждому жаждущему.

Итак, говоря о богословии Достоевского и поставив себе задачей прежде всего описать его базовые характеристики: те основания, которые по-разному, но неизменно проявляются во всем творчестве писателя: в художественных текстах, «Дневнике писателя», статьях о литературе и искусстве, политических обозрениях, — мы обнаруживаем, что главным предметом рассмотрения Достоевского на всем протяжении его творчества является истинная природа человека, увиденного в перспективе Бога. Центральной идеей становится недопроявленность человека в его наличном бытии, в «на-сущном видимо-текущем» — и потому незнание человеком себя самого, сбитость с толку, путаница в базовых ценностях, подмена иерархии ценностей. Одно из базовых противопоставлений богословия Достоевского: закон личности — закон личности на земле (бытие личности в пределах «я»): два закона бытия, основываясь на которых человек придет к противоположным целям, методам их воплощения, ценностям и жизненным результатам. И, однако, «закон личности на земле» не оказывается просто тщетным и ненужным, ошибочным и лишним состоянием. «Я» с его жесткими границами становится единственным местом, в котором может вырваться и достичь до высших ступеней своего развития отрицающая это «я» человеческая «личность на высшей ступени развития».

КАК Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ СТРОИТ ОБРАЗ И ЧЕМУ ОН НАУЧИЛСЯ У ЕВРОПЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Все романы Достоевского с начала 1860-х годов отличаются особой структурой образа, проявляющего *священное* прямо и непосредственно в структурах *повседневного*, открывающего наглядно (но не навязчиво для неготового к тому читателя) присутствие вечного во временном. О том, как появление такой образной структуры связано с поездками Достоевского в Европу и знакомством с оригиналами произведений европейских художников, творцов религиозной живописи, и пойдет далее речь.

Достоевский (так же, как и европейские художники, создававшие религиозные картины) не пишет свои произведения с целью украшения или развлечения, или скрытого отражения внешних событий своей жизни или жизни вокруг себя — он пишет их с целью выражения своих глубинных прозрений в существо вещей и в структуру мира и человека — и для преображения читателя (как и европейские художники писали свои религиозные картины с целью преображения зрителя). Едва семнадцатилетний, в письме брату Михаилу, Достоевский будет размышлять о том, почему мысль о славе (и о какой именно славе) может способствовать творческой активности: «Послушай! Мне кажется, что слава также содействует вдохновенью поэта. Байрон был эгоист: его мысль о славе — была ничтожна, суетна... Но одно помышление о том, что некогда **вслед за твоим былым восторгом вырвется из праха душа чистая, возвышенно-прекрасная**, мысль, что **вдохновенье как таинство небесное** освятит страницы, над которыми плакал ты и будет плакать потомство, не думаю, чтобы эта мысль не закрадывалась в душу поэта и в самые минуты творчества. Пустой же крик толпы ничтожен» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 54–55]. Слава здесь отвергается юным Достоевским как стремление к возвышению себя или как средство сохранения своего впечатления, своей индивидуальности (не личности, задача которой практически во всех практиках работы по преображению себя — как раз стереть индивидуальную историю) в потомстве (то, к чему стремятся столь мно-

гие современные художники — и именно из-за этого стремления они так быстро становятся неинтересны читателю: они не дают ему столь нужные ему навыки правильного движения по жизни и за ее пределы — они, напротив, пытаются отобрать у него в свою пользу его время и внимание для продления жизни этого впечатления, этой пустой формы) — слава признается как то, что поможет художнику (Достоевский часто называл творца в любой области искусства, в том числе, и искусства слова — художником) выполнить свою функцию проводника и освободителя, выводящего читателя из ложных представлений о себе и мире, навязываемых ограничивающим его социумом, заинтересованным в сосредоточении своих членов на «насущном видимо-текущем»: из представлений, обрекающих живую душу на прозябание во прахе, в плену своих низших желаний и потребностей.

Искусство, возникшее первоначально как сопровождение культа, с целью передачи огромному большинству недоступного или труднодоступного для него опыта, получаемого незначительным меньшинством в непосредственном откровении (и исходя именно из такого понимания искусства, Достоевский будет говорить о вдохновении как о «таинстве небесном»), очень долго не отлучалось от своей прямой функции, забывать о которой оно постепенно стало (и то — в лице скорее зрителей и читателей, чем в лице писателей и художников) лишь в эпоху Просвещения. Ведь только эпоха Просвещения выделила из бесконечного числа уровней восприятия узкую полоску уровня, доступного всем / значительному большинству по умолчанию — и объявила эту скудную землю единственной реальностью, а искусство, которому, соответственно, отказали в возможности открывать другие уровни для невидящих, объявив эти уровни «фантастическими», — всего лишь «карманами», «отслоениями» этой же «реальности», тем же самым, но похуже, «вторичной реальностью».

Вот как героиня Достоевского пересказывает активно транслируемую в XIX в. теорию искусства: «Нынче никто, никто уж Мадонной не восхищается и не теряет на это времени, кроме закоренелых стариков. Это доказано.

— Уж и доказано?

— Она совершенно ни к чему не служит. Эта кружка полезна, потому что в нее можно влить воды; этот карандаш полезен, по-

тому что им можно всё записать, а тут женское лицо хуже всех других лиц в натуре. Попробуйте нарисовать яблоко и положите тут же рядом настоящее яблоко — которое вы возьмете? Небось не ошибетесь. Вот к чему сводятся теперь все ваши теории, только что озарил их первый луч свободного исследования» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 264].

Однако искусство Достоевского и явно выраженная им авторская задача являются еще одним свидетельством того, что именно и исключительно в связи с такой целью: передать то, что для читателя / зрителя невозможно воспринять без посредника самому — но передать это так, как будто читатель / зритель *сам* это воспринимает **непосредственно, живыми чувствами** — искусство и возникло в своем уникальном качестве: как то, что способно передавать не сведения, не знания, но опыт в его очевидности и ощутимости, в непосредственности чувственного восприятия. Напомню, что слово «эстетическое» и значит буквально «чувственно воспринимаемое» (от греч. αἰσθητικός — чувственный, чувствующий, относящийся к чувственному восприятию), и им искусство связывалось изначально не с красотой, но именно с возможностью передачи опыта: опыта сверхчувственного посредством аналогий с опытом, получаемым от пяти чувств⁷⁰.

Важнейшим инструментом инициатического, направленного на преобразование читателя текста Достоевского является свойственный ему двусоставный образ. Это качество образа произведения Достоевского приняли и обнаружили во всей полноте после начала 1860-х годов — то есть после того, как писатель начал ездить за границу. Причем, водораздел проходит по двум почти одновременно вышедшим произведениям: «Униженные и оскорбленные» — это еще прежний тип письма, «Записки из мертвого дома» — уже дру-

⁷⁰ «В действительности мысль людей преобразуется не влиянием разума. Идеи начинают оказывать свое действие только тогда, когда они после очень медленной переработки **преобразовались в чувства** и проникли, следовательно, в темную область бессознательного, где вырабатываются наши мысли. Для внушения идей книги имеют не большую силу, чем слово» [Лебон, 1999, с. 19]. Автор имеет здесь в виду философские системы и дискурсивное прямое слово — и указывает, что для их усвоения требуется медленный процесс переработки их именно в то, что непосредственно содержится в искусстве и возбуждается им.

гой. «Записки из мертвого дома» начинают издаваться ранее «Униженных и оскорбленных» — но заканчивают печататься *позже* — уже после первого посещения Достоевским Европы в июне–июле 1862 года.

Чем занимался писатель в своих многочисленных заграничных поездках? Об этом мы узнаем, главным образом, из дневников и воспоминаний Анны Григорьевны Достоевской (его второй жены), поскольку для самого Достоевского подобное времяпрепровождение было настолько естественным, что он почти ничего о нем не сообщает в письмах.

А.Г. Достоевская пишет: «<...> прожив два месяца в Милане, мы решили переехать на зиму во Флоренцию. Федор Михайлович когда-то бывал там, и у него остались о городе *хорошие воспоминания, главным образом о художественных сокровищах Флоренции.*

Таким образом, в конце ноября 1868 года мы перебрались в тогдашнюю столицу Италии и поселились вблизи Palazzo Pitti. Перемена места опять повлияла благоприятно на моего мужа, и мы стали вместе осматривать церкви, музеи и дворцы. Помню, как Федор Михайлович приходил в восхищение от Cathedrale, церкви Santa Maria del fiore и от небольшой капеллы del Battistero, в которой обычно крестят младенцев. Бронзовые двери Battistero (особенно delta del Paradiso), работы знаменитого Ghiberti, очаровали Федора Михайловича, и он, часто проходя мимо капеллы, всегда останавливался и рассматривал их [*на дверях этих, напомним, изображена подробная история Ветхого и Нового завета. — Т.К.*]. Муж уверял меня, что если ему случится разбогатеть, то он непременно купит фотографии этих дверей, если возможно, в натуральную величину, и повесит у себя в кабинете...

Часто мы с мужем бывали в Palazzo Pitti, и он приходил в восторг от картины Рафаэля “Madonna della Sedia”. Другая картина того же художника “S. Giovanni Battista nel deserto” (Иоанн Креститель в пустыне), находящаяся в галерее Uffizi, тоже приводила в восхищение Федора Михайловича, и он всегда долго стоял перед нею. Посетив картинную галерею, он непременно шел посмотреть в том же здании статую Venere de Medici (Венеру Медицейскую) работы знаменитого греческого скульптора (Cleomene) Клеомена. Эту статую мой муж признавал гениальным произведением» [Достоевская, 1987, с. 205–206].

Подобных свидетельств *практически ежедневного* посещения храмов и галерей с целью осмотра произведений великого христианского искусства можно привести множество — причем Достоевский, случалось, нарушал правила музеев, если ему хотелось рассмотреть картину как следует, или рисковал не успеть на поезд, задерживаясь перед важным для него произведением. Анна Григорьевна вспоминает, что при отъезде из Флоренции «первый наш переезд был до Венеции, но дорогой, от поезда до поезда, мы остановились в Болонье и поехали в тамошний музей посмотреть картину Рафаэля “Святая Цецилия”. Федор Михайлович очень ценил это художественное произведение, но до сих пор видел лишь копии, и теперь был счастлив, что видел оригинал. Мне стоило большого труда, чтобы оторвать мужа от созерцания этой дивной картины, а между тем я боялась пропустить поезд.

В Венеции мы прожили несколько дней, и Федор Михайлович был в полном восторге от архитектуры церкви св. Марка (Chiesa San Marco) и целыми часами рассматривал украшающие стены мозаики⁷¹. Ходили мы вместе и в Palazzo Ducale, и муж мой приходил в восхищение от его удивительной архитектуры; восхищался поразительной красоты потолками Дворца дождей, нарисованными лучшими художниками XV столетия. Можно сказать, что все четыре дня мы не сходили с площади San Marco, — до того она, и днем, и вечером, производила на нас впечатление» [Достоевская, 1987, с. 208].

А ранее, в Базеле, после их долгого стояния перед картиной Ганса Гольбейна Младшего, она запишет в дневник, по горячим следам: «Здесь во всем музее только и есть две хорошие картины: это “Смерть Иисуса Христа”, удивительное произведение, но которое на меня просто произвело ужас, а Федю так до того поразило, что он провозгласил Гольбейна замечательным художником и поэтом. <...> Федя же восхищался этой картиной. Желая рассмотреть ее ближе, он стал на стул, и я очень боялась, чтобы с него не потребовали штраф, потому что здесь за все полагается штраф» [Достоевская, 1993, с. 292].

⁷¹ Сан-Марко — это грандиозная сокровищница практически всех иконописных сюжетов, дающая полное представление о иконном типе христианского образа.

В Дрездене: «По мере того как подрастала наша Любочка и не нуждалась более в моем безотлучном присутствии, я получила возможность вместе с Федором Михайловичем ходить в картинную галерею <...>» [Достоевская, 1987, с. 212].

Мы видим, таким образом, что Достоевский во время всех своих поездок в Европу напряженно и жадно впитывал европейское (и византийское) религиозное искусство.

Что такое двусоставный образ, обретенный писателем в качестве способа выражения иномирного в материальном, священного в повседневном именно в тот период, в который он впервые оказался перед огромным количеством оригиналов западноевропейского искусства?

Двусоставный образ — свойство текстов Ф.М. Достоевского, которое они разделяют с окружающей нас реальностью, если мы пытаемся увидеть ее нередуцированно, во всей полноте ее уровней, где каждый предыдущий уровень посредством аналогии позволяет раскрыть последующий, где очень вещное, материальное, здешнее действие открывает для нашего восприятия сложное, вселенских масштабов действие в совсем иных сферах. 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 очень ощутимо встретиться здесь и сейчас: встретиться и ответить на их вызов.

Двусоставный образ — и у Достоевского, и у его учителей-европейских художников — выполняет две функции: он являет нам сущностный смысл текущих событий, позволяя увидеть вечное во временном, но, 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 закрытое для нас пространство мифологизированного давно прошедшего события, к которому у нас нет доступа и которое мы можем безопасно и бездейтельно (сентиментально) переживать,

огражденные от его присутствия, не понуждаемые к действительно-
му соучастию.

Что же берет Достоевский у европейских художников?

Начнем с великого **Мазаччо** (Томмазо ди сер Джованни ди Симоне Кассаи; 1401–1428), чьи работы Достоевский видел в нескольких наиболее знаменитых церквах Флоренции, благодаря чему совершенно иначе посмотреть в Базеле на картину Ганса Гольбейна Младшего, чем это сделал до него Карамзин (и чем это сделала Анна Григорьевна), написавший в письмах русского путешественника: «В Христе, снятом со креста, не видно ничего божественного, но как умерший человек изображен он весьма естественно» [Карамзин, 1988, с. 150–151].

Подробно я писала об этом сюжете в своей книге «Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского» [Касаткина, 2015], и поэтому здесь скажу лишь несколько

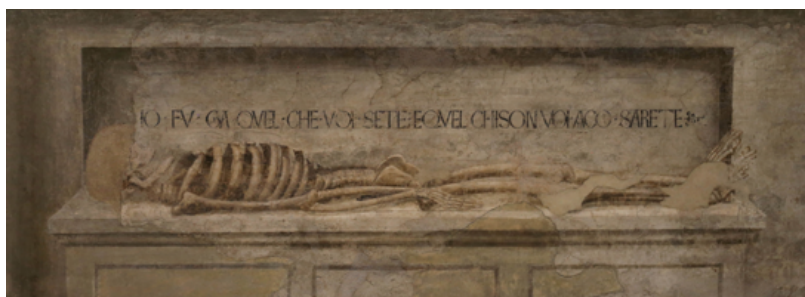


Ганс Гольбейн Младший. «Мертвый Христос в гробу».
1521 г. Художественный музей. Базель

слов. Картина Гольбейна, как выяснили сотрудники Базельского музея, должна была помещаться над закрытой мраморной плитой нишей в стене — местом упокоения для большой семьи, члены которой были похоронены в таких же узких гробах, какой изображает Гольбейн. Гольбейн отнюдь не ради стремления к дурно понятому реализму изображает Христа покрытым трупными пятнами, избитым, измученным — и при этом одновременно — в первом едва заметном движении воскресения (см. подробнее: [Касаткина, 2015, с. 249–268]).

Деляя свою картину не только реалистическим изображением гробов, находящихся под ней, но и очевидной репликой на Троицу Мазаччо, где над скелетом Адама, лежащим в такой же узкой нише, находится надпись, подразумевавшая в древности констатацию человеческой смертности: «Я был тем, что есть вы, а вы станете тем, что есть я», — Гольбейн превращает предупреждение о смертно-

сти в весть о воскресении. Его Христос, подверженный всем земным законам в момент своего умирания, бывший тем, что и трупы внизу под Ним, именно этим своим погружением в бездну по всем внешним признакам невозвратной смерти свидетельствует о том, что и они могут воскреснуть, как Он. Адам говорит: я был живым, как вы, вы станете скелетами, как я. Христос Гольбейна говорит: Я был истязаем, растерзан, избит и убит, я был мертв, как вы — вы так же оживете, как Я. Именно потому, что видел эту картину Гольбейна, Достоевский не побоялся подвергнуть своего «князя Христа» в романе «Идиот» самому глубокому и последовательному нисхождению в глубины «только человеческого» бытия, уверенный, что в любую бездну и тесноту лишь материального он сможет принести весть о другом, истинном, духовном образе и об истинных возможностях человека.



*Мазаччо. Нижняя часть фрески «Троица», изображающая скелет Адама.
Ок. 1427. Церковь Санта-Мария-Новелла. Флоренция*

Капелла Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине (Флоренция), созданная Мазаччо и Мазолино да Паникале (Томмазо да Кристофоро-Фини; 1383–1440) также послужила для Достоевского источником понимания того, как можно вывести христианскую историю из состояния отстраненного созерцания, сделать ее сердцевиной повседневности, донести до читателя / зрителя, что все, что совершается им здесь — одновременно совершается *там*.

Мазаччо в Капелле Бранкаччи рисует на заднем и среднем плане всех своих фресок, изображающих чудеса, совершенные св. Петром, пейзажи и «интерьеры» Флоренции, на улицы которой сейчас после мессы выйдет созерцатель его фресок. И у этого прихожанина не будет ощущения, что он только что присутствовал в храме



*Мазаччо. Чудо со статиром.
Капелла Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине (Флоренция)*



*Мазолино и Мазаччо. Св. Петр, исцеляющий калеку и воскрешающий Тавифу.
Капелла Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине (Флоренция)*

в одном пространстве — сакрального / прошлого / далекого / однажды случившегося — где возможны чудеса преобразования, исцеления человека и земли и победы над смертью — а сейчас он вышел в свое прежнее, близкое, обыденное, где нужно продолжать повседневную жизнь, чуждую чудес. У него будет ощущение, что он идет по тем же самым улицам, где только что чудотворил Петр, что это пространство только что было местом совершения чуда — и оно не изменилось — и, значит, его задача как христианина — продолжать преобразующее, исцеляющее и воскрешающее дело Петра. Христианин, видевший фрески Мазаччо, знает, что его повседневная жизнь включает в себе возможность чудесного действия.



Мазаччо. Смерть Анании и Савфiry.
Капелла Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине (Флоренция)

Гауденцо Феррари (1475–1546) для Коллегиальной церкви в Ароне, небольшом городке, расположенном на чуть ли не единственном на то время, во всяком случае — самом широко используемом тракте из Милана во Флоренцию (направлении, в котором неоднократно ездил Достоевский), создает свой Полиптих (1511), на котором он изображает Бога-Отца в верхнем регистре и Иосифа в среднем регистре с **одинаковыми лицами**, представляет Иосифа как отображение Бога, как, по сути, присутствие Бога на земле в смиренном, даже униженном (ибо Иосиф знает, что принимает «чужое» дитя) человеке рядом со своим новорожденным сыном.



Гауденцио Феррари, «Полиптих» (Арона, Collegiata, 1511)

КАК Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ СТРОИТ ОБРАЗ
И ЧЕМУ ОН НАУЧИЛСЯ У ЕВРОПЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ



*Бог-Отец. Верхний регистр. Гауденцио Феррари, «Полиптих»
(Арона, Collegiata, 1511)*



*Иосиф. Средний регистр. Гауденцио Феррари, «Полиптих»
(Арона, Collegiata, 1511)*

Достоевский пропишет это совпадение Бога с отцом героя, присутствие Бога в отце героя, заложит в задачу читателя (как Гауденцио Феррари заложил в задачу зрителя) узнавание Лица в лице — в романе «Преступление и наказание». Там это вполне отчетливо отразилось уже в письме матери Раскольникова, в своих последних строках почти воспроизводящем эту картину, или, вернее, по-своему изображающем то же Святое семейство: «Молишься ли ты Богу, Родя, по-прежнему и веришь ли в благость Творца и Искупителя нашего? Боюсь я, в сердце своем, не посетило ли и тебя новейшее модное безверие? Если так, то я за тебя молюсь. Вспомни, милый, как еще в детстве своем, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои у меня на коленях и как мы все тогда были счастливы!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 34].

Картина **Андреа Мантеньи** (1431–1506) «Принесение Иисуса во храм» (Ок. 1460) хранилась в Государственном музее Берлина, где Достоевский также имел возможность бывать неоднократно.



*Андреа Мантенья (1431–1506). Принесение Иисуса во Храм (ок. 1460).
Государственный музей. Берлин*

Картина была скопирована Джованни Беллини — и копия, не воспроизведшая замысла гениального оригинала, позволяет нам лучше разглядеть этот замысел.



Джованни Беллини (ок. 1430–1516). Принесение Иисуса во Храм (1460–1464). Венеция. Фонд Кверини Стампалья

На картине Мантеньи мы видим — среди статичных фигур и лиц, среди помогающих Младенцу сохранить равновесие статичных рук — практически единственное напряженное движение — это движение разрывающихся пелен: пелен, разрываемых изнутри кокона напряжением тела Младенца, — пелен, изображенных художником как не просто узкие погребальные пелены (что было общим местом при изображении Рождества, первого этапа божественного кенозиса, традиционно соотносимого с последним его этапом — погребением, и что воспроизвел у себя при копировании и Беллини) — но пелены, разделенные на камни, кирпичи, представляющие собой стену «я», окружающую каждого человека и отделяющую его от других людей и от Бога. Это разрушение раздельной стены, посильное лишь Богу, — стены, ради разрушения которой и приходил Христос, воспроизведет — как встречное движение почти отчаявшегося человека — Достоевский в «Записках из подполья», прямо описав каменную стену «законов природы»,

в которую не прекратит биться хоть головой подпольный парадоксалист, хотя и уверен, что не прошибет и не разрушит ее. Картина Мантеньи наглядно показывает нам, как это странное устремление, отчаянное усилие подпольного парадоксалиста не согласиться хотя бы и с законами природы, если они ему «почему-либо не нравятся» (которое некоторые исследователи даже воспринимали и истолковывали как бунт против Божиего мира и его устройства) связывает его со Христом. Картина Мантеньи наглядно демонстрирует замысел Достоевского: бунт его героя «против каменной стены» — это бунт не против законов Божиего мира — но против собственной падшей природы, против законов мира, отторгнутого от Бога человеком в момент грехопадения — человеком, который и выстроил эту каменную стену разделения вокруг себя и вокруг отданной ему в наследство, как блудному сыну, Земли.

Подпольный говорит: «Невозможность — значит каменная стена? Какая каменная стена? Ну, разумеется, законы природы, выводы естественных наук, математика. Уж как докажут тебе, например, что от обезьяны произошел, так уж и нечего морщиться, принимай как есть. Уж как докажут тебе, что, в сущности, одна капелька твоего собственного жиру тебе должна быть дороже ста тысяч тебе подобных и что в этом результате разрешатся под конец все так называемые добродетели и обязанности и прочие бредни и предрассудки, так уж так и принимай, нечего делать-то, потому дважды два — математика. Попробуйте возразить. “Помилуйте, — кричат вам, — восставать нельзя: это дважды два четыре! Природа вас не спрашивается; ей дела нет до ваших желаний и до того, нравятся ли вам ее законы или не нравятся. Вы обязаны принимать ее так, как она есть, а следственно, и все ее результаты. Стена, значит, и есть стена... и т. д., и т. д.”. Господи Боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся? Разумеется, я не пробую такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило. Как будто такая каменная стена и вправду есть успокоение и вправду заключает в себе хоть какое-нибудь слово на мир, единственно только потому, что она дважды два четыре. О нелепость нелепостей! То ли дело всё понимать, всё сознавать, все невозможности и каменные стены; не примиряться ни с одной

из этих невозможностей и каменных стен, если вам мерзит примиряться; дойти путем самых неизбежных логических комбинаций до самых отвратительных заключений на вечную тему о том, что даже и в каменной-то стене как будто чем-то сам виноват, хотя опять-таки до ясности очевидно, что вовсе не виноват <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 105–106].

Достоевский противопоставляет очевидности повседневного («я родился в мир, так устроенный, я не создавал эту каменную стену») очевидность общехристианской памяти, актуализированной неоднократно западноевропейской живописью: Бог пришел на землю для того, чтобы разрушить каменную стену, созданную, конечно же, мной — в первоначальном акте грехопадения, вновь и вновь воспроизводимом каждым пришедшим в мир в его желании отдельности, обособленности.

На представленных немногих примерах мы видим, как Достоевский научился у религиозной европейской живописи доносить до читателя в живой сцене, на первом уровне воспринимаемой как почти бытовая, глубочайшие откровения о мире, человеке и Боге.

ДВУСОСТАВНЫЙ ОБРАЗ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРАКТИЧЕСКОГО БОГОСЛОВСТВОВАНИЯ

Важнейшим инструментом практического, инициатического, направленного на преобразование читателя богословия Достоевского является его двусоставный образ. Повторю еще раз неоднократно мной говоренное: философия и богословие Достоевского — это философия и богословие, изложенные принципиально другим способом, чем мы привыкли видеть в философских и богословских трактатах — а выражены они так потому, что их создатель ставит перед собой другую цель: не систематизировать и передать интеллектуальное знание — а инициировать преобразование человека. Достоевский телеологически и методологически принадлежит к платонической, а не аристотелевской ветви философии (которая главным образом и называется, по крайней мере, с начала XX в., «философией» в европейской традиции — и именно поэтому мы плохо опознаем тех, кто принадлежит к платонической ветви, как философов), он принадлежит к философии, создающей не трактаты, а художественные тексты инициатического типа⁷², заставляющие читателя переживать откровение и преобразование в процессе чтения — и такое воздействие его текстов на читателей неоднократно зафиксировано. Он практический богослов, потому что создает свои тексты для обретения читателем возможности переживания встречи с Богом внутри текста, для трансформации глаза читателя таким образом, что он начинает видеть реальность вокруг себя как содержащую в глубине своей божественное присутствие, для трансформации самого читателя, раскрывающего божественное присутствие в себе самом.

Определение двусоставного образа было дано, его свойства, роль и функции были описаны в предыдущих разделах.

⁷² «Как известно, основная задача греческих философских школ состояла не в разработке, преподавании теории. Целью греческих философских школ было преобразование индивида. Греческая философия стремилась сформировать у индивида качества, которые бы позволили ему жить иначе — лучше, счастливее, — нежели все остальные» [Фуко, 2008, с. 73–74].

Двусоставный образ в творчестве Достоевского был неоднократно замечен исследователями⁷³ (хотя, насколько я могу судить, никем, кроме меня, не опознан и не описан как его фундаментальный и всеобъемлющий творческий принцип⁷⁴, окончательно выкристаллизовавшийся в 1860-х годах) и представлен в разных аспектах, в соответствии с разными исследовательскими задачами. Здесь 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 авторской теорией творчества.

Двусоставный образ — способность героя и самого проходного персонажа или самой злободневной романной ситуации заключать в себе евангельского персонажа или евангельскую сцену — основной творческий принцип Достоевского, начиная с «Преступления и наказания» присутствующий в его текстах в полноте своего проявления и как безусловная доминанта творческого метода. Этот принцип был присущ творчеству Достоевского и ранее, но или в комбинации с другими способами построения текста и проявления авторской позиции, или в редуцированном, недопроявленном виде.

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

⁷³ Как о важном структурообразующем элементе текста Достоевского, о таком типе образа писал Р.Л. Джексон. См.: [Jackson, 1993]. См. также анализ его подхода и научного метода в статье: [Emerson, 1995]. Ольга Меерсон [Меерсон, 2019] во многих своих работах рассматривает появление сквозящего сквозь текст Достоевского 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]. Также есть большое число конкретных анализов сцен и эпизодов, выявляющих в них, как правило, иконографическую составляющую, принадлежащих разным авторам.

⁷⁴ См.: [Касаткина, 2015].

Очевидно, что потребность описать свой базовый художественный принцип возникает у Достоевского в связи с началом в 1876 году выпуска «Дневника писателя» *как самостоятельного отдельного независимого издания*, строящегося как целостное авторское высказывание, чьи общие принципы организации гораздо ближе к художественным, чем к публицистическим. Однако могу предположить, что эта потребность возникает еще и в перспективе начала работы над «Братьями Карамазовыми», романом, в котором Достоевский хотел «высказаться весь» — и быть понятым, и он пытается заранее прояснить для читателя, насколько только считает возможным, каким образом нужно его читать.

Интересно, что описание как таковое появляется лишь во втором номере «Дневника писателя», в то время как весь первый номер, представляющий собой декларацию о целях и задачах «Дневника писателя», высказанную непрямым образом (и это не прямое говорение осуществляется именно посредством применения двусоставного образа), не содержит прямого 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. Наиболее прямо и открыто эта энигматичность 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*⁷⁵ в нем прямодушия, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых жела-

⁷⁵ Это «заключено» внятно перекликается с «в содоме-то она и сидит», сказанным про красоту в «Братьях Карамазовых» и указывающим на то, что наша истинная природа, образ Божий в нас не только в нас присутствует неисторгаемо — но присутствует в нас, как в месте своего заключения и заточения, что мы одновременно его дом — но и его тюрьма.

ний, ума, — куда ума! — остроумия самого тонкого, самого сообщительного, и это в каждом, решительно в каждом из них! Да, господа, в каждом из вас все это есть и *заклучено*, 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». Достоевский в этом описании каждого человека на празднике, по сути, повторяет структуру своего символа веры из знаменитого письма к Фонвизину 1854 года, но глядя как бы с другой стороны: «Нет ничего симпатичнее, разумнее, мужественнее...»⁷⁶ — «Каждый и каждая из вас умнее, чувствительнее, оболь-

⁷⁶ «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

стительнее». Таким образом, он абсолютно ясно и прямо, с точки зрения человека, написавшего когда-то этот символ веры, указывает на источник непревзойденной красоты *каждого* — образ Христа, не называя Его при этом прямо (и даже как бы прикрывая свое указание «недолжными» определениями — «обольстительнее») — и следовательно, оставляя пока как бы прочерк на месте второй составляющей двусоставного образа, но прочерк, с точки зрения самого автора, чрезвычайно легко заполняемый хоть сколько-нибудь включающимся в работу понимания читателем⁷⁷.

В следующем, февральском, номере Достоевский уже открыто пропишет в главке, предшествующей «Мужику Марее», концепцию двусоставного образа (и даже трехсоставного, но третья составляющая оказывается 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 ему вхождение в глубину, к которой тот 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: Γνωθὶ σεαυτὸν; увидь, что есть в тебе важнее, чего ты в себе не знаешь — смысловой стержень большинства сказок с инициатическим сюжетом), во втором номере — дает, казалось бы, прямой ответ, предлагая структуру образа человека:

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].

⁷⁷ 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].

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 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 Христова»⁷⁸, — практически неустранимо заключенная внутри

⁷⁸ Цит. по: [Тарасова, 2019] — поскольку в ПСС эта фраза расшифрована неверно.

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. Мужик Марей выполняет для барчонка Достоевского (народ выполняет для высшего сословия) роль Марии для Христа⁷⁹ — Той, что приобщает Его земле, Той, что дает Ему (идеальному существу) воплощение, Той ничтожной и маленькой, что становится заботящейся о Невместимом в земные пределы, опекающей Всесильного в Его младенческой слабости, Той, что навеки открывает Ему глаза на неустранимость Его собственного образа в человеческом сердце. 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.

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 кончать с собой, если не видит или хотя бы не ощущает себя и мир в полноте и в *объемности* двусоставного образа — хотя умом и стремится «вытянуть все в прямую линию». Правильное, адекватное видение себя и мира оказывается, по До-

⁷⁹ См. подробный анализ этого богословского шедевра Достоевского в книге: [Касаткина, 2019, с. 277–298].

стоевскому, не условием *праведной* жизни — а просто условием жизни, условием ее сохранения, условием согласия ее проживать:

— 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 — 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-запросто** 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 твор-

ческих практик, нацеленных на преобразование личности, которые предъявляет Достоевский читателю в «Мужике Марее», но в данном случае 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 впрямую, — 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 «насущенного 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» (Откр. 1, 8); «Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний» (Откр. 1, 10); «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 21, 6); «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» (Откр. 22, 13).

Вот что является глубинным центром, внутренним образом, прозреваемым 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 Масленникову 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, третья 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. 29₂, 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 историю⁸⁰.

⁸⁰ Анализ этого отрывка из письма красной линией проходит сквозь всю мою книгу «Священное в повседневном...» [Касаткина, 2015].

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 расслабленного⁸¹.

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 поврежденное; «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 первообразом.

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

⁸¹ На то, что расслабленному человечеству нашелся Человек, которого не имели прежде, в лице Христа, 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 немоществуяй лежу.

И абие умилиосердився 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)

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]; «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].

Во всех указанных 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. 29, 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 в 1876 году четырежды 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 конструкции в конкретном деле для конкретного человека. Достоевский представляет двусоставный образ как глубинное откровение о мире и человеке, фундаментальное богословие личности, предоставляющее 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.

КАК СДЕЛАТЬ БЫВШЕЕ БЫВШИМ НЕ ЗРЯ: ВРЕМЯ В ОРГАНИЗАЦИИ ВНЕШНЕЙ СТРУКТУРЫ «ЗАПИСОК ИЗ ПОДПОЛЬЯ» И «МУЖИКА МАРЕЯ»

В этом разделе рассматривается организация времени в произведениях Достоевского, создающая структуру, трансформирующую героя и потенциально пригодную для трансформации читателя. Такая структура возникает за счет совмещения событий прошлого и настоящего, при котором событие прошлого может быть впервые осмыслено в своей глубине, позволяющей иначе увидеть в настоящем себя и другого и присвоить себе раскрывший свои трансформирующие потенции опыт первого события, который был по разным причинам контейнирован⁸² и не освоен в прошлом. Достоевский создает две разные временные структуры такого действия, полностью проявленные во внешнем строении соответствующих текстов: в «Записках из подполья» и в «Мужике Марее». Моей задачей здесь является выяснение того, как и за счет чего эти структуры оказывают свое воздействие как на героя, так и на читателя.

Одно из главных недоумений читателей и исследователей, связанных с «Записками из подполья» Ф.М. Достоевского, вызывает соотношение двух частей текста. Этот текст называли «земноводным, совершенно невозможным в качестве произведения искусства»⁸³ [Krag, 1976, p. 97], отрицали между частями всякую связь, настаивали на возможности публикации первой части как самостоятельного философского текста отдельно от второй части⁸⁴ и

⁸² Я употребляю выражение «контейнированное» в значении, сходном, но не вполне идентичном его значению в психоанализе, что вполне понятно, ибо в случае Достоевского речь всегда идет о духовной, а не о душевной работе: я имею в виду событие ярко эмоционально прожитое, но не осмысленное, не получившее глубокой интерпретации — и потому сработавшее на стабилизацию, а не на трансформацию личности.

⁸³ Здесь и далее перевод иностранных источников мой. — Т.К.

⁸⁴ О проблеме отношения 1 и 2 частей «Записок из подполья» в исследовательской литературе см.: [Pease, 1993, p. 101–102].

осуществляли такую публикацию [Kaufmann, 1960], рассматривали вторую часть как отдельную историю и ставили по ней спектакли — и т. д.

Между тем сам автор связал первую и вторую часть очень прочно, хотя и необычным образом — и связаны они завязанными друг на друга временем действия и расположением частей текста.

Дело в том, что первая по порядку часть — на самом деле вторая согласно времени действия. А вторая по порядку часть — первая согласно времени действия. Первая часть написана как результат осмысления предшествующего жизненного опыта, истоки и событийные основания которого представлены во второй части, а вторая часть написана как рассказ о жизненном событии, вспомнить о котором, «рассказать о котором даже самому себе» оказалось возможно лишь в результате работы⁸⁵ осмысления всего предшествующего опыта, произведенной в первой части.

Получается, что каждая из частей является для другой как истоком, так и итогом.

Герой и автор «Подполья» и «Повести по поводу мокрого снега» — и здесь важно подчеркнуть, что автором каждой из частей «Записок из подполья» является их герой — и, таким образом, главное действие автора-Достоевского — это именно соединение этих столь разнородных, «отрывочных» частей воедино — то есть создание единого лица меняющегося героя и демонстрация его «трансформационного колеса» — так вот, герой и автор двух частей текста говорит прямо и непосредственно перед переходом ко второй части следующее: «Есть в воспоминаниях всякого человека такие вещи, которые он открывает не всем, а разве только друзьям. Есть и такие, которые он и друзьям не откроет, а разве только себе самому, да и то под секретом. Но есть, наконец, и такие, которые

⁸⁵ М.М. Коробова, анализируя употребление слова «работа» в «Записках из подполья», отметила, что Парадоксалист (и это гораздо более точное именование героя, чем подпольный) говорит о работе применительно к себе только дважды [Коробова, 2019, с. 249] — и при этом имеется в виду работа осмысления прошедшего, ведущая к преображению себя: «Записыванье же действительно как будто работа. Говорят, от работы человек добрым и честным делается. Ну вот шанс по крайней мере» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 123].

даже и себе человек открывать боится, и таких вещей у всякого порядочного человека довольно-таки накопится. То есть даже так: чем более он порядочный человек, тем более у него их и есть. По крайней мере, я сам только недавно решился припомнить иные мои прежние приключения, а до сих пор всегда обходил их, даже с каким-то беспокойством» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 122].

Перед нами очень странная, на первый взгляд, структура, истинную форму которой не так-то просто увидеть. Отчасти — но лишь отчасти — в разгадке временно-пространственной композиции «Записок из подполья» и смысла этой композиции нам может помочь обращение к рассказу «Мужик Марей», размышление о котором для наших нужд необходимо связать с разговором о времени искусства как такового.

Какими пространственными и временными характеристиками обладают сами произведения искусства и — главное — с чем они сопоставимы в структуре личности?

В своем маленьком великом рассказе «Мужик Марей» Достоевский последовательно (хотя и не прямо) сопоставляет произведение искусства (в частности — вот прямо сейчас создаваемый им рассказ) с *воспоминанием*. В сущности, получается (я опускаю подробно сделанное в уже опубликованной книге [Касаткина, 2019] описание того, каким образом это получается), что художественное произведение может послужить функциональной заменой воспоминания для того, у кого такого воспоминания нет.

Воспоминание же для Достоевского так важно потому, что оно чрезвычайно действенно в работе преобразования человека — а именно и только с этой целью создаются им все его художественные произведения. С его точки зрения, дискурсивными рассуждениями человека можно убедить, и он даже, возможно, будет проговаривать поступать в соответствии с новыми убеждениями, но это будет трудно и долго даваться, и он постоянно будет сбиваться на прежние свои паттерны. А вот преобразовать человека так, чтобы новое поведение стало для него *естественным*, и он и подумать не мог о том, чтобы вновь начать поступать так, как поступал еще недавно — то есть так, чтобы это его недавнее поведение стало для него *противоестественным*, идущим против его природы — и сделать это практически в один миг — это, по Достоевскому, может совершиться только в результате того переворота, который обе-

спечивается *сработавшим* воспоминанием — или произведением искусства.

Как работает воспоминание?

Сначала скажем о том, как *существует* воспоминание. Воспоминание, как оно «записано» у нас в мозге, просто восстанавливает полную картину события, *как оно было воспринято*, — и, соответственно, нас и наших эмоций внутри этого события. Как показывают эксперименты Уайлдера Пенфилда (1951) (см.: [Харрис]), если некий стимулятор мозга активизирует наше воспоминание — нас захватывают зафиксированные некогда ощущения и переживания этого момента — и мы фактически оказываемся сразу в двух временах — и не можем при этом различить, какое из них настоящее, а какое прошедшее. Переживание стимулированного воспоминания практически неотлично от переживания того, что происходит прямо сейчас. Мы как бы одновременно находимся в двух *настоящих* временах, причем, как показывают эксперименты, «настоящее прошедшее» (видимо, потому, что эта «запись» уже завершена и находится внутри нас) затмевает для нас «настоящее настоящее» (пребывающее еще только в процессе становления, освоения и фиксации).

Как выглядит жизнь, в которой есть место таким неконтролируемым воспоминаниям, хорошо показано в сериале *Westworld* («Мир дикого запада»), во втором сезоне, где воспоминания героев переживаются ими и представляются зрителю как равноценное настоящее, перемежающееся с потоком «настоящего настоящего». Так что зритель с большим запозданием понимает, что одно из «настоящих» находится в прошлом.

Можно предположить, что эти записи мозга специально максимально подавляются, доходят до нас через некие «глушащие» устройства, для того чтобы мы могли отличать то, что происходит сейчас, от уже пережитого, для обретения нами способности выделить текущий момент из прочих «настоящих» времен — и что искусственная стимуляция срывает эти защитные механизмы, блокирующие способность мозга воспроизводить для нас прошедшее как актуальное настоящее.

Искусство, в сущности своей, обладает той же самой функцией — создавать для нас параллельное настоящее — как и память. Полагаю, что искусство и создавалось как внешний аналог вну-

тренних структур памяти — то есть искусство создавалось как обобщенная и обобщественная память единого человечества, что надо понимать не метафорически, а буквально и технологично. Но такая память искусства приводится в действие в уже заранее специально выделенном пространстве художественного произведения, что позволяет резко повысить нашу способность различения двух одновременно существующих настоящих времен⁸⁶, не «приглушая» при этом активируемые «вторым настоящим» переживания.

Что происходит — или, вернее, чего НЕ происходит, когда «настоящее воспоминания» воспринимается как «настоящее настоящее»? Становится невозможен опыт. Мозг как бы выбирает между проигрываемыми «треками» переживаний⁸⁷, но они не могут совместиться, прошлое не может оказаться «известным» в настоя-

⁸⁶ Конечно, эта способность различения все равно дает сбой, что случается ощутить всякому «с головой ушедшему» в книгу. Я не говорю здесь о более сложных случаях, происходящих, например, в разного рода фэндомах, когда человек последовательно выбирает в повседневности другой «трек», жизнь персонажа, полностью выпадая при этом из этой самой повседневности.

⁸⁷ Причем, повторим, «прошлое настоящее» в этом случае одолевает «настоящее настоящее», с чем связано ключевое для современной психологии положение о возвращении личности в травмировавшую ее ситуацию при совпадении нескольких (или даже одной) «триггерных» черт проживаемого настоящего с этой ситуацией в том случае, если ситуация не была проработана — то есть не была переведена в состояние опыта. Личность и спустя годы начинает реагировать и действовать так, словно она все еще находится в первичной травмировавшей ее ситуации. Вот как иными словами описывает то же самое Жанна де Зальцман: «Нам необходимо видеть, что у нас на пути, и понимать, почему получать впечатления так сложно. И дело не в том, что я **не хочу** получать их. Дело в том, что я **не могу**. Я всегда закрыта — независимо от жизненных обстоятельств. Временами — возможно, на миг — я открываюсь для впечатления. Но почти мгновенно я **реагирую**. Впечатление автоматически ассоциируется с другими вещами, и возникает реакция. Происходит нажатие кнопки, после чего неизбежно следует та или иная мысль, или эмоция, или жест. И я ничего не могу поделать — прежде всего потому, что я не вижу, как это происходит. Мои реакции отрезают меня от впечатления, равно как и от реальности, которую это впечатление представляет. Это барьер, стена. **Реагирую, я закрываюсь**» [Зальцман, 2013, с. 46].

щем, ибо как только оно возникает в памяти — оно переживается как настоящее. Опыт же возникает лишь тогда, когда в сознании *совмещаются* два момента, *отличаемые друг от друга*, когда то, что произошло однажды, ре-актуализируется *исключительно в поле и координатах нового переживания* — а не само по себе в первоначальном виде, позволяя выстроить продуманную схему эффективного действия, а не реактивировать непрожитые эмоции и бессознательно закрепленный дефицитарный паттерн (то есть нерефлексируемую схему действия, использованную однажды в ситуации острого ресурсного дефицита и позволившую выжить).

Искусство, изначально создаваемое как «второе настоящее», оказывается способным замещать собственное воспоминание индивида — и создавать в личности опыт в его отсутствие (в отсутствие реального воспоминания, реально прожитого события). Искусство замещает в двухсобытийной структуре опыта первое пережитое самостоятельно событие — давая возможность этой структуре возникать при первом реальном столкновении личности с некоей ситуацией или переживанием.

В этом смысле можно сказать, что искусство — это остатки — или, наоборот, начаток новой единой нервной системы человечества, однажды утраченной как изначально заложенная, к которой все присоединены по умолчанию (то есть работающей как инстинкт) — и воссозданной в искусстве, допускающем подсоединение к ней по вольному выбору человека.

Опыт же — это именно та (единственная) структура, которая за счет своей двусоставности делает возможным и даже неизбежным преобразование человека: человек остается неизменным ровно до тех пор, пока триггер возвращает его каждый раз в исходную ситуацию; способность увидеть одновременно два похожих, но *разных* и различных события автоматически означает перемену, поскольку появляется возможность *выбора* ответного действия вместо жесткой реактивной схемы. Опыт создает работающий механизм изменения поведения и восприятия человека. И поэтому можно, вслед за Шеллингом и Достоевским, сказать, что «искусство выше философии», «высший градус философии»: ибо искусство — это философия (должная осуществлять перемену в человеке) в действии.

Преобразование происходит при таком совмещении текущей ситуации с прошлой ситуацией, которое позволяет — именно и толь-

ко через это совмещение — раскрыть в обоих ситуациях глубинные смыслы и «истинные черты» бытия⁸⁸, которые не были бы обнаружены в них, взятых поодиночке. Способность различать ситуации в области «насущного видимо текущего» открывает возможность увидеть их глубинную общность в области «концов и начал».

Активация воспоминания и совмещение двух ситуаций происходят через «поправление» воспоминания.

У Достоевского в рассказе «Мужик Марей» «поправление» — очень важное слово: когда речь заходит о тех воспоминаниях, которые он вызывает, лежа на каторжных нарах, он говорит, что главное, что он делал — это **поправлял** эти воспоминания, **поправлял непрестанно**. Через это поправление и происходит совмещение настоящего нынешнего с настоящим прошлым так, чтобы они взаимно активировались, были выведены из плоскости единичного и поверхностного восприятия. «Поправление» черт событий — это процесс проявления в «насущном видимо-текущем» глубинных «концов и начал», которые всегда скрыто присутствуют и в поверхностно осознаваемом существовании, но не открываются для нас вне структур, создаваемых опытом. Ибо видение «концов и начал» — это всегда их **узнавание**, возможное только при **второй** встрече. Поправляя черты события, художник проявляет в мутном потоке «видимо-текущего» узнаваемые черты, которые открывают в мимолетном онтологическое.

В этом смысле характерно, что то же слово «поправление», буквальную кальку его в английском, использует Роджер Желязны, создавший в «Хрониках Амбера» вселенную, состоящую из бесчисленных миров-отражений и искажений вокруг мира онтологически первичного, мира истинного бытия. Движение к этому онтологически первичному миру совершается только и исключительно за счет **поправлений** (проявлений в сознании субъекта в их более приближенных к истинному виду) черт миров-отражений: “I moved in that direction, making the necessary **adjustments** as I advanced” [Zelazny].

«Поправление» не только создает структуру из двух событий, где второе событие, вошедшее несколькими своими линиями

⁸⁸ Шеллинг определяет красоту как «бесконечное, выраженное в конечном» [Шеллинг, 1987, с. 479]. Можно сказать, что это идеальное описание совершенного произведения искусства — и двусоставного образа.

в контакт с первым, создает впервые ту среду, в которой только и может активироваться первое событие, в свое время прошедшее практически незамеченным, остававшееся без употребления, невостребованным и ненужным, но образовавшийся из соотношения двух событий временной туннель каким-то образом (за счет намеченного вектора «поправления») продолжается и соединяет эту структуру с «концами и началами», проявляя в обоих событиях черты онтологической первичности.

Рассказ «Мужик Марей» Достоевский строит как намеренное и подчеркнутое помещение одного воспоминания в сердцевину другого позднейшего на 20 лет воспоминания: «Мне было тогда всего лишь девять лет от роду... [многоочие, отчетливо обозначающее преткание в речи автора. — Т.К.] но нет, лучше я начну с того, когда мне было двадцать девять лет от роду» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 46]. Первое воспоминание о встрече с мужиком Мареем было прочно и почти мгновенно забыто, никому не рассказано, потому что совершенно не о чем было рассказывать. Оно было не осмыслено и не вспоминалось, хранясь в глубинах сознания до востребования, то есть до тех пор, пока не возникла ситуация, которая в отсутствие этого воспоминания грозила бы автору отчаянием и духовной смертью⁸⁹. Именно описанием этой второй ситу-

⁸⁹ Достоевский эту бездейственность и забвенность того, что в новой ситуации оформилось как мощнейшее преобразующее воспоминание, очень внятно прописывает: «Я тогда, придя домой от Марей, никому не рассказал о моем “приключении”. Да и какое это было приключение? Да и об Марее я тогда очень скоро забыл. Встречаясь с ним потом изредка, я никогда даже с ним не заговаривал, не только про волка, да и ни об чем, и вдруг теперь, двадцать лет спустя, в Сибири, припомнил всю эту встречу с такою ясностью, до самой последней черты. Значит, залегла же она в душе моей неприметно, сама собой и без воли моей, и вдруг припомнилась тогда, когда было надо; 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 крепостной наш мужик,

ации начинается и заканчивается рассказ, а первое воспоминание оказывается буквально в середине, в сердцевине его. Воскресшее и сработавшее во второй ситуации первое воспоминание впервые было вспомнено (а вернее сказать — впервые было по-настоящему прожито) и осмыслено именно потому, что появилась ситуация, для которой оно стало ключевым, сердцевинным, — и которая, в свою очередь, стала для него местом настойчивого требования проявления смыслов, не открывшихся сами по себе в первоначальной ситуации.

Но и сам рассказ «Мужик Марей» написан потому, что автор в момент второго события смог исцелиться сам, благодаря своему воспоминанию, но не смог ничем помочь другому политическому преступнику, у которого «не могло быть воспоминаний» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 50], подобных авторскому. Рассказ, по внутреннему устремлению автора, должен стать для другого политического преступника аналогом сработавшего для Достоевского сцепления давнего воспоминания с новой ситуацией, таким искусственным (от слова «искусство») опытом, который позволит ему увидеть то, что для него принципиально невидимо во второй ситуации в отсутствие первой, — и исцелиться от отчаяния, избавиться от духовной смерти.

Та структура, которую Достоевский создает в «Мужике Марее» похожа на вложенные друг в друга сферы — всего рассказа, второй ситуации, первой ситуации, — служащие взаимному раскрытию смыслов, не открывающихся в каждой из них по отдельности.

Но это явно не та структура, которая предъявлена нам в «Записках из подполья», хотя структура «Записок...» тоже с очевидностью имеет отношение к производству трансформирующего опыта, и за второй частью (структурным аналогом «первого воспоминания» в «Мужике Марее») тоже следует маленькое по объе-

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 иного грубого, зверски невежественного крепостного русского мужика, еще и не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 49].

му завершение, написанное из времени первой части и также свидетельствующее о произошедшем преображении, так что можно счесть, что первое воспоминание и здесь находится в сфере — или чаще вторичной ситуации.

Однако то, что в «Записках...» является аналогом вторичной ситуации в «Мужике Марее», представляет собой не ситуацию в строгом смысле слова, а способ существования в течение долгого времени, сутью которого является непрестанная одинокая рефлексия персонажа, словно запертого внутри срединного мира, переставшего осуществлять свое свойство медиатора⁹⁰ (места проявления других уровней бытия), мира, окруженного непробиваемой «каменной стеной». В то время как в «Мужике Марее» совместное действие ситуаций, по отдельности не выходящих за пределы «на-сущного видимо-текущего», взаимно открывает их для героя и читателя в качестве пронизанных высшими и предельными смыслами, вводящих в область того, что Достоевский называет «концами и началами» — тем, что для человека в срединном мире представляется «фантастическим», но где, на самом деле, находятся и корни, и конечные следствия его поступков в этом мире.

Такое различие объясняется тем, что герой «Записок из подполья» оказывается на долгое время в области, опознаваемой несомненно за счет микроэлементов текста как «тьма внешняя» / «пещь огненная», та, в которой «будет плач и скрежет зубов», в то время как герою (он же автор) «Мужика Марее» удастся актуализировать и активизировать внутреннее воспоминание при одной угрозе падения во «внешнюю тьму» / «пещь огненную», мгновенно опознанную благодаря своевременной встрече с «зеркалом» — с другим политическим преступником (поляком), испытывающим те же чувства.

Достоевский в обоих случаях разными триггерными точками подключает к своим текстам евангельскую притчу о пире (о зван-

⁹⁰ Земля у Достоевского есть срединное пространство не в том смысле, что она представляет собой самостоятельный уровень в трех уровнях бытия, известных нам по средневековому описанию структуры мира, а в том смысле, что это непроявленное, неопределенное пространство, в которое каждый деятель волен привносить импульсы высшего или низшего уровней (что и создает возможность свободы воли), проявляя в нем адские или райские черты. См. об этом подробнее: [Касаткина, 2015, с. 114–116].

ных и избранных). В случае «Записок из подполья» он дает легко опознаваемую цитату. Подпольный так описывает свою службу: «Когда к столу, у которого я сидел, подходили, бывало, просители за справками, — я зубами на них скрежетал и чувствовал неутолимое наслаждение, когда удавалось кого-нибудь огорчить» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 100]. «Зубами на них скрежетал» не только означает место, в котором пребывает подпольный долгое время, — место, где «будет плач и скрежет зубов», и которое есть **«тьма внешняя»** (см.: Мф. 8, 12 (вариант притчи о пире, о низверженных сынах царства); Мф. 22, 13 (притча о пире); Мф. 25, 30 (притча о талантах)) и **«пещь огненная»** (Мф. 13, 42 (о последнем суде); Мф. 13, 50 (о последнем суде)): место вне Божественного присутствия, куда изгоняются от лица Бога, из Царствия небесного (Лк. 13, 28). Но это место, которое подпольный парадоксалист сам создает и бытие которого поддерживает, скрежеща зубами на посетителей (что словно составляет главное действие его службы). Подполье — это и есть пребывание в области внешней тьмы.

В случае «Мужика Марея» Достоевский дает ту же отсылку не легко опознаваемой цитатой, но несколькими текстовыми штрихами, за счет чего она получается, с одной стороны, менее очевидна и более ненавязчива, с другой стороны — более объемна, подробна — и, в конечном итоге, несомненна. Сцена начинается с описания *пасхального праздника* — того самого «пира» встречи Бога и человека, который описывается в притче о пире, только сам пир и его участники представляются страшными и чудовищными (что, надо заметить, вполне соответствует евангельской притче (Мф. 22, 2–14; Лк. 14, 16–24) — ибо званые и достойные прийти отказались, и хозяин наполняет свой пир буквально «сбродом», набранным с улиц) глазу, не способному к проникновению в глубину — и герой в отчаянии и ужасе сбегает из этого пира. Во **внешнем** по отношению к казарме пространстве, вне «пира», в сердце его «загорелась злоба» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 46] — то есть герой как бы сам создает пространство огненной печи — **после чего** ему встречается поляк, который «проскрежетал» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 46] слова ненависти к пирующим⁹¹. Заметим, что в Притчах

⁹¹ «Наконец в сердце моем загорелась злоба. Мне встретился поляк М-цкий, из политических; он мрачно посмотрел на меня, гла-

Соломоновых буквально есть место, называющее человека, разрывающего ближнего и уводящего его на «недобрый путь», «печью злобы» (Притч. 16, 30). Таким образом, именно Достоевский (автор и герой «Мужика Марее») создает «во внешней тьме», которой становится его собственное сердце вне пространства пира, на который собраны «незванные», «огненную печь» — в которой встреченный после создания этой печи поляк «скрежешет». То есть — Достоевский показывает себя как ключевого соучастника в создании того пространства тьмы внешней и печи огненной, в котором страдает его ближний — которого он не может, не обладает способностью оттуда вывести в этот момент (и как бы своим отчаянием наоборот поддерживает в решимости там остаться) — в то время как ближний, напротив, оказывается для него *спасительным зеркалом* — ибо сам Достоевский немедленно возвращается в казарму, как только слышит этот скрежет и опознает по нему, что оказался во «тьме внешней».

Дальнейшее развитие сюжета в «Мужике Марее» выявляет еще одну очевидную аллюзию, подключаемую тем же словом «злоба»: «<...> потому что наша брань не против крови и плоти, но <...> против духов злобы поднебесной» (Ефес. 6, 12). Оказывается, чтобы все изменилось, бороться нужно не против людей вокруг («крови и плоти»), но против злобы в собственном сердце, именно и единственно мешающей увидеть истинный образ, сияющий в глубине любой крови и плоти.

Таким образом, в «Записках из подполья» и в «Мужике Марее» Достоевский активизирует одну и ту же систему читательских ассоциаций — только в «Мужике Марее» она более разработана и более точно ориентирует читающего — и автор / герой оказывается не одинок в своих ощущениях и восприятии, и за счет «зеркала», обретенного в поляке, ориентация и внутренняя трансформация происходят почти мгновенно.

Чем отличается качество воспоминания в «Мужике Марее» от такового в «Записках из подполья»?

Воспоминание, с которым герой работает в «Записках из подполья» — это не «святое воспоминание», которое, по Достоевско-

за его сверкнули и губы затряслись: «Je hais ces brigands!» — проскрежетал он мне вполголоса и прошел мимо» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 46].

му, спасает человека на всю жизнь [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 195], в критических ситуациях позволяя распознать и изменить свое неверное видение (как это происходит в «Мужике Марее»), а воспоминание о личной катастрофе, происшедшей как раз ввиду отсутствия у героя таких первоначальных воспоминаний (именно поэтому нам подробно рассказывается о «пропавшем детстве» героя). Воспоминание «Записок из подполья» — не о спасительной встрече, не о том, что способно извлечь героя из тьмы внешней и просветлить его внутреннее око, не о явлении любви — а о том, что надолго отправило его во тьму внешнюю — о встрече, в которой он выступил губителем, поругателем любви. Но сама достигнутая решимость на такое воспоминание — это довольно очевидное завершение спуска, готовность оттолкнуться ногами от достигнутого дна. Поэтому второй текст «Записок из подполья» — это крайняя точка спуска вниз.

На мысль о том, как выглядит и чему соответствует структура работы с таким воспоминанием, представленная Достоевским в «Записках из подполья», способны навести странные числа, делающие по двум частям многократно упомянутые в разных аспектах 40 лет подпольного. Действие первой (по времени) части происходит, когда подпольному 24 года. Соответственно, между совершением действия и возможностью его вспомнить проходит 16 лет. При том, что числа в «Записках из подполья» имеют очень большое значение, в том числе упомянутые 40 лет, указанные числа 24 и 16 кажутся на удивление неосмысленными и при этом какими-то неудобными. Обычно, говоря о том, сколько лет назад что-то произошло, мы имеем склонность оперировать круглыми цифрами (что мы видим и в «Мужике Марее»: «Мне было тогда всего лишь девять лет от роду... но нет, лучше я начну с того, когда мне было двадцать девять лет от роду» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 46], — между событиями проходит ровно 20 лет), и что пытается воспроизвести подпольный в самом начале «Записок...»: «Я уже давно так живу — лет двадцать. Теперь мне сорок» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 99]. Однако «лет двадцать»⁹² не значит «двадцать лет», и далее

⁹² Единственные *точные* 20 лет в «Записках из подполья» — это возраст Лизы. Возможно, это ложная ассоциация — но я не могу от нее отделаться — это то самое круглое число лет, которые проходят между первым и вторым, актуализирующим первое, событием

герой сообщает, что ему было 24 года, и читателю самому остается, если ему понадобится ответить на вопрос, сколько лет разделяет две части повествования (а такой вопрос непременно возникнет при любом обращении к проблеме времени в «Записках из подполья»), отнять от 40 24 и получить 16.

Интересно заметить, что возрасты подпольного, прямо упомянутые в «Записках...» — это уже названные 40, 24 — и опять-таки 16. «Еще в шестнадцать лет я угрюмо на них дивился; — говорит он про соучеников, — меня уж и тогда изумляли мелочь их мышления, глупость их занятий, игр, разговоров. Они таких необходимых вещей не понимали, такими внушающими, поражающими предметами не интересовались, что поневоле я стал считать их ниже себя» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 139].

Мы видим, что 16 тоже становятся, как и 24, и 40, определенным жизненным этапом как для героя, так и для его однокашников, которые «чин почитали за ум; в шестнадцать лет уже толковали о теплых местечках» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 139].

Можно заметить, наконец, что здесь указываются цифры возраста, кратные 8, в соответствии с которым делится на этапы человеческая жизнь: детство до 8, отрочество до 16, юность до 24, молодость до 32, с каковой цифры начинается зрелость — это возраст последнего года проповеди Христа. 40 — старость — или — **начало выхода за пределы жизни, обусловленной земными задачами**, что очень важно для «Записок из подполья» и что вполне ясно проговорено в знаменитом рассуждении подпольного о сроках человеческой жизни: «Мне теперь сорок лет, а ведь сорок лет — это вся жизнь; ведь это самая глубокая старость. Дальше сорока лет жить неприлично, пошло, безнравственно! Кто живет дольше сорока лет, — отвечайте искренно, честно? Я вам скажу, кто живет: дураки и негодяи живут. Я всем старцам это в глаза

в «Мужике Марее». Для Достоевского важна та мысль, что состояние личности на высшей ступени ее развития — состояние самоотдачи, которое для мужчины достигается долгим и часто катастрофическим развитием, — для женщины доступно естественно. То есть женщина уже стоит там, куда мужчина тяжело и долго восходит. Так что Лиза — конечный пункт назначения подпольного, Христос, Которого он поругал в ней и в себе, и Которого теперь в себе ему нужно заново долго открывать.

скажу, всем этим почтенным старцам, всем этим сребровласым и благоухающим старцам! Всему свету в глаза скажу! Я имею право так говорить, потому что сам до шестидесяти лет доживу. До семидесяти лет проживу! До восьмидесяти лет проживу!.. Поймите! Дайте дух перевести...» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 100–101]. Если мы посмотрим (учитывая, что «Записки из подполья» написаны на очень плотной библейской «подкладке»), когда соответствующий патриарх выходил на свое служение народу, или когда о нем вообще начинается разговор в Библии, мы поймем, что с сорока лет та жизнь, о которой и идет речь в книге Духа, только начиналась. В 60 лет Иаков борется с Богом у лестницы Иакова, откуда начинается его новый путь и новое служение. 70-ти лет был Авраам, когда Господь окликнул его и велел ему выйти из своего дома и своего города и образовать новый народ, новое место присутствия Бога. А Моисей начинает свое служение 80-ти лет отроду.

Итак, «Записки из подполья» делятся на части в соответствии с временем жизни подпольного, приходящимся на каждую часть, и кратным 8. (Кстати, 16, 24 и 40 образуют соотношение, приближенное к золотому сечению.) Да и структура текста, начинающегося со времени после истории с Лизой⁹³ (то есть — в точке *между* двумя частями), проходящего круг первой части — и выходящего вновь в ту же точку — и впервые — в возможность пересказать эту историю, то есть двинуться по другому кругу (второй части), с тем, чтобы опять закончить в точке центра — начала каждой истории,

⁹³ Момент входа в подполье удивительно точно и однозначно отмечен в тексте: «Угрюмая мысль зародилась в моем мозгу и прошла по всему телу каким-то скверным ощущением, похожим на то, когда *входишь в подполье, сырое и затхлое*. Как-то неестественно было, что именно только теперь эти два глаза вздумали меня начать рассматривать. Вспомнилось мне тоже, что в продолжение двух часов я не сказал с этим существом ни одного слова и совершенно не считал этого нужным; даже это мне давеча почему-то нравилось. Теперь же мне вдруг ярко представилась нелепая, отвратительная, как паук, идея разврата, который без любви, грубо и бесстыже, начинается прямо с того, чем настоящая любовь венчается. Мы долго смотрели так друг на друга, но глаз своих она перед моими не опускала и взгляду своего не меняла, так что мне стало наконец отчего-то жутко» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 152].

которая теперь становится точкой выхода к чему-то совсем новому и иному — представляет собой ту же восьмерку.

Восьмерка — это не только очевидный символ бесконечности — это и восьмой день, обозначающий выход за пределы времени «насущного видимо-текущего», которого очевидно достигает подпольный в конце повествования, отказываясь дальше *писать из подполья* — но при этом *продолжая* свои записи, о которых нам больше ничего не сказано. Такой конец, в сущности, аналогичен концовке «Преступления и наказания», сообщающей о том, что за пределами рассказанного начинается «новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 422].

Но скажем еще несколько слов о символизме восьмерки, уводящей за пределы жизни в границах «каменной стены», жизни, душившей и убивавшей подпольного до тех пор, пока он не смог вспомнить и пересказать то событие, которое стало входом в его подполье — и тем самым обрести из него выход.

Вот как о восьмерке говорится в хорошо знакомой Достоевскому⁹⁴ масонской традиции: «Число Восемь — божественный символ жизненной энергии. Оно символизирует мистическое бракосочетание и полное духовное и физическое обновление. [То, что вось-

⁹⁴ О более чем вероятной принадлежности Достоевского (как и всего общества петрашевцев, а особенно — спешневской группы) к масонской или околосафоновской организации я писала еще в 1996 году [Касаткина, 1996]. Совсем недавнюю работу на эту тему см.: [Подосокорский, 2021]. Но в данном случае нас больше интересует его знакомство с символической традицией масонства, которое еще более несомненно, если мы вспомним хотя бы об особой любви братьев Достоевских (Федора и Михаила) к Шиллеру и Гете. Последнего (и именно его масонские инициатические романы «Годы учения и годы странствий Вильгельма Мейстера») Михаил предлагал Федору в качестве *основного* образца для его творчества. 21 сентября 1859 года Михаил пишет Федору: «Милейший мой, я, может быть, ошибаюсь, но твои два больших романа будут нечто вроде “Lehrjahre und Wanderungen Вильгельма Мейстера”. Пусть же они и пишутся, как писался “Вильгельм Мейстер”, отрывками, исподволь, годами. Тогда они выйдут так же хороши, как и два Гетевы романа» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 493].

мерка связана с бракосочетанием, объясняет и то, почему именно история с Лизой становится историей второй части. — Т.К.] Это грандиозный встречный поток без конца, циркулирующий по человеку вверх и вниз, подобно золотой полосе света, которую символически изображает *обручальное кольцо*. <...> Число Восемь символизирует *возмещение потерянного*. Это *возвращение тех сил, что были спасены из животного мира*. Оно означает *сплав разорванных концов духовных контуров*, которые, соединившись в теле человека, образуют духовное обручальное кольцо, объединяющее в нем мужскую и женскую природу» [Холл, 2003, с. 146].

Ту же восьмерку представляет собой и кадуцей Гермеса (жезл, который обвивают две змеи — и который заканчивается разверстыми крыльями). Одна из возможных интерпретаций истории создания кадуцея такова: Гермес шел мимо клубка змей, спаривающихся, рождающих и пожирающих друг друга (то же состояние бесконечного самовоспроизведения изолированного материального мира, что символически представлено и в образе уробороса — змеи, пожирающей самое себя с хвоста — образа беспрестанного круговорота материи в мире). Чтобы вывести их из круговорота, из состояния «периодического нуля», как такое состояние будет названо в «Записках из подполья», чтобы впервые организовать поступательное движение, Гермес бросил в клубок свой жезл (вертикаль), который обвили восьмеркой две змеи, создав образ восходящего движения к иной природе, в котором тот, кто ползал по земле, обретает крылья. Восьмерка, через интеграцию прежде разъединенных и противоборствующих «я», создавая круговорот сил, приводит к раскрытию существом своей иной природы (крылья наверх жезла).

Вся история «Записок из подполья» — это история ухода личности во внешнюю тьму отъединения, замыкания в круге своего «я» (что и есть подполье⁹⁵) — в результате уничтожения в другом

⁹⁵ Отвечая на заданный в свое время в процессе обсуждения доклада, из которого вырос этот текст, вопрос, что же такое подполье у Достоевского: время или место, можно сказать и так: подполье — место, или состояние, где нет времени (как того, что характеризуется *изменением*). Место внешней тьмы. Но это одновременно место, где человек способен создать время движением своей преобразующей мысли (как это удается и герою «Сна смешного человека»

(а значит, и в себе) источника любви, который всегда у Достоевского связан с женским (даже в грубом, приземистом Марее с окладистой бородой любовь к другому явится как женственная, материнская нежность) — и прохождение затем сорокалетнего блуждания по пустыне рабства срединному миру, запертости в «насушном видимо-текущем». Но будучи заперт в срединном мире, во внешней тьме, подпольный все же неизменно отказывался смириться с этим миром как с окончательной данностью. Почему ему и был открыт выход через воспоминание о своем падении. Выход из подполья оказался там же, где вход — и все же совсем в другом месте — в покаянном воспоминании об убитой любви.

во тьме могилы). Насколько его рассуждения меняют его самого — настолько в этом месте начинает течь время. И за счет того, что подпольный двинул время своей постоянной рефлексией — а главное — за счет того, что он решительно отказывается оставаться в пределах «каменной стены»: горизонтального бытия, «насушного видимо-текущего» — ему в конце концов удастся выйти в воспоминание, которое есть *момент его входа в подполье*. Есть бесконечная змея, грызущая свой хвост, и вечная тьма — которую можно разомкнуть воспоминанием. Причем — воспоминанием именно того момента, в который нас замкнуло в этой тьме и змее.

«ЖИВОЙ МЕРТВЕЦ» ОДОЕВСКОГО КАК ИСТОЧНИК ОДНОГО ИЗ БАЗОВЫХ ПОЛОЖЕНИЙ ФИЛОСОФИИ ДОСТОЕВСКОГО И РЯДА СТРУКТУРНЫХ ПРИНЦИПОВ ЕГО ТВОРЧЕСТВА

Речь в данном разделе пойдет о значении эпиграфа к первому произведению Ф.М. Достоевского, «Бедным людям», для его творчества в целом. Эпиграф этот, взятый из рассказа В.Ф. Одоевского «Живой мертвец», оказывается связан не столько (и не в первую очередь) с самими «Бедными людьми», сколько с творчеством Достоевского в целом. Рассказ Одоевского раскроется для нас как источник ряда положений философии Достоевского, как текст, при помощи которого Достоевский открыл для себя главную цель своего творчества: выводить читателя к истинному бытию из сна повседневности. Из этого же текста Достоевский почерпнул ряд художественных приемов, позволяющих изображать метафизическую глубину реальности.

Молодой Достоевский выбирает эпиграфом к своему самому первому произведению слова из «Живого мертвеца» В.Ф. Одоевского: «Ох уж эти мне сказочники! Нет чтобы написать что-нибудь полезное, приятное, усладительное, а то всю подноготную в земле вырывают!.. Вот уж запретил бы им писать! Ну, на что это похоже: читаешь... невольно задумаешься, — а там всякая дребедень и пойдет в голову; право бы, запретил им писать; так-таки просто вовсе бы запретил» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 13]⁹⁶.

У Одоевского этот текст входит в состав последнего абзаца, который чуть больше — и нам следует прочитать то, что осталось за пределами приведенного Достоевским в эпиграфе — это поможет лучше понять, какие именно смыслы предпосылает Достоевский своему первому созданию.

⁹⁶ В нашу задачу не входит говорить о тех небольших изменениях, которые Достоевский внес в текст Одоевского. См. об этом, в том числе: [Турьян, 1997] и библиографию к статье Турьян.

«— Что за глупый сон! — сказал он наконец, — индо лихо-
радка прошибла. Что за страхи мне снились, и как живо — точно
наяву... отчего бы это? да! вчера я поужинал немного небрежно,
да еще лукавый дернул меня прочесть на сон грядущий какую-то
фантастическую сказку... Ох, уж мне эти *сказочники*! Нет чтоб
написать что-нибудь полезное, приятное, усладительное! а то всю
подноготную из земли вырывают! Вот уж запретил бы им писать!
Ну, на что это похоже! читаешь и невольно задумываешься — а
там всякая дребедень и пойдет в голову; право бы, запретить им
писать, так-таки просто вовсе бы запретить... На что это похоже?
Порядочному человеку даже *уснуть* не дадут спокойно!.. Ух! до
сих пор еще мороз подирает по коже... А уж двенадцать часов за
полдень; эх я вчерась засиделся; теперь уж никуда не поспеешь!
Надо, однако ж, чем-нибудь развлечься. К кому бы поехать? к Ка-
ролине Карловне или к Наталье Казимировне?» [Одоевский].

Видеть этот эпиграф, особенно зная содержание повести Одоев-
ского в целом, в начале «Бедных людей» — если бы мы ничего больше
не знали о дальнейшем творчестве Достоевского — довольно стран-
но, потому что «Бедные люди» опознавались — во всяком случае
В.Г. Белинским — и массовым читателем, который вполне готовно за
ним шел — как предельное выражение реализма и даже натурализ-
ма. «Бедные люди» воспринимались как концентрация трагичности
жизни — но и как свидетельство того, что бедные люди, проживаю-
щие свою бедную жизнь, при этом не ниже любого другого человека.
Читатель, склонный находить в тексте скорее привычное и похожее
на уже известное ему, чем неожиданное, не то чтобы думал, что ему
вновь сообщают, что и крестьянки любить умеют, — но предпола-
гал, что речь все же идет о достоинстве маленького человека в его
повседневном бытии. И долгое время поэтому оказывалось возмож-
ным игнорировать тот факт, что для этого текста, который в задан-
ной Белинским парадигме естественно было воспринимать описан-
ным выше образом, эпиграфом было взято утверждение, что все, что
происходит с человеком, которому вдруг случится проснуться (хотя
бы во сне) и осознать истинные пути и параметры своего бытия —
есть следствие его чтения *фантастической сказки*.

В дальнейшем Достоевский все те свои тексты в составе «Днев-
ника писателя», которые будут максимально выводить читателя к
синтетически выраженным глубинным философским положениям

автора, будет называть «фантастическими», включая это слово в жанровый подзаголовок.

Итак, начиная еще с эпиграфа к его первому тексту, мы можем проследить осознание Достоевским того, что *«фантастическое»* — это единственная вещь, которая способна построить мост между нашей «спящей» повседневной жизнью и нашим истинным бытием, способна приоткрыть нам нашу истинную природу, разбудить нас, проживающих жизнь без осознания, во сне — и помешать вновь заснуть⁹⁷.

Если мы посмотрим на происходящее в «Живом мертвце», то увидим, что там человек, засыпая / умирая, впервые пробуждается к истинному видению жизни, осознает, как на самом деле устроен мир. А мир в изображении Одоевского устроен как система сплошных и практически бесконечных линий причинно-следственных связей; как пространство, в котором последствия самого мелкого и незначительного человеческого поступка не гаснут, но непрерывно разрастаются и набирают силу, производят непредвиденные и нежелавшиеся зачинщиком следствия огромного размера на огромных временных и пространственных дистанциях. Словом, мы увидим все то, что в своем последнем романе «Братья Карамазовы» Достоевский многократно повторит голосами своих самых дорогих героев: «<...> всё как океан, всё течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается» [Достоевский,

⁹⁷ Наиболее отчетливо и прямо это осознание высказано Достоевским вот в этой, неоднократно проанализированной мной цитате: «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. <...> 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, подглавка III. Два самоубийства: [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 144–145]).

1972–1990, т. 14, с. 290]. И эта идея концентрированно выражена, в свою очередь, в эпиграфе, предпосланном «Живому мертвецу» и придуманном самим Одоевским:

— Скажите, сделайте милость, как перевести по-русски слово солидарность (*solidaritas*)?

— Очень легко — **круговая порука**, — отвечал ходячий словарь.

— Близко, а не то! Мне бы хотелось выразить буквами тот психологический закон, по которому ни одно слово, произнесенное человеком, ни один поступок не забываются, не пропадают в мире, но производят непременно какое-либо действие; так что ответственность соединена с каждым словом, с каждым, по-видимому, незначащим поступком, с каждым движением души человека.

— Об этом надобно написать целую книгу.

Из романа, утонувшего в Лете

Таким образом, эпиграф, взятый Достоевским из Одоевского (равно как и эпиграф самого Одоевского к его рассказу), наиболее отчетливо и очевидно для нас развернется и отзовется, раскрывая метафизическое сродство авторов, лишь в самом последнем романе Достоевского⁹⁸.

Если нарисовать соотношение рассказа Одоевского, из которого взят эпиграф к «Бедным людям», с творчеством Достоевского, перед нами предстанет нечто вроде абриса кувшина с узким горлышком (сам рассказ Одоевского, идея которого еще и максимально сконцентрирована в эпиграфе к нему) и мощным вместительным «телом» (практически все творчество Достоевского). Поэтому если в конце эпиграфа к «Живому мертвецу» Одоевского сказано: «Об этом надобно написать целую книгу», то впоследствии выяснилось, что об «этом» — то есть об идее *человеческой солидарности*, человеческого единства, человечества как единого организма — но такого, где соединены не «органы», а лица⁹⁹ —

⁹⁸ См. об этом подробнее мою статью: [Касаткина, 2014]. На очевидный факт связи эпиграфа к первому роману Достоевского с его последним романом указывалось в статье: [Назирова, 2005; Фридлендер, 1980].

⁹⁹ Напомню, что Достоевский говорит о совсем другом типе того, что тоже можно назвать «организмом», он описывает состояв-

нужно было написать целый корпус книг¹⁰⁰, и для этого потребовалось перо самого гениального русского писателя.

Однако проблематика — это лишь самое очевидное. На самом деле, Достоевский позаимствовал (нашел и взял «свое добро») из рассказа Одоевского не только одно из базовых положений своей философии, но и технические приемы, методики разработки этого базового положения. Наиболее очевидно эти приемы были использованы в «Сне смешного человека» — произведении, так же, как и роман «Братья Карамазовы», основывающемся на идее человеческой солидарности.

Именно в «Сне смешного человека» существо и глубина жизни являются герою во сне. Однако Достоевский использует форму, предложенную Одоевским, иначе.

шее бытие человечества в его истинной форме так: «Мы будем лица, не переставая сливаться со всем» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174]. «Мы будем — лица», прежде всего значит, что мы — не члены тела. Мы — не обслуживаем сообща некое единое Лицо, но каждый из нас — лицо общего тела, каждый — смысловой центр, осваивающий общий чувственный опыт.

¹⁰⁰ В «Бедных людях» закон человеческой солидарности, проистекающий из идеи другой мерности человека, унижающего себя сосредоточенностью на себе и своем, высказан в слове Девушкина о «сапожнике, которому всю ночь снятся сапоги»: «Там в каком-нибудь дымном углу, в конуре сырой какой-нибудь, которая, по нужде, за квартиру считается, мастеровой какой-нибудь от сна пробудился; а во сне-то ему, примерно говоря, всю ночь сапоги снились, что вчера он подрезал нечаянно, как будто именно такая дрянь и должна человеку сняться! Ну, да ведь он мастеровой, он сапожник: ему простительно все об одном предмете своем думать. У него там дети пищат и жена голодная; и не одни сапожники встают иногда так, родная моя. Это бы и ничего, и писать бы об этом не стоило, но вот какое выходит тут обстоятельство, маточка; тут же, в этом же доме, этажом выше или ниже, в позлащенных палатах, и богатейшему лицу все те же сапоги, может быть, ночью снились, то есть на другой манер сапоги, фасона другого, но все-таки сапоги, ибо в смысле-то, здесь мною подразумеваемом, маточка, все мы, родная моя, выходим немного сапожники. И это бы все ничего, но только то дурно, что нет никого подле этого богатейшего лица, нет человека, который бы шепнул ему на ухо, что “полно, дескать, о таком думать, о себе одном думать, для себя одного жить, ты, дескать, не сапожник, у тебя дети здоровы и жена есть не просит; оглянись кругом, не увидишь ли для забот своих предмета более благородного, чем свои сапоги”» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 88–89].

Герой Одоевского, соприкоснувшийся со своей истинной и настоящей природой, открывающейся как закон солидарности, ничего из этого соприкосновения не выносит — и лишь стремится как можно скорее «заснуть» опять: погрузиться в сонное бодрствование горизонтальной мертвой жизни, из которого он был впервые разбужен в посмертной жизни бодрствующего сна (сочетающего в себе *сон и смерть*), — и заодно запретить всякую «фантастическую сказку»: чтобы не будила, чтобы перекрыть — для себя и для всех — возможность незапланированного доступа к собственным глубинам.

Герой Достоевского, соприкоснувшийся с истиной в себе, увидевший истинную подкладку бытия мира, понявший принцип его функционирования, в итоге совершенно перерождается, потому что если он заразил «всех» идеей разъединения (идея у Достоевского не отвлеченное понятие, а «трихина», живое существо вещей, «конец и начало» видимого бытия, а «все» — не собирательное местоимение, а обозначение исходного единства) — то одновременно «все» «заразили» его идеей единого бытия: он поразил мир болезнью (поверхностной коростой), но вернулся на свою землю «зараженный» здоровьем (глубинным принципом истинной жизни).

И если «все», существовавшие в гармонии человечества внутри себя и человечества со всем мирозданием, в результате единичного влияния смешного человека разложились на замкнувшиеся каждая в себе частицы «я»¹⁰¹, то душа самого смешного человека «заражается», а вернее — раскрывает в себе изначально там при-

¹⁰¹ Кстати, совершенно непонятно, на чем основано умозаключение некоторых исследователей о том, что если смешному человеку удалось всех совратить, то, значит, в рассказе Достоевского был изображен не рай. Мы знаем, что история человечества «нашей земли» как раз и началась с соращения в раю, причем, ровно с тем же эффектом — то есть — с эффектом обнаружения себя и своих границ, поскольку первое, что делает соращенный в раю человек — это видит свои границы и понимает, что он наг. И потом ему дают «одежды кожаные», которые, по многочисленным толкованиям св. отцов, и есть наша кожа, которая нас покрывает, — наша видимая граница. То есть — человек впервые обретает свое абсолютно отдельное бытие. Ровно то же — возникновение индивидуального, обособленного, закрытого для других существования — описывается как «соращение» и в «Сне смешного человека».

существовавшую идею всеобщности, которую он и приносит назад на нашу землю. При этом очевидно, что если однажды «заражение» от одного всей планеты произошло — ничто не мешает ему произойти снова. Можно рассчитывать на «эпидемию» открывания собственной глубины — это даже, в каком-то смысле легче, чем вызвать «эпидемию» редукции себя к своей поверхности, к оболочке — своему «я»¹⁰².

Каким образом Достоевский технически перенимает прием Одоевского? Одоевский блестяще показывает внутри своего текста, как состояние «сна» помогает сокращать те «длинные линии», на которых только и могут проявиться все последствия нами совершенного. В «Сне смешного человека» Достоевский проделывает именно это, ибо единственное, что там есть по-настоящему фантастического — это резкое, совершенно недоступное для нас в обычных условиях, сжатие времени и пространства, возможность для героя окинуть единым взором как материки, так и тысячелетия: «Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь: одно представляется с ужасающею ясностью, с ювелирски-мелочною отделкой подробностей, а через другое перескакиваешь, как бы не замечая вовсе, например, *через пространство и время*» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 108].

Таким образом, именно прием — ведь Достоевский именно применением приема объясняет название «фантастический» еще в «Кроткой» (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 5–6]) (согласно его объяснению, с которого он считает нужным начать «Кроткую», только технический прием (предположение о записывающем все движения души героя стенографе) и есть фантастическое — а все

¹⁰² «Я» — личный концепт Достоевского, очень значимый для всех его текстов, начиная с «Записок из подполья» (а вернее сказать — начиная со знаменитой черновой записи «Маша лежит на столе, увижу ли с Машей»). «Я» — это та граница, что отделяет человека от внешнего мира — но, на самом деле, она же отделяет его и от мира внутреннего. То есть, у человека в состоянии «я» в доступе оказывается только эта окружность — линия разделения внешнего и внутреннего, актуализирующихся только в присутствии друг друга. Человек в состоянии «я» — своя собственная «каменная стена» (важный авторский концепт «Записок из подполья») — и человек представляет собой что-то другое ровно настолько, насколько он выходит из этого состояния.

остальное реальнейший реализм, в обычных условиях скрытый от нас обыденным, «насущным видимо-текущим», и достижимый лишь при условии применения фантастического приема) — является основанием для того, чтобы в жанровый подзаголовок произведения вошло слово «фантастический». Объяснив этот принцип в кратком предисловии к «Кроткой», он считает возможным специально не повторяться в «Сне смешного человека», ожидая от читателя внимания к авторским жанровым наименованиям внутри «Дневника писателя» — и к тому принципу, в соответствии с которым они даются.

В течение рассказа Достоевский несколько раз заострит на этом аспекте внимание читателя: дело здесь в том и вся фантастика состоит исключительно в том, что резко сокращаются столь большие для нас временные пространства, в обычных условиях делающие последствия одного поступка и, тем более, последствия существования каждого из нас в целом — для нас неочевидными. И в этом смысле можно сказать, что он практически копирует структурный принцип рассказа Одоевского и создает на его основе рассказ «Сон смешного человека».

Важно здесь еще то, что у Одоевского получается *замкнутый в себе / на себя* рассказ, заканчивающийся ровно тем же умственным и нравственным состоянием героя, которое предшествовало его «пробуждению во сне». Герой Одоевского просыпается во сне от сна существования, не может понять, где он находится, впервые ставит для себя вопрос (один из важнейших у Достоевского на протяжении всего его творчества), что же такое есть его «я», с чем именно он себя идентифицирует: «Живой мертвец» начинается с того, что герой видит «себя» лежащим (руки, ноги, голова) — и понимает, что это не он, первое откровение его пробуждения заключается в том, что для него прекращается отождествление «себя» с телом — и дальше «я» будет отличать себя от «него» — тела, ставшего трупом. Покою тела «я» потом позавидует. И «я» начинает существовать по совсем другим законам, чем те, которыми оно руководствовалось, обитая в пределах «трупа» и даже отождествляя себя с ним.

Одоевский показывает разнородность бытия человека, который привычно видит себя как «я» внутри «трупа», и человека, который осознает себя как того, у кого нет ничего, что бы его *определило*, то есть положило ему предел физически, но который, тем

не менее, ощущает себя присутствующим локально — заметим — именно в тех местах (он говорит, что его туда «притягивает»), где **о нем начинают говорить**. То есть — это по-новому узнанное «я» существует лишь в точках пересечения своего бытия с иными человеческими судьбами и жизнями, в местах проявления последствий бытия этого «я» в его прежнем качестве. В сущности, Одоевский здесь показывает нам материальность памяти. Оказывается, память — это не наши воспоминания, безотносительные к нынешнему бытию того, кто ушел, а память, поминовение — это возникающее место присутствия здесь и сейчас того, кто ушел, кто, вроде бы, находится за пределами этого мира. На самом же деле он не за пределами, он недоступен для зрения и слуха — но непременно присутствует в том месте («притягивается» к тому месту), где о нем говорят. Это *бытие* человека в памяти и последствиях своих прижизненных действий — как один из вариантов посмертного существования — будет продумываться Достоевским в записи «Маша лежит на столе...».

Заметим и еще один момент, который потом отразится в «Братьях Карамазовых» очень интересным образом: казнь для героя наступает лишь в тот миг, когда он сам, пораженный последствиями своих поступков, своих мыслей, своего бытия, потребует себе казни, удивляясь, что она не наступает. То есть — когда он оценивает весь объем последствий своего пребывания в мире как настолько ужасный, что сам требует себе наказания. И тогда ему впервые являются те, кто ушел раньше него. И сама казнь состоит во встрече лицом к лицу с теми, кто уже за гробом, обещания кому он нарушил — и тем самым разрушил и роковым образом повредил возможность посмертной общности с ними.

Итак, человек, по Одоевскому, проводит начало своего посмертия внутри того мира, в котором он совершал все свои поступки, дальнейшие следствия которых будут менять этот мир еще долгое время, и пребывает там ровно до того момента, пока не осознает весь ужас и масштаб не совершенного, однажды состоявшегося и прошедшего — но длящегося и непрекращающегося своего влияния на мир. По сути — до тех пор, пока он не скажет, как смешной человек: «Я развратил их всех». Примерно это в конце текста Одоевского и звучит — и ровно в этот момент героя обступают те, кто ушел раньше него, и нечто начинает происходить *там* — но происходящее

там, вне пределов доступного нам мира, Одоевский оставляет за завесой.

В этот момент круг замыкается — потому что «живой мертвец» просыпается, обнаруживает, что его смерть — и открывшаяся в ней глубина жизни — была сном, и радуется тому, что он — мертвец, то есть может вновь отождествить себя с телом / «трупом» и спокойно вернуться к плоскому горизонтальному бытию.

У Достоевского происходит нечто совершенно иное. Его герой, который хотел покончить с собой потому что «все везде все равно», потому что он осознал всей своей жизнью, что все «все равно» — и это единственная причина его желания уйти из жизни: в ней нет ничего, что колебало бы это безразличие, — просыпается из своего сна, который, «может быть, был совсем не сон», как апостол и проповедник: просыпается с мыслью, что да, действительно, все зависит от него одного, но зависит совершенно по-другому, иначе, чем он думал прежде, воображая мир функцией своего сознания.

Еще один излюбленный прием Достоевского, возможно получивший свой импульс и начало от «Живого мертвеца», употребленный им неоднократно, как уже упоминалось выше, и в «Сне смешного человека»: «та же самая мысль — и совсем другая» (в «Подростке» эта идея выражена наиболее прямо). Эта идея отчетливо сформулирована в эпиграфе Одоевского к «Живому мертвецу»: потому что «солидарность» и «круговая порука» — это, конечно, «то же самое и совсем другое». Что такое солидарность Достоевский попробует показать и в «Сне смешного человека», и в «Братьях Карамазовых», а что такое круговая порука, он отчетливо покажет в «Бесах». Когда навязанная искусственно созданная «солидарность» строится на совсем другом, чем ей свойственно, основании, когда она строится не на любви, а на страхе, когда она строится не на общем возрастании в своей человечности, а на общем совместном попрании своей человечности: убить одного, чтобы кровью и жертвой скрепить всех.

Последнее, о чем нужно здесь упомянуть, это о различении у Достоевского слов фантастическое и фантазия. Возможно, у них разное «происхождение» в текстах Достоевского: «фантазия» пришла в его тексты от Жуковского (о чем прямо сказано в «Белых ночах», где фантазия показана как осознанное бегство от «насущенного

видимо-текущего»), «фантастическое» пришло из произведений Одоевского.

Фантастическое, в соответствии со словоупотреблением Достоевского, это максимальное приближение к «концам и началам», то есть глубина действительности, открывшийся доступ к «живой жизни». Фантазия у него — это максимальное удаление от насущного видимо-текущего, способ избежать контакта и соприкосновения с ним, способ *проводить* жизнь, не *проживая* ее. Фантастическое у Достоевского — это ставший возможным благодаря некоему «техническому допущению» переход к той глубине жизни (концам и началам), что закрыта от нас насущным видимо-текущим. К той глубине, которая и есть сердцевина «живой жизни». Одним из ярких примеров такого перехода и прорыва являются, например, «Фантастические страницы» черновиков к «Бесам».

Фантазия — это произвольное и ложное конструирование реальности, вызванное отвращением к насущному видимо-текущему («сапожной действительности») и пренебрежением им (наиболее отчетливо этот концепт будет развернут в романе «Подросток»).

Итак, эпиграф к первому произведению Ф.М. Достоевского, взятый из рассказа В.Ф. Одоевского «Живой мертвец», оказывается не так связан с самими «Бедными людьми», как с творчеством Достоевского в целом. Эпиграф — это, в сущности, авторская установка. И она дается себе автором, выбирающим эпиграф к своему первому произведению, в разной перспективе (на создание именно этого произведения — или на гораздо дольше). Эпиграф и всегда является не соответствием, но заданием тексту. И иногда это задание еще не может быть автором выполнено в тот момент, когда эпиграф уже найден.

Рассказ Одоевского не только стал источником ряда положений философии Достоевского, не только определил цели творчества писателя: выводить читателя к истинному бытию из глубокого сна повседневности, но и стал источником ряда художественных приемов, позволяющих изображать метафизическую глубину реальности. Благодаря рассказу Одоевского определилась роль фантастического в творчестве Достоевского.

**«Я ВЕЛИКАЯ, ВЕЛИКАЯ ГРЕШНИЦА...»:
БОГОСЛОВИЕ ГРЕХА В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ»
И «ИДИОТЕ»**

Читательское и исследовательское понимание того, как видел Достоевский проблему греха, определяет базовую возможность понимания читателем и исследователем текстов Достоевского. Если читательское понимание греха не совпадает с авторским — текст начинает читаться превратно по отношению к авторскому замыслу, искажается до неузнаваемости смысл основных сцен его произведений. Достоевский в «Преступлении и наказании» пытался прописать свое видение того, что есть грех, практически прямым текстом, что и вызвало резкое неприятие главы о чтении Евангелия редакцией «Русского вестника»: автор должен был ее существенно переработать, стараясь сохранить теперь свой замысел, все его смыслы, в непрямом виде, стараясь так укрыть его, чтобы он оказался недоступен для прямой критики и смог пройти через редакционную цензуру. Одновременно получил дополнительный импульс к формированию «отступательный» способ высказывания Достоевским своих фундаментальных философских и богословских положений в художественных текстах. О том, как понимает Достоевский грех и как он это понимание транслирует в «Преступлении и наказании» и в «Идиоте», и пойдет дальше речь.

В «Преступлении и наказании» есть один не слишком заметный для читателя эпизод в сцене чтения Евангелия — в той самой сцене, о которой мы точно знаем, что там был факт цензурного вмешательства со стороны редакции журнала «Русский вестник», и что изменения, внесенные автором в сцену, были вынужденными¹⁰³.

¹⁰³ Борис Тихомиров в начале своей ценной статьи об этом инциденте кратко описывает суть произошедшего: «Как хорошо известно исследователям творческой истории “Преступления и наказания”, в процессе публикации романа в “Русском вестнике” М.Н. Каткова имели место неоднократные конфликты между Достоевским и редакцией журнала, самый значительный из которых — в июле 1860 года — был связан с главой IV четвертой части —

Это эпизод, в котором Соня отвечает Раскольникову, убеждающему ее в вине перед ней ее мачехи, Катерины Ивановны, что, напротив, это она сама виновата, что она жестоко поступила:

Я жестоко поступила! И сколько, сколько раз я это делала. Ах как теперь вспоминать целый день было больно!

Соня даже руки ломала говоря, от боли воспоминания.

— Это вы-то жестокая?

— Да, я, я! Я пришла тогда, продолжала она плача, — а покойник и говорит: «прочти мне, говорит, Соня, у меня голова что-то болит, прочти мне... вот книжка», — какая-то книжка у него, у Андрея Семёновича достал, у Лебезятникова, тут живет, он такие смешные книжки всё доставал. А я говорю: «мне идти пора», так и не хотела прочесть, а зашла я к ним, главное чтоб воротнички показать Катерине Ивановне; мне Лизавета, торговка, воротнички и нарукавнички дешево принесла, хорошенькие, новенькие и с узором. А Катерине Ивановне очень понравились, она надела и в зеркало посмотрела на себя, и очень,

эпизодом первого посещения Раскольниковым Сони Мармеладовой. Руководители “Русского вестника” отказались печатать главу в предложенной редакции из “опасения за нравственность”, увидев в ней “следы нигилизма”, — как писал об этом инциденте сам Достоевский одному из своих корреспондентов, — и потребовали от писателя существенной переработки написанного. Достоевский вынужден был это сделать, хотя считал, что “был прав, — **ничего не было против нравственности и даже чрезмерно напротив**” (28₂, 166). Злоключения текста главы, однако, на этом не закончились: как следует из письма Каткова, которым редактор “Русского вестника” сопровождал посылаемую Достоевскому “для просмотра” корректуру нового варианта главы, он не был полностью удовлетворен сделанной писателем переработкой и “позволил себе изменить некоторые из приписанных... разъяснительных строк относительно поведения и разговора Сони”. Завершая письмо, Катков уверял Достоевского, что “ни одна существенная черта художественного изображения не пострадала. Устранение резонирующего места придало ему только большую своеобразность”. К сожалению, до нас не дошли ни рукопись первоначальной редакции главы, вызвавшей неудовольствие руководителей “Русского вестника”, ни корректура нового варианта с правкой Каткова и пометами Достоевского; и судить о характере изменений, сделанных писателем при переработке, можно лишь на основании косвенных свидетельств: писем Достоевского, Каткова и т. п.» [Тихомиров, 1986, с. 217].

очень ей понравились: «подари мне, говорит, их, Соня, пожалуйста». **Пожалуйста** попросила, и уж так ей хотелось. А куда ей надевать? Так: прежнее счастливое время только вспомнилось! Смотрится на себя в зеркало, любитесь, и никаких-то, никаких-то у ней платьев нет, никаких-то вещей, вот уж сколько лет! И ничего-то она никогда ни у кого не попросит; гордая, сама скорей отдаст последнее, а тут вот попросила, — так уж ей понравились! А я и отдать пожалела, «на что вам, говорю, Катерина Ивановна?» Так и сказала, «на что». Уж этого-то не надо было бы ей говорить! Она так на меня посмотрела, и так ей тяжело-тяжело стало, что я отказала, и так это было жалко смотреть... И не за воротнички тяжело, а за то, что я отказала, я видела. Ах, так бы, кажется, теперь всё воротила, всё переделала, все эти прежние слова... [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 244–245].

Соня в известной нам редакции романа называет себя здесь жестокой, но не грешницей.

Слова о грехе звучат для нас совсем в другом месте, после того как Раскольников говорит, что сказал «одному обидчику, что он не стоит твоего мизинца... и что я моей сестре сделал сегодня честь, посадив ее рядом с тобою». Соня отвечает: «— Ах, что вы это им сказали! И при ней? — испуганно вскрикнула Соня, — сидеть со мной! Честь! Да ведь я... бесчестная... я великая, великая грешница!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 246]. Читатель вполне вправе здесь решить, что Соня грешница потому, что она проститутка.

В так построенном тексте «честь» уравнивается с праведностью, а «бесчестие» с грехом — однако это очень распространенный светский, но отнюдь не евангельский и даже не библейский в целом способ мышления. Достоевский же здесь очевидно указывает на *почитание «бесчестного» именно за «бесчестье»*, имплицитно отсылая к известнейшему библейскому тексту, считаемому в христианстве пророчеством о Христе: «Ибо Он взошел пред Ним, как отпрыск и как росток из сухой земли; нет в Нем ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в Нем вида, который привлекал бы нас к Нему. Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое; Он был презируем, и мы ни во что ставили Его. Но Он взял на Себя наши немощи и понес наши болезни; а мы думали, что Он был поражаем, наказуем и уничижен Богом. Но Он изъязвлен был за грехи наши и

мучим за беззакония наши; наказание мира нашего было на Нем¹⁰⁴, и ранами Его мы исцелились. Все мы блуждали, как овцы, совратились каждый на свою дорогу¹⁰⁵; и Господь возложил на Него грехи всех нас. Он истязуем был, но страдал добровольно и не открывал уст Своих; как овца, веден был Он на заклание, и как агнец пред стригущим его безгласен, так Он не отверзал уст Своих» (Ис. 53, 2–7).

Но все это совсем не применимо в том случае, если героиня называет себя грешницей, мало того — упоминанием героиней именно здесь собственной грешности вместе с бесчестьем все это соответствие радикально уничтожается.

Именно поэтому в черновиках — и, полагаю, в первой редакции главы, отвергнутой Катковым, все было иначе.

Достоевский писал на срок, и очень многое в его романах менялось, создавалось, возникало по ходу дела, допроявляя исходный замысел. Но в то же время во всех романах были ключевые сцены, которые планировались с самого начала и **непрерывно** воплощались (хотя не всегда в изначальной форме, как это случилось и в «Преступлении и наказании»). Эти неизменно воспроизводящиеся при любых внутренних или внешних изменениях сцены являются очевидным и несомненным ключом к произведениям Достоевского, и если мы их увидим наконец как базовые и исходные, мы сможем, «прочтя роман, совершенно так же понять мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 80].

¹⁰⁴ Здесь, кстати, становится видна и библейская подкладка рассуждения Раскольникова о «проценте», освежающем всех и уходящем куда-то, «к черту, должно быть» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 43], как скажет герой. Это рассуждение — искажение в безбожном сознании христианской идеи жертвенного агнца, должного в христианской культуре стоять на вершине любой мыслимой иерархии — но по-прежнему находящегося в унижении и презрении. Достоевский показывает здесь без назиданий, что проституция — это возложение тяжести мужских грехов на женские плечи, что по-прежнему презрение и бесчестье ложится всей тяжестью не на совершающего грех, а на претерпевающего чужой грех и принимающего последствия греха в виде телесных болезней и общественного гонения и извержения из общества — на себя.

¹⁰⁵ А это еще и прямой прецедентный текст для сна Раскольникова в финале романа.

Например, такой сценой в «Идиоте», планировавшейся с самого начала и не исчезающей из планов ни при каких внезапных поворотах сюжета, была сцена встречи соперниц — сцена, в которой напрямую сталкиваются «природа человека в состоянии “я”», природа человека на земле, которая не позволяет ему возлюбить ближнего своего как самого себя, выраженная Аглаей, пришедшей к Настасье Филипповне с *«человеческой»* речью», состоявшей в том, чтобы спросить: «Зачем Вы к нам напрашиваетесь?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 472] — то есть чтобы отстоять право пары на абсолютное отъединение — и истинная, *божественная* природа человека, в которой «мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174], мечта и видение которой отчетливо выражены в письмах Настасьи Филипповны, на которые, собственно, Аглая и пришла ответить. Именно проступание *иной и истинной природы* почувствует в них князь Мышкин, сравнивая в мыслях своих эти письма с запутанным и абсурдным, но вещим сном: «Вы усмехаетесь нелепости вашего сна и чувствуете в то же время, что в сплетении этих нелепостей заключается какая-то мысль, но мысль уже действительная, нечто принадлежащее к вашей настоящей жизни, нечто *существующее и всегда существовавшее в вашем сердце; вам как будто сказано вашим сном что-то новое, пророческое, ожидаемое вами*; впечатление ваше сильно, оно радостное или мучительное, но в чем оно заключается и что было сказано вам — всего этого вы не можете ни понять, ни припомнить. Почти то же было и после этих писем» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 378].

Обратим внимание на выделенные слова: говорится что-то «существующее и всегда существовавшее в вашем сердце» — и одновременно «что-то новое, пророческое, ожидаемое». Именно так Достоевский всегда будет говорить о Христе: Он идеал уже явленный — и одновременно пророчество, нечто ожидаемое к полному воплощению. Собственно, именно так Достоевский и будет определять христианский идеал (в отличие от идеала романтического как принципиально недостижимого и невоплотимого): это непременно то, что уже осуществлено и дано, что всегда в наличии — и одновременно является самым грандиозным пророчеством. Под это определение подходят и истинная природа человека, и красота. Они очевидно присутствуют в нашем мире — и одновременно

являются пророчеством о чем-то совсем ином, о каком-то совсем другом состоянии этого мира.

Черновую запись «Маша лежит на столе...», лежащую в основе базовых смыслов сцены соперниц в «Идиоте», Достоевский начинает с декларации невыполнимости для человека в состоянии «я» единственной заповеди Христовой на земле, «возлюби ближнего своего как самого себя» (в исполнении которой, тем не менее, состоит не только величайшее, но и единственно возможное человеческое счастье): «Возлюбить человека, **как самого себя**, по заповеди Христовой — невозможно. Закон личности на земле связывает. **Я** препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек. Между тем после появления Христа, как **идеала человека во плоти**, стало ясно как день что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтобы человек нашел, сознал и со всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего **я**, — это как бы уничтожить это **я**, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. Таким образом закон **я** сливается с законом гуманизма, и в слитии оба, и **я** и **все** (по-видимому, две крайние противоположности), взаимно уничтоженные друг для друга, в то же самое время достигают и высшей цели своего индивидуального развития каждый особо» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 172].

А далее он пишет, что своего высшего воплощения и гранитной крепости закон «я» — закон отъединения, закон абсолютизации нашей внешней границы (ибо, как уже сказано выше, «я» и есть наша граница, запирающая в себе нашу личность), закон принятия этой границы как собственной **сущности** — достигает не в единице, как было бы естественно подумать — а в брачной паре: «Женитьба и посягновение на женщину есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма, совершенное обособление пары от **всех** (мало остается для всех). Семейство, то есть закон природы, но все-таки ненормальное, **эгоистическое в полном смысле** состояние от человека. Семейство — это величайшая святыня человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек дости-

гает развития (то есть сменой поколений) цели. Но в то же время человек по закону же природы, во имя окончательного идеала своей цели, должен беспрерывно отрицать его. (Двойственность)» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 173]. В последнем предложении Достоевский говорит о том, что закон природы, диктующий человеку эгоистическое уединение в паре, есть *движитель* человека к цели, *средство* его развития на определенном этапе, поскольку развитие человека к цели происходит посредством смены поколений. Но окончательный *идеал* и истинная *цель* человека, которые должны быть им достигнуты в процессе такого уединения вдвоем и воспроизводства, резко противопоставлены, противоположны тому закону, который ведет человека к их достижению, поскольку окончательная цель — это полный выход из уединения, отрицание любых форм уединения — и, прежде всего, семейства в его ограниченности. В черновиках к «Братьям Карамазовым» Достоевский так опишет переход от семейства (*средства* развития человека к его истинному виду и размеру) к тому новому состоянию, которое является *целью* его развития: «Семейство расширяется: вступают и неродные, заткалось начало нового организма» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 249].

Интересно, что Аглая, пришедшая с *человеческой речью*, подосзательно вполне опознает — во всяком случае, на уровне заложенных автором в ее речь цитат — в Настасье Филипповне соперника *иного плана бытия*. Например, она говорит: «Удержите ваш язык; я не этим вашим оружием пришла с вами сражаться...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 470]. Перед нами очевидная отсылка к Откровению Иоанна Богослова и апостольским посланиям: «<...> и шлем спасения возьмите, и *меч духовный*, который есть Слово Божие» (Еф. 6, 17) — здесь мечом названо *слово*, то есть — язык как совокупность речей. А вот в следующей цитате оружием оказывается язык как плоть, как *орган* человеческого тела:

Я обратился, чтобы увидеть, чей голос, говоривший со мною; и обратившись, увидел семь золотых светильников и, посреди семи светильников, подобного Сыну Человеческому, облеченного в подир и по персям опоясанного золотым поясом: глава Его и волосы белы, как белая волна, как снег; и очи Его, как пламень огненный; и ноги Его подобны халколивану, как раскаленные в печи, и голос Его, как шум вод

многих. Он держал в деснице Своей семь звезд, *и из уст Его выходил острый с обеих сторон меч*; и лице Его, как солнце, сияющее в силе своей. И когда я увидел Его, то пал к ногам Его, как мертвый. И Он положил на меня десницу Свою и сказал мне: не бойся; Я есмь Первый и Последний, и живой; и был мертв, и се, жив во веки веков, аминь; и имею ключи ада и смерти (Откр. 1, 12–18).

Кстати нужно сказать о том, как вообще Достоевский насыщает текст своих произведений, в частности, романа «Идиот» (о других текстах речь будет дальше), евангельскими цитатами в самых неожиданных местах, превращая самые насмешливые и издевательские фразы, сплетни о герое — в свидетельства присутствующей в нем природы Христа. Свидетельства эти не только легко пропустить и не заметить, несмотря на их совершенную очевидность, как только наше внимание будет на них обращено, — но они и будут непременно не замечены читателем, обращающим внимание в первую очередь на внешнюю сторону рассказываемого. Так в структуре текста сцены и эпизода повторяется двусоставная структура образа героев — и мы можем явственно увидеть разрыв между впечатлением от поверхностно понятого сюжета, например, «сцены соперниц», воспринятой как столкновение двух влюбленных женщин, — и глубинным смыслом сюжета: сталкиваются и сходятся в битве здесь две природы человека.

Вот один из примеров появления скрытой евангельской цитаты в ироническом (или ерническом) пересказе слухов о князе и о «встрече соперниц»:

Рассказывали, будто он нарочно ждал торжественного званого вечера у родителей своей невесты, на котором он был представлен весьма многим значительным лицам, чтобы вслух и при всех заявить свой образ мыслей, обругать почтенных сановников, отказаться от своей невесты публично и с оскорблением, и сопротивляясь выводившим его слугам, разбить прекрасную китайскую вазу. К этому прибавляли, в виде современной характеристики нравов, что бестолковый молодой человек действительно любил свою невесту, генеральскую дочь, но отказался от нее единственно из нигилизма и ради предстоящего скандала, чтобы не отказать себе в удовольствии жениться пред всем светом на потерянной женщине и тем доказать что в его убеждении нет ни

потерянных, ни добродетельных женщин, а есть только одна свободная женщина; что он в светское и старое разделение не верит, а верует в один только “женский вопрос”. *Что наконец потерянная женщина в глазах его даже еще несколько выше чем не потерянная* [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 477].

В выделенной курсивом строке мы видим очевиднейшую аллюзию на притчи о потерянной овце и потерянной драхме, проявляющую в герое (причем, посредством пародийной, издевательской сплетни) образ Христа:

Приближались к Нему все мытари и грешники слушать Его. Фарисеи же и книжники роптали, говоря: Он принимает грешников и ест с ними. Но Он сказал им следующую притчу: кто из вас, имея сто овец и потеряв одну из них, не оставит девяноста девяти в пустыне и не пойдет за пропавшею, пока не найдет ее? А найдя, возьмет ее на плечи свои с радостью и, придя домой, созовет друзей и соседей и скажет им: порадуйтесь со мною: я нашел мою пропавшую овцу. Сказываю вам, что так на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяноста девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии. Или какая женщина, имея десять драхм, если потеряет одну драхму, не зажжет свечи и не станет мести комнату и искать тщательно, пока не найдет, а найдя, созовет подруг и соседок и скажет: порадуйтесь со мною: я нашла потерянную драхму. Так, говорю вам, бывает радость у Ангелов Божиих и об одном грешнике кающемся (Лк. 15, 1–10).

Полагаю, такой способ сокрытия евангельских цитат — и вытекающих из них радикально иных представлений об истинной природе человека и о сущности его поступков — хоть и был всегда свойствен Достоевскому, но особенно развился после конфликта с редакцией «Русского вестника», когда для писателя стало очевидно, что демонстрируемая им христианская онтология явно вступает в конфликт с моралью, принятой обществом в качестве христианской, и что совсем не все готовы прямо смотреть в глубину и обсуждать существо вещей, но что косвенным, прикровенным воздействием человека можно провести гораздо дальше, нежели прямыми декларациями, входящими в прямое противостояние

с однажды принятыми им в качестве не подлежащих пересмотру принципами¹⁰⁶.

Итак, в сцене соперниц для Достоевского с очевидностью, явной для каждого, помнящего сердцевинный текст его философии и богословия «Маша лежит на столе...», происходит столкновение земной природы, которая есть бытие человека в состоянии «я», на основании «я» — и истинной природы, открывающейся в полноте и несомненности в будущем веке, но в соответствии с которой нужно начинать жить уже здесь, потому что человек в состоянии «я» — это неправильное видение собственной конфигурации, это заблуждение, ошибка, *грех* — в смысле *промах*, *непопадание*¹⁰⁷:

¹⁰⁶ Вывод о том, что главным последствием вмешательства редакционной цензуры в процесс написания романа было исчезновение из романа Сони как идеолога, прямо проговаривающего многие важнейшие для Достоевского положения, делает в своей статье Борис Тихомиров. Он говорит и о том, что «Достоевский, видимо, отказывается от самой мысли о возможности воскрешения героя через “слово”. По крайней мере, в первую очередь через “слово”» [Тихомиров, 1986, с. 221]. Тихомиров, правда, говорит о том, что Каткова Соня не утраивала в качестве идеолога потому, что была женщиной и проституткой, и что на последнем этапе в качестве идеолога ее заменил Порфирий Петрович. Но при этом сама роль прямого и открытого идеологического высказывания, которую Достоевский, кажется, впервые и попробовал ввести именно в «Преступлении и наказании» (в своей вечной надежде «высказаться весь» и быть понятым), и которая, конечно, никак не могла быть передана во всей замысливавшейся писателем полноте Порфирию Петровичу — в силу отсутствия у него Сониного опыта самоотдачи, оказалась навсегда дискредитирована в собственных глазах Достоевского.

¹⁰⁷ О том, что Достоевский прекрасно помнит, что греческое слово ἡ ἀμαρτία (грех) первым значением имеет «промах», видно из того, как он описывает в Эпilogue «Преступления и наказания» процесс осмысления Раскольниковым своего преступления: «Но он строго судил себя, и ожесточенная совесть его не нашла никакой особенно ужасной вины в его прошедшем, кроме разве простого *промаху*, который со всяким мог случиться» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 417]. Особенно хочу подчеркнуть здесь, что слово «промах» выделено в тексте Достоевским. Раскольников именно *промахнулся* мимо истины в своем видении себя и человечества как отдельных изолированных существ, могущих получать выгоду от ущерба другого (и этот грех он разделяет почти со всяким в человечестве) — все остальные его действия были, в сущности, строго логическими следствиями,

непопадание именно в себя самого, в свой истинный образ. Это сведение к границам собственного тела (или двух тел уединенной пары) того себя, границы которого совпадают лишь с границами мироздания (образ, данный Достоевским открыто в романе «Братья Карамазовы» в конце главы «Кана Галилейская»).

Отсюда мы еще раз видим, что грех для Достоевского — это разворачивание своего бытия, исходя из базового принципа «я», поскольку это означает действие в мире из неправильного, ложного, иллюзорного основания. Действие из основания «я» предполагает наличие автономного другого, того, кого я могу отсечь и отрезать, изгнать из общения, выиграв при этом; того, у кого я могу отобрать ресурс — и буду сыт, когда он будет голоден. Но автономного другого, согласно Достоевскому, нет, наша автономия — в конце концов, не более чем иллюзия восприятия: иллюзия пальцев одной ладони, чье восприятие себя оканчивалось бы до того, как появлялось бы, становилось ощутимым это общее пространство ладони. «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем» — означает наличие единого общего тела с различными личностными центрами, что-то структурно очень похожее имели в виду в средневековой философии (Николай Кузанский), описывая Бога как круг, у которого центр везде, а периферия нигде.

Если истинный образ человека таков, идея, что я могу быть счастливым, здоров, сыт, благополучен за счет другого — такое же заблуждение, как если бы один палец ладони решил, что он может быть благополучен за счет другого пальца — и даже еще нелепее.

Именно это столкновение двух природ и именно такое понимание греха — «простого промаху» — планировалось показать — и, более того, выговорить практически напрямую в «Преступлении и наказании».

Одна из самых ранних черновых записей к роману «Преступление и наказание», в силу своей ранней записанности и поздней

вытекавшими из этого промаха, которые остальные не совершают, в отсутствие чувства фундаментального человеческого единства, просто по свойственной им недостаточной последовательности или из-за внешних сдерживающих факторов. Собственно, об этом говорит Раскольников Лужину, когда восклицает: «— А доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 118].

использованности в тексте романа очевидно относящаяся к самой сердцевине замысла, к глубинной идее всего произведения, к тому, что сам Достоевский называл алмазом, извлекаемым из рудника Господня, который есть душа поэта [Достоевский, 1972–1990, т. 29, с. 39], такова:

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ СОНИ

После смерти Мармеладовой, когда **он** называет ее святою, она с испугом говорит: «Ах, что вы это! Я великая грешница». Когда же он думает, что она говорит о желтом билете, и высказывает ей это: Соня (усталая от его непрерывных слов на эту тему) говорит ему: **я не про это**¹⁰⁸, но я неблагодарна была, **я против любви много раз погрешила**, и рассказывает тут историю (сочинить мастерски), как униженной и убитой Мармеладовой захотелось раз воротничка вышитого [над строкой: трогательность с кокетством], Сониного, и она попросила у ней, и та ей не дала, что **воротничок пропал сам собой** и что теперь, если б воротить только и если б она попросила — «Как бы я отдала, всё бы отдала» [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 135].

Конечно, это всецелое отрицание в качестве греха «желтого билета» и обозначение в качестве самого непростительного греха непонятого вышитого воротничка должно было возмутить Каткова, как возмущает демонстрация первоначального замысла Достоевского многих читателей и посейчас¹⁰⁹. Однако для Достоевского

¹⁰⁸ И здесь подчеркну, что это выделено в тексте самим Достоевским.

¹⁰⁹ О том, что именно эпизод с воротничком мог послужить камнем преткновения в истории редакционного цензурного вмешательства, пишет и Березкина в статье, обстоятельно собравшей все относящиеся к делу и могущие его прояснить документы: «Эпизод с Катериной Ивановной и воротничком попал именно в четвертую главу, подвергнутую критике в редакции “Русского вестника”, при этом характерной оговорки “я не про это” в дошедшем до нас (т. е. окончательном) ее тексте нет» [Березкина, 2013, с. 23]. Однако она утверждает, что такая оговорка могла появиться у Достоевского вследствие его увлечения романами Жорж Санд, отстаивавшей идеи «свободной любви»: «Эта оговорка вполне могла быть в тексте и возмутить, в числе прочего, Любимова и Каткова. Звучала она, надо признать, в духе самых “нигилистических” представлений о

любая самоотдача принципиально не может мыслиться как грех. Грешат те, кто покупает человека для удовлетворения своих сексуальных потребностей — а не та, которую покупают. Но христианское общество было склонно перекладывать грех на женщин — и практически игнорировать, не замечать, оставлять в тени поведение мужчин, пользовавшихся их услугами — и остававшихся при этом вполне достойными членами христианского общества. Березкина приводит очень важное свидетельство Любимова: «<...> (оно было напечатано в 1895 г. в газете “Свет” в разделе, который вел Любимов: “Отголоски”, подпись: Н ***) : “...выведенная Достоевским фигура Сони как выдуманная и деланная весьма претила <...> М.Н. Каткову. <...> Катков с трудом принял на страницы своего издания те главы, где говорится об отношениях Сони и Раскольникова. <...> Катков не мог переварить мысли, *чтоб занятие проституцией могло в каких бы то ни было условиях сделаться высшим подвигом самопожертвования* и таить под собою невинную чистоту души, сохраняющей белизну в грязной оболочке тела» [Березкина, 2013, с. 20–21].

Заметим еще и то, что в черновом тексте неотданный воротничок «пропадает сам собой»: вещь, отнятая у другого / не отданная другому, как бы исчезает из бытия, вещь укреплена и укоренена в бытии, только когда она — опредмеченная связь между человеком и человеком: об этом же свидетельствует и невозможность для Раскольникова воспользоваться награбленными деньгами, поскольку деньги (как подробно покажет Достоевский в «Подростке») представляют собой отчужденную связь между людьми, но в данном случае один конец этой связи безнадежно поврежден топором Раскольникова.

Об этом же в последнем романе Достоевского «Братья Карамазовы» будет сказано в басне о злющей бабе и об отданной — и потому принадлежащей ей по-настоящему — луковке, существующей в бытии как единственное, что осталось от всей жизни злющей бабы,

взаимоотношениях полов, поскольку предлагала считать ничего не значащим то, что представляло абсолютную ценность для общепринятой этической системы» [Березкина, 2013, с. 24]. Я же показываю, что для Достоевского это был принципиальный вопрос понимания того, что есть грех — и, судя по всему, *именно это* и вызвало радикальное неприятие Каткова, разумевшего грех вполне в морализаторском духе.

а потому привязывающей ее и в аду к райскому состоянию, обещающей возможность рая; луковке, рассыпающейся, исчезающей из бытия, как только баба решила присвоить ее обратно себе (и именно в этот миг безвозвратно утратила), — и своим уничтожением в качестве овеществленной связи исключающей уже навсегда возможность рая для своей «хозяйки»¹¹⁰.

Достоевский подчеркивает страданием и раскаянием Сони в этом фрагменте: мы лишаем себя рая каждый раз, когда присваиваем, а не отдаем.

Отметим и еще одно, очень важное. Катерина Ивановна, примеряющая воротнички, в окончательной сцене показана как впервые после долгого времени открывшая в себе *красоту*. А «красота человеческого образа», как открыто выскажет это Достоевский в «Дневнике писателя» (что показано в одном из предшествующих разделов), — это самое сокровенное души и образ Христов в ней. Эта красота — не на показ (героиня никуда и не выходит) — но для себя, нужная, чтобы не забыть о своей божественной сути — и есть то, чего просит Катерина Ивановна — и то, в чем легкомысленно отказывает ей тогда еще не понявшая себя самое в последней глупине Соня. И этот отказ — конечно, воистину великий грех.

Именно в силу сказанного образа святости в романе — Лизавета, отдающая все (и свое тело)¹¹¹, вплоть до собственной жизни, если

¹¹⁰ См. подробный разбор в: [Касаткина, 2015, с. 336–341]. В этой книге, в посвященной басне о луковке главе, показано, как Достоевский ставит и парадоксально решает проблему апокатастасиса.

¹¹¹ Лизавете современный читатель привычно пытается поставить в вину судьбу ее детей (поскольку о ней сказано, что она «по минутно была беременна») [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 54]. Однако надо учитывать здесь как контекст времени, так и контекст сцены. Во время написания романа не предполагалось тех обязанностей по отношению к детям, которые кажутся нам столь очевидными сейчас, и в любом случае — самым большим даром родителя ребенку считалась сама жизнь этого ребенка. В контексте же сцены беседы студента и офицера, подслушанной Раскольниковым, «по минутно беременная» — то есть «по минутно» дающая жизнь Лизавета присутствует как антитеза идее о возможности по своему произволению отнимать не тобой данную человеческую жизнь. Она — врата жизни в мире, где люди, хищнически потребляя друг друга, становятся друг для друга вратами смерти.

только это кому-то понадобилось, но прежде всего — обстирывающая и чинящая (восстанавливающая и украшающая) этот мир (как починенную ею рубаху Раскольникова, о чем напоминает герою Настасья в момент сообщения ему о двойном убийстве).

Грех — это отступление от действий, совершаемых на основании видения истинной природы человека, которую прямо декларирует Соня, отвечая Раскольникову на его провокации по поводу ее отношений с Катериной Ивановной: «Мы *одно, заодно* живем» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 244].

Если мы увидели это исходное положение Достоевского — «Преступление и наказание» становится для нас практически прозрачным.

Последнее, что необходимо добавить: современный читатель читает текст Достоевского существенно не в том виде, в каком писатель хотел его видеть — и в каком все же рассчитывал видеть, несмотря на цензурное вмешательство редакции «Русского вестника».

Вот что пишет о возгласе Сони «Я великая, великая грешница» в современных изданиях романа Борис Тихомиров: «...**сидеть со мной! Честь! Да ведь я... бесчестная... я великая, великая грешница!** — В журнальной редакции последняя фраза читалась так: “Да ведь я недостойная!.. я... я ведь бесчестная, я великая, великая грешница!” Готовя в 1867 г. отдельное издание романа, Достоевский отредактировал, существенно сократив, это восклицание Сони, которое теперь выглядело так: “Да ведь я... бесчестная...” (без упоминания самооценки героини “...я великая, великая грешница!”) *В таком виде эта фраза печаталась во всех прижизненных изданиях “Преступления и наказания”* (1867, 1870, 1877). Однако этот вариант вступал в известное противоречие с контекстом: на восклицание Сони Раскольников отвечает: “А что ты великая грешница, то это так...” — то есть **соглашается** со словами героини, **вычеркнутыми писателем** при редактировании эпизода. На этом основании публикаторы романа в ПСС посчитали возможным “реставрировать” выправленный автором при подготовке отдельного издания текст и вернули на место слова: “...я великая, великая грешница!” (см.: Д. 7; 306). В таком виде эта фраза печатается во всех современных изданиях. Однако это решение не представляется бесспорным. В дискуссии по этому поводу высказывалось и иное мнение: “Не исключено, что, обращаясь к Соне:

«ты великая грешница...», — Раскольников следует ходу своих мыслей о ней, а не ее словам» ([Опульская Л.Д.] Текстологическая справка // *Достоевский Ф.М. Преступление и наказание*. М.: Наука, 1970. С. 734). Однако гораздо важнее осмыслить, чем руководствовался писатель, исключая эти столь важные для характеристики религиозно-нравственного самосознания героини слова. Правка эта, очевидно, имеет не стилистический, а глубоко принципиальный характер: для истинно христианского смирения Сони Мармеладовой никакая исключительность, выделенность даже в грехе совершенно невозможна. Действительно так **переживая** свое деяние, Сонечка не может о себе так **говорить**. Это противоречит всему ее образу, как он сложился в произведении в целом. Дорабатывая роман по завершении журнальной публикации, Достоевский, по-видимому, почувствовал это и вычеркнул экстатический возглас героини» [Тихомиров, 2016 а, с. 348–349].

Безусловно соглашаясь с тем, что правка эта имеет для Достоевского не стилистический, а принципиальный характер, и настаивая на том, что соответствующей авторскому замыслу будет публикация, в которой Соня не произносит этих слов о себе в **этом** месте текста, я, конечно, совсем не согласна с тем объяснением, которое дает Борис Тихомиров характеру этой правки. В свете сказанного выше очевидно, что здесь налицо исправление автором того искажения, которое внесли в самый фундаментальный смысл текста Достоевского редакторские правки. Соня не может сказать о себе здесь, что она великая грешница, потому что ее (и авторское) понимание сущности греха принципиально иное. Она говорит, что она бесчестная — и это правда, ибо общество лишает чести женщину, страдающую от греха окружающих. Но назвать ее грешницей в этой ситуации может лишь Раскольников. Сама Соня может считать себя грешной лишь за отказ отдать свое — но никак не за акт самоотдачи. И этим явным несоответствием ответа Раскольникова тому, что сказала о себе Соня, Достоевский все же надеялся донести до читателя радикальное расхождение героев в том, что они считают грехом. Но современные текстологи, к сожалению, выступили на стороне редакции «Русского вестника», исказив в академическом издании авторскую волю писателя.

Итак, Достоевский видит грех как ошибку человека в определении собственной мерности, размера, состава и конфигурации. Это

означает, что грешащий (грех — ἡ ἁμαρτία — буквально — промах, ошибка) человек в своих поступках исходит из присутствующего в его сознании ложного собственного образа, из ложного видения себя как ограниченного своим собственным телом и отграниченного от всех остальных людей, из видения других как своих соперников и претендентов на тот же ресурс, а не как открывающих для него новые пространства и возможности, без них и вне их просто не существующие — поскольку это их внутренние пространства, впервые созданные их появлением и становлением в этом мире, а следовательно — радикально ошибается как в определении своих истинных выгод, так и опасностей на своем пути. Вплоть до того, что самое опасное для себя он склонен считать наиболее выгодным, а самое выгодное — вообще не входящим в круг его жизненных интересов или представляющим ущемление этих интересов.

Достоевский в своих текстах последовательно показывает, почему отдавать **выгоднее**, чем присваивать, почему только отданное и разделенное становится по-настоящему нашим, почему нет ничего опаснее, чем сказать про что бы то ни было: «Это мое, а не ваше».

Он стремится восстановить в сознании читателя тот образ человека, для которого именно так будут распределяться выгоды и угрозы, что соотносится с главной задачей, которую Достоевский с самых юных лет ставил перед собой в своем творчестве: разгадать загадку человека, увидеть его — и показать его читателю — в его настоящем — божественном (ибо созданном по образу и подобию Божию) — виде, который еще в 1864 году он опишет так: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь, и в различных разрядах» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174–175].

Достоевский стремится вывести человека из состояния темной и тесной ограниченности каменной стеной его «я» и хоть на миг дать ему ощутить, как нити ото всех бесчисленных миров Божиих сходятся разом в душе его, и вся она трепещет, «соприкасаясь мирам иным».

ШИЛЛЕР У ДОСТОЕВСКОГО: ЭЛЕВСИНСКИЕ МИСТЕРИИ В «БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ»

О целях, которые ставит перед собой автор при создании художественных текстов, я написала книгу [Касаткина, 2019] и уже немало сказала выше. Этот раздел я хотела бы начать с рассуждения о целях читателя, к этим текстам обращающегося.

Книги нужны читателю не для того, чтобы поставить их на полку как ценные артефакты (для украшения комнат теперь используют другие вещи), и не для того, чтобы блеснуть в разговоре цитатой из чтимого, но не читаемого классика. Это тоже просто способ украшения, причем не себя, а всего лишь одной из своих социальных масок. И дело даже не в том, что это цели, недостойные названия целей (об этом задумываются далеко не все читатели), а в том, что сейчас гораздо удобнее для этого послужат другие вещи, которые, к тому же, гораздо проще добываются.

Книги нужны читателю не для того, чтобы отвлечься от своей жизни, погружившись в жизнь персонажа, — хотя это до сих пор частый повод для чтения. Этот повод — лишь сладкая облатка для лекарства, каким является всякий опыт — и книги как проводники общего опыта этой облаткой пользуются.

Книги нужны читателю для жизни, они — как руки, протянутые идущими впереди, — с тем, чтобы помочь идущим следом пройти по своей собственной, видной лишь на шаг вперед жизненной дороге. Руки, протянутые из области опыта, которого следующие еще не обрели — и который иногда в пределах жизни вообще не обретаются самостоятельным усилием.

Речь не идет о повседневном опыте и о передаче поведенческих паттернов: этот опыт — не задача искусства, этот опыт всегда брался из повседневности вокруг, и только в наше странное время, которому одновременно свойственна максимальная социализация и максимальная замкнутость и атомизация социального пространства, вдруг предположили, что именно такой опыт ученики должны извлекать из книг на уроках литературы.

Речь идет о совсем другом опыте, выводящем за пределы повседневного, раскрывающем вновь схлопнувшиеся по тем или иным причинам или и не могущие быть раскрытыми без дополнительного усилия мерности бытия. Даже самым чутким и самостоятельным читателям нужна помощь, чтобы обрести дополнительную способность видеть, чувствовать и понимать — или, как минимум, чтобы найти удостоверение тому, что наличествующая у них способность видения жизни в большем числе мерностей и связей подтверждается не только их собственным опытом. И эту помощь оказывают человечеству книги.

Только такие несущие важный истинный опыт книги действительно живут долго.

И вечно живут книги, несущие опыт, выходящий за пределы здешней человеческой жизни и здешнего образа человека.

Книги Шиллера стали таким путеводителем для юного Достоевского, это автор, в творениях которого Достоевский нашел очень много «своего» — и, в частности, благодаря ему, обрел единственно возможный выход за пределы жесткой оболочки «под которой томится вселенная». Напомню строки из письма восемнадцатилетнего Достоевского:

Я имел у себя товарища, одно создание, которое так любил я! Ты писал ко мне, брат, что я не читал Шиллера. Ошибаешься, брат! Я вызубрил Шиллера, говорил им, бредил им; и я думаю, что ничего более кстати не сделала судьба в моей жизни, как дала мне узнать великого поэта в такую эпоху моей жизни; никогда бы я не мог узнать его так, как тогда. Читая с **ним** Шиллера, я поверял **над ним** и благородного, пламенного Дон Карлоса, и маркиза Позу, и Мортимера. Эта дружба так много принесла мне и горя и наслаждения! Теперь я вечно буду молчать об этом; имя же Шиллера стало мне родным, каким-то волшебным звуком, вызывающим столько мечтаний; они горьки, брат; вот почему я ничего не говорил с тобою о Шиллере, о впечатлениях, им произведенных: мне больно, когда услышу хоть имя Шиллера [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 69].

Интересно и характерно, и должно быть особенно отмечено ввиду дальнейшего, что Достоевский здесь говорит о важности наличия *любимого другаго* для возможности восприятия Шиллера в полноте.

Отмечу и еще важнейшее высказывание юного Достоевского в этом же письме: «<...> **правильный очерк человека**, который представили нам и Шекспир и Шиллер» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 68]. Правильный очерк человека противопоставлен Достоевским «мрачной мании характеров байроновских» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 68]. Что же различает эти противопоставленные характеры?

Мы уже увидели, что Шиллера важно читать, пребывая в любовном и дружеском союзе, что к его восприятию, с точки зрения Достоевского, мало способен человек вне такого взаимодействия, — и это, по сути, прямо повторяет строки шиллеровской оды «К Радости»:

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

В переводе Ф.И. Тютчева, вышедшем в 1827 году:

Кто небес провидел сладость,
Кто любил на сей земли —
В милом взоре черпал радость, —
Радость нашу раздели:
Все, чье сердце сердцу друга
В братской вторило груди;
Кто ж не мог любить, — из круга
Прочь, с слезами отойди!..

А Гамлета Достоевский вспоминает, говоря о человеке, который болезненно и почти смертельно ощущает себя **запертым** в своей здешней, **не свойственной ему**, форме, который становится голо-

сом томящегося в разделении «оцепенелого мира»¹¹² — в отличие от героев Байрона, пребывающих в крайней степени *удинения* — и воспринимающих ее как ту единственную форму существования человека, сколь-нибудь возвышающегося над посредственностью, на которую он обречен.

Таким образом, «правильный очерк человека» — это уже для совсем юного Достоевского очерк человека иной мерности и иной связности, чем абрис байроновских героев.

В связи со сказанным выше я хочу обратить внимание на те слова в знаменитом письме Достоевского к Фонвизинной, на которые не обращено такое же пристальное внимание, какое обращено на собственно «символ веры» Достоевского: «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 люблю**, 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 ни-

¹¹² «Не знаю, стихнут ли когда мои грустные идеи? Одно только состоянье и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значение отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира. Попадись в эту картину лицо, не разделяющее ни эффекта, ни мысли с целым, словом, совсем постороннее лицо... что ж выйдет? Картина испорчена и существовать не может! Но видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностью, знать и быть как последнее из созданий... ужасно! Как малодушен человек! Гамлет! Гамлет! Когда я вспомню эти бурные дикие речи, в которых звучит стenanье оцепенелого мира, тогда ни грусть, ни ропот, ни укор не сжимают души моей... Душа так подавлена горем, что боится понять его, чтобы не растерзать себя» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 50]. Это письмо написано на полтора года раньше предыдущего — и брат Михаил, очевидно, должен понять, что именно позволяет брату Федору говорить о едином «очерке человека» у Шекспира и Шиллера.

чего 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. 28₁, с. 176]. Мы видим, что как для проникновения в глубинную мысль Шиллера необходим любимый другой, так и богопознание возможно лишь в минуты, когда «я люблю и нахожу, что другими любим» — то есть — лишь тогда, когда я пребываю **не в уединении**.

Шиллер не потерял своего значения для Достоевского до самой его смерти. Ведь в последнем романе, том, в котором хотел «высказаться весь», который писал как свое завещание человечеству, романе, который более всего походит на руку, протянутую нам из вечности, который столько читателей называли книгой, изменившей их жизнь, Достоевский в качестве центральных энергетических элементов, кристаллов, определяющих главные действенные цели выращенного из них произведения, использует цитаты из Шиллеровского «Элевзинского праздника» и оды «К радости». Причем Достоевский их использует как единый текст: Митя Карамазов, сказав о том, что хотел бы начать свою исповедь гимном к радости Шиллера, задумывается — и вдруг начинает читать «Элевзинский праздник». Этим Достоевский подчеркивает, что и в самом своем известном произведении «К Радости» Шиллер говорит о важнейшем — и о том же, о чем он говорит в «Элевзинском празднике». Этим Достоевский подчеркивает, что главное движение «Элевзинского праздника», его истинная цель — привести читателя к Радости — настоящему мосту между мирами, открывающей *здесь* то чувство себя и всего, которое знаменует и определяет наше *там*.

Таким образом, определив глубинный посыл «Братьев Карамазовых», мы одновременно узнаем и о том опыте, который как высшую драгоценность воспринял Достоевский из творчества Шиллера — и передать который своим читателям счел своей главной жизненной задачей.

А.Б. Криницын пишет о тех героях, которые не цитируют Шиллера в «Братьях Карамазовых»: «Очевидно, Достоевскому, вложившему в образы Алеши и старца Зосимы свои выстраданные, “прошедшие через горнило сомнений” религиозные убеждения,

было важно показать, что эти герои переросли Шиллера и могут не опираться на него. Но именно переросли, а не прошли мимо» [Криницын].

Это рассуждение имеет прямое отношение к вопросу о роли искусства — Шиллер становится не нужен героям Достоевского, когда тот опытит, что несло в себе (как концентрат опыта автора, вновь становящийся напитком богов в читателе) художественное произведение, становится для героя личным пережитым опытом, в котором открыто больше, чем могло быть воспринято оттуда. Когда уже не нужно посредство другого, не нужно искусство как пособие для невидящих. Однако искусство — не только пособие для невидящих, средство передачи запредельного опыта тем, кто на данном этапе не может его получить сам, но и то, что формирует или активизирует, или хотя бы укрепляет и поддерживает в человеке сам орган для принятия подобного опыта. В том числе и поэтому для сообщения этого опыта читателям сам автор воспользуется цитатами из Шиллера, создавая тем самым пространство опыта, удостоверенного в разных лицах и разных временах. И именно поэтому богословие стремительно становится безбожным, когда отдаляется от искусства, когда начинает тяготеть к трактату: потому что искусство единственное способно передавать другому сам опыт богообщения — а не сведения о таком опыте, не знания, из него извлеченные, — и потому что искусство единственное способно сформировать соответствующий орган восприятия при его отсутствии или изначальной слабости, поддержать, раскрыть и правильно направить при его изначальной силе. Искусство — единственная возможная замена прямому учительству, единственная годная замена учителя, когда тот уже недоступен.

Можно сказать: «Элевзинский праздник» — лишь одна из многих цитат в романе Достоевского, почему же можно свести к ней вершинный и существенный его смысл?

Однако, она — не «одна из многих», а плотнейший энергетический центр романа. Чтобы понять степень густоты связей этой цитаты в тексте, я рекомендую обратиться к главке «“Братья Карамазовы” как роман о счастливом браке» в моей книге «Священное в повседневном...»: [Касаткина, 2015, с. 398–404]. В главке этой показано, как в «Братьях Карамазовых» разворачивается перспектива животворящей интеграции человека с человеком и челове-

ством, с землей, с Богом, прописанная Достоевским еще в записи «Маша лежит на столе...»: «Учение истинной философии — уничтожение косности, то есть мысль, то есть центр и Синтез вселенной и наружной формы ее — вещества, то есть Бог, то есть — жизнь бесконечная» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 175]. Написанное здесь Достоевским не имеет никакого отношения к пантеизму (как не имеют отношения к пантеизму слова апостола Павла «да будет Бог все во всем» (1Кор. 15, 28)), оно просто меняет привычные нам координаты в/вне на центр и периферию. Бог — центр, периферия — творение, максимально закосневшее там, где волей человека отпало от Творца, было отделено от Творца как «часть наследства» блудного сына, в результате чего и создавалась в области косности область концентрации смерти. Смерти, которая будет преодолена вновь начавшейся интеграцией, когда человек вспомнит о своем назначении быть проводником и посредником, а не стеной и преградой между творением и Творцом, — и вновь примет это предназначение.

Дело в том, что Достоевский всегда старался максимально прямо — хотя и очень ненавязчиво — предоставить читателю возможность точно понять то, что автор стремится передать. Чтобы мы не ошиблись, не прошли мимо важнейшего, сосредоточившись на том, что вне этого важнейшего может быть неправильно и даже превратно понято, он дает роману эпиграф: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12, 24). Эти слова Иисуса обращены к эллинам, пришедшим в Иерусалим на праздник. Это единственное место в Евангелии, где с эллинами, едва допущенными к Нему охраняющими Учителя учениками, Иисус говорит языком Элевсинских мистерий. И этого, как правило, не замечают исследователи романа «Братья Карамазовы». Один из них пишет: «Таким образом, евангельский эпиграф, благодаря вводу шиллеровских стихов, приобретает в идейной системе романа дополнительные языческие коннотации» [Криницын]. Однако дело в том, что большинство читателей и исследователей здесь просто не видят очевидного для Достоевского — и для Шиллера, подчеркнутого в свое время Мережковским: эта фраза не только у Достоевского получает дополнительный контекст Элевсиний — нет, в самом Евангелии она прямо указывает на свой источник — толь-

ко справедливо было бы его назвать не «языческим», а мистериальным. «Из пришедших на поклонение в праздник были некоторые Еллины. Они подошли к Филиппу, который был из Вифсаиды Галилейской, и просили его, говоря: господин! нам хочется видеть Иисуса. Филипп идет и говорит о том Андрею; и потом Андрей и Филипп рассказывают о том Иисусу. Иисус же сказал им в ответ: пришел час прославиться Сыну Человеческому. Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода. Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную» (Ин. 12, 20–25). Прервем цитату здесь, ибо в больших границах в пределах данной статьи ее нет возможности объяснить.

Таким образом, Достоевский делает эпиграфом к своему последнему роману единственные донесенные до нас именно и только Евангелием слова Элевсиний, которыми Христос обращается к прошедшим таинства, говоря с ними на языке их посвящения. И это единственные в точности известные нам слова Элевсиний, потому что разглашение происходящего в процессе посвящения было запрещено под страхом смерти — а Иисус может их произнести, поскольку знает их, не проходя посвящения. Таким образом, здесь мы присутствуем при эпизоде, аналогичном разодравшейся в Иерусалимском храме завесе, за которой был Бог и за которую мог заходить только первосвященник однажды в год — а теперь Бог стал открыт всем. Так же и передаваемое тайно и таинственно в Элевсиниях знание об истинной природе человека в словах Христа, обращенных к Эллинам, становится обращенным ко всем.

Дмитрий Мережковский в своей книге о древних религиях пишет, что «за пятнадцать веков от конца Элевзинских таинств, лучше [чем Достоевский. — Т.К.] о них никто никогда не говорил» [Мережковский, 2017, с. 485]. Но Достоевский при этом счел нужным, говоря о них, опереться на слова Шиллера.

«Братья Карамазовы» — книга, написанная для преодоления вечной нескончаемой войны — войны человеческого разделения. Герой Достоевского называет новое время «периодом человеческого уединения» и говорит о возможности его преодоления так:

«Дело это **душевное**, психологическое. Чтобы переделать мир по-новому, надо, чтобы люди сами **психически** повернулись на другую дорогу. Раньше, чем не сделаешься в самом деле всякому братом, не наступит братства. Никогда люди никакою наукой и никакою выгодой не сумеют безобидно разделиться в собственности своей и в правах своих. Все будет для каждого мало, и все будут роптать, завидовать и истреблять друг друга. Вы спрашиваете, когда сие сбудется. Сбудется, но сначала должен заключиться период человеческого **уединения**». — «Какого это уединения?» — спрашиваю его. «А такого, какое теперь везде царствует, и особенно в нашем веке, но не заключился еще весь и не пришел еще срок ему. *Ибо всякий-то теперь стремится отделить свое лицо наиболее, хочет испытать в себе самом **полноту жизни**, а между тем выходит из всех его усилий вместо полноты жизни лишь полное **самоубийство**, ибо вместо полноты определения существа своего впадают в совершенное **уединение**. Ибо все-то в наш век разделились на единицы, всякий уединяется в свою нору, всякий от другого отдалается, прячется и, что имеет, прячет и кончает тем, что **сам от людей отталкивается и сам людей от себя отталкивает**. Копит уединенно богатство и думает: сколь силен я теперь и сколь обеспечен, а и не знает безумный, что чем более копит, тем более погружается в самоубийственное бессилие. Ибо привык надеяться на себя одного и от целого отделился единицей, приучил свою душу не верить в людскую помощь, в людей и в человечество, и только и трепещет того, что пропадут его деньги и приобретенные им права его. Повсеместно ныне ум человеческий начинает насмешливо не понимать, что истинное обеспечение лица состоит не в личном уединенном его усилии, а в людской общей целостности. Но непременно будет так, что придет срок и сему страшному уединению, и поймут все разом, как **неестественно** отделились один от другого. Таково уже будет веяние времени, и удивятся тому, что **так долго сидели во тьме, а света не видели**. Тогда и явится знамение Сына человеческого на небеси... Но до тех пор надо все-таки знамя беречь и нет-нет, а хоть единично должен человек вдруг пример показать и вывести **душу** из уединения на подвиг братолюбивого общения, хотя бы даже и в чине юродивого. Это чтобы не умирала великая мысль» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 275–276].*

Подчеркнутые мною слова получают здесь свое дальнейшее разъяснение в качестве в высшей степени неметафорических и не мора-

лизаторских, максимально точно и схоже описывающих тот процесс, что происходил с человеком и в откровении Элевсиний.

Вспомним здесь, что Достоевский еще в «Социализме и христианстве» так описывает это *уединенное* состояние человека и человечества, которое он маркирует как переходное между первобытным дорефлексивным единством невыделенных из массы личностей и новым вольным, самостоятельным, свободным соединением человечества вокруг Христа: то есть, в сущности, как время между отделением от корня рода — и привитием к небесной маслине:

Затем наступает время переходное, то есть дальнейшее развитие, то есть цивилизация. (Цивилизация есть время переходное.) В этом дальнейшем развитии наступает феномен, новый факт, которого никому не миновать, это развитие *лично*го сознания и отрицание непосредственных идей и законов (авторитетных, патриархальных, законов масс). Человек как личность всегда в этом состоянии своего общегенетического роста становился во враждебное, отрицательное отношение к авторитетному закону масс и **всех**. Терял поэтому **всегда** веру и в Бога. (Тем кончались всякие цивилизации. В Европе, например, где развитие цивилизации дошло до крайних пределов развития лица, — вера в Бога в личностях пала.) Это состояние, то есть распадение масс на личности, иначе цивилизация, есть состояние болезненное. Потеря живой идеи о Боге тому свидетельствует. Второе свидетельство, что это есть болезнь, есть то, что человек в этом состоянии чувствует себя плохо, тоскует, теряет источник живой жизни, не знает непосредственных ощущений и все сознает [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 192].

Заметим, что и здесь возможность веры как связи и взаимодействия с Богом напрямую связывается Достоевским со связью и взаимодействием с любимыми живым чувством другими в человечестве. Дело не в том, что одно невозможно без другого, — дело в том, что тут нет «одного» и «другого»: шаг к человеку и шаг к Богу — это, по Достоевскому, не два шага, а один. Заметим и то, что это время маркируется Достоевским как неизбежное и непременно на пути к новому вольному и осознанному соединению, соединению свободному, но, как напишет Достоевский «даже не по воле, не по разуму, не по сознанию, а по непосредственному, ужасно сильному, непобедимому ощущению, что **это** ужасно **хоро-**

шо» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 192]. В сущности, это время удаления всякого человеческого существа в пустыню «я» «на сорок лет», как при выходе из Египта, (что и будет Достоевским первоначально описано в «Записках из подполья»), для того, чтобы усилиями разума, сознания, воли освободиться от прежнего рабства роду, единству с родом по принуждению, единству, лишаящему человека **лица** и делающему его временно занимающим нишу в структуре рода (и важна и долговечна там именно эта ниша, эта ветвь родового дерева, для которой каждый человек, ее занимающий — просто древесный лист этого лета, который будет сорван ветрами осени и заменен по весне новым зеленым листом). И, как утверждает Достоевский, освободившийся вполне от такого рабства человек, человек в состоянии полной свободы, то есть — личность на высшей ступени развития — будет охвачен непосредственным, сильным и непобедимым желанием воссоединения с каждым в человечестве (потому что род и его производные очень берегут и охраняют свои границы, в высшей степени склонны отталкивать и отрицать «чужое») — и с Богом: воссоединения, происходящего в акте полной самоотдачи, неожиданным результатом которой становится обретение себя в конце концов в своем настоящем размере и в своей настоящей силе. Заметим также, что в «Братьях Карамазовых» такое состоявшееся воссоединение и, как следствие, преобразование личностей маркируется Достоевским «знамением Сына человеческого на небеси» — то есть, вторым Пришествием, которое становится результатом человеческого шага, сделанного наконец навстречу Христу, собирающему в единое целое все человечество, как наседка собирает птенцов под свои крылья.

Шиллер говорит о состоянии человека в это время цивилизации так: «Вечно прикованный к отдельному малому *обломку* целого, человек сам становится *обломком* <...>» [Шиллер, 1957, с. 265]. Заметим, что Шиллер очень внятно пишет при этом не только — и не столько — об отделении единицы от всех — но об *отделении этой единицы от огромных пластов своей собственной природы*:

Сама культура нанесла новому человечеству эту рану. Как только сделалось необходимым благодаря расширившемуся опыту и более определенному мышлению, с одной стороны, более отчетливое разделение наук, а с другой — усложнившийся государственный механизм

потребовал более строгого разделения сословий и занятий, — тотчас порвался и внутренний союз человеческой природы, и пагубный раздор раздвоил ее гармонические силы. Рассудки интуитивный и умозрительный, настроенные теперь враждебно, разграничили поле своей деятельности и стали подозрительно и ревниво оберегать свои границы, а вместе с ограничением сферы деятельности нашли в самих себе господина, который нередко подавлял все остальные способности <...> Теперь оказались разобщенными государство и церковь, законы и нравы; наслаждение отделилось от работы, средство от цели, усилие от награды. Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится обломком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и, вместо того чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки. Однако и это скудное, отрывочное участие отдельных частей в целом не зависит от форм, которые они создают сами (ибо как можно доверить их свободе такой искусный и хрупкий механизм?), а предписывается им с мелочной строгостью формуляром, которым связывается их свободное разумение. Мертвая буква замещает живой рассудок, и развитая память служит лучшим руководителем, чем генний и чувство [Шиллер, 1957, с. 265–266].

Шиллер описывает здесь ужас механического соединения людей, внутренне остающихся в состоянии разъединения. В терминологии Достоевского — ужас государства, слишком далекого от того, чтобы стать Церковью.

Почти так же, как Шиллер — «лучиночкой», тем, что отстругивается от общего ствола, вторичным по отношению к общему стволу — назовет человека в этот период развития человечества и Достоевский в черновой записи «Социализм и христианство», где он будет кратко описывать весь процесс человеческой истории с точки зрения последовательной трансформации личности [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 191].

И для Шиллера, и для Достоевского главной бедой человека будет даже не то, что он *попал* в эту ситуацию «отструганности», отломленности от целого — напротив, в том, чтобы пройти этот этап, они найдут и смысл, и необходимость. Главной бедой станет то, что человек искренне *забыл* о целом, принял *всерьез* себя в сво-

ей отдельности за целое и завершенное в себе бытие, признал свою покалеченную природу здоровой, сделал ее отправной точкой для определения своих целей в земном бытии, забыл совсем о своей истинной природе.

Это состояние отломленности, принятое за истинную природу человека, Шиллер и Достоевский характеризуют как *унижение* человека: «И куда печальным оком там Церера не глядит — в унижении глубоком человека всюду зрит» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 98]. Унижение внешне проявляется в войне всех против всех, в том, что «дымятся тел остатки на кровавых алтарях» — и такое состояние вовсе не будет признаком «доаграрного» существования человечества, как считают иногда исследователи¹¹³. Христос, придя в средневековую Испанию в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор», найдет те же дымящиеся на кострах тела. Почти непрерывная череда локальных и общеевропейских войн XVIII–XIX вв. предоставляла взгляду те же остатки горящих тел, которые и сейчас мы можем видеть — даже в прямом эфире. Об этом неизбывном кровопролитии, об этом все дальше заходящем по мере развития цивилизации отрицании того, что другой — это тоже я, говорит герой «Записок из подполья», написанных в момент самого пристального рассуждения Достоевского о том, что есть человек в состоянии «я»:

Ведь утверждать хоть эту теорию обновления всего рода человеческого посредством системы его собственных выгод, ведь это, по-моему, почти то же... ну хоть утверждать, например, вслед за Боклем, что от цивилизации человек смягчается, следственно, становится менее кровожаден и менее способен к войне. По логике-то, кажется, у него и так выходит. Но до того человек пристрастен к системе и к

¹¹³ Вот как пишет об этом И.М. Семенко в комментариях к переводу Жуковского: «В основе баллады — мысль о развитии гражданственности как источнике человеческого прогресса. Шиллер объясняет переход от дикости к цивилизации и дальнейший прогресс человечества изменением кочевого образа жизни на оседлый и земледельческий. Следствием этого было смягчение и облагораживание нравов и, далее, появление потребности в общественных установлениях, развитие искусства, науки и т. д.» [Жуковский, 1959, с. 472].

отвлеченному выводу, что готов умышленно исказить правду, готов видом не видать и слухом не слышать, только чтоб оправдать свою логику. Потому и беру этот пример, что это слишком яркий пример. Да оглянитесь кругом: кровь рекою льется, да еще развеселым таким образом, точно шампанское. Вот вам все наше девятнадцатое столетие, в котором жил и Бокль. Вот вам Наполеон — и великий, и теперешний. Вот вам Северная Америка — вековечный союз. Вот вам, наконец, карикатурный Шлезвиг-Гольштейн... И что такое смягчает в нас цивилизация? Цивилизация вырабатывает в человеке только многосторонность ощущений и... решительно ничего больше. А через развитие этой многосторонности человек еще, пожалуй, дойдет до того, что отыщет в крови наслаждение. Ведь это уж и случалось с ним. Замечали ли вы, что самые утонченные кровопроливцы почти сплошь были самые цивилизованные господа, которым все эти разные Атиллы да Стеньки Разины иной раз в подметки не годились, и если они не так ярко бросаются в глаза, как Атилла и Стенька Разин, так это именно потому, что они слишком часто встречаются, слишком обыкновенны, примелькались. По крайней мере, от цивилизации человек стал если не более кровожаден, то уже, наверно, хуже, гаже кровожаден, чем прежде. Прежде он видел в кровопролитии справедливость и с покойною совестью истреблял кого следовало; теперь же мы хоть и считаем кровопролитие гадостью, а все-таки этой гадостью занимаемся, да еще больше, чем прежде. Что хуже? — сами решите [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 111–112].

Таким образом, «Элевзинский праздник» для Достоевского — не повесть о давно прошедших событиях, исправленных когда-то однажды пришествием Цереры / Деметры (первое имя значит «творящая, производящая, учреждающая, порождающая»: *ceres* — тот же корень, что и *сгео*, что, очевидно, важно было для Достоевского, ставящего в параллель явление Цереры и явление Христа в «Великом инквизиторе» — в обоих случаях творец приходит к творению, забывшему о том, что оно такое, извратившему свои пути; второе означает «Земля-Мать»), «Элевсинский праздник» — это весть о непрестанно происходящем в периоде человеческого уединения «унижении» человека, уничтожающего себе подобных. И лекарством от этого непрекращающегося «унижения» и Шиллер, и Достоевский сочли весть Элевсиний.

В романе Достоевский дает нам видение осуществленных Элевсинских мистерий, показывает то, что было в них итогом трансформации человека — хотя мы, увы, в большинстве своем этого не видим, воспринимая сцену с Алешей Карамазовым в заключении главы «Кана Галилейская» как ряд психологических метафор, в то время как она насквозь онтологична.

Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты.

Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облежала землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел и вдруг как *подкошенный* повергся на землю.

Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, *целовать ее всю*, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее, любить во веки веков. «Облей землю слезами радости твоея и люби сии слезы твои...» прозвенело в душе его. О чем плакал он? О, он *плакал* в восторге своем *даже и об этих звездах*, которые сияли ему из бездны, и «не стыдился иступления сего». Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, «соприкасаясь мирам иным». Простить хотелось ему всех и за все и просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и за вся, а «*за меня и другие просят*»¹¹⁴, — прозвенело опять в душе его.

¹¹⁴ Кстати, говоря о том, что павший на землю слабый юноша встал твердым на всю жизнь бойцом, Достоевский скрывает в мысленной речи Алеши иерейский литургический возглас, указывая путь и направление его изменения, характер его посвящения. «Простить хотелось ему всех и за все и просить прощения, о! не себе, а за *всех*, за всё и за *вся*» — здесь выделенные слова составляют часть возгласа «Твоя от Твоих Тебе приносяще о всех и за вся», который непосредственно предваряет эпиклезис — призывание св. Духа на предложенные Дары, если и не фиксирующий, то маркирующий момент перевоплощения хлеба и вина в плоть Христову. На одном уровне эта скрытая цитата как бы свидетельствует об обретении героем священнического достоинства, которое потом развернется в

Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. **И никогда, никогда не мог забыть Алеши во всю жизнь свою потом этой минуты.** «Кто-то посетил мою душу в тот час», — говорил он потом с твердою верой в слова свои... [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 328].

Сцена вся заслуживает подробнейшего разбора (и каждое слово в ней могло бы быть выделено и дополнительно объяснено), но укажем сейчас только, во-первых, на очевидную в выделенных фразах **соразмерность** Алеши Земле¹¹⁵ — и всей вселенной; во-вторых — на неуничтожимую и исчезающую встроенность этого мгновения во все остальное время жизни («никогда не мог забыть этой минуты»): на это осевое / краеугольное время — на минуту, ставшую онтологическим позвоночником совсем нового суще-

последней сцене романа — сцене основания Церкви-мира на алтаре камне-сироте с двенадцатью мальчиками, чье служение будет состоять в преображении жизни, а не в символическом действии внутри храма. Но на еще более глубоком уровне это свидетельство того, в Кого преображается здесь герой, переживая своей плотью такую же трансформацию, какую претерпевают на каждой литургии хлеб и вино. Кроме того, мы видим во фразе Достоевского дополнительное «за всё» (а не только о всех (мужчинах) и вся (женщинах)), чем включается в этот возглас моление за мир, за всю землю и всех тварей, населяющих ее, наравне с человеками.

¹¹⁵ Неоднократно отмечено, что падение Алеши на землю имеет брачный смысл, но недавно прот. Николай Артемов добавил очевидное после его указания — но, кажется, до сих пор не отмеченное и при этом многократно усиливающее интенсивность этой авторской интенции: чтение главы о Кане Галилейской — это чтение при венчании. «“Кана Галилейская” — и сразу от главы чисто евангельской совершается переход к месту, к контексту, где находится глава в церковной жизни. Это очевидно каждому, кто мало-мальски знаком с жизнью церкви: глава читается на браке. Всегда, когда венчаю, я читаю о претворении воды в вино в “Кане Галилейской” на браке» [Артемов, 2021]. Совершается одновременно венчание Христа с новоприбывшей душой — и Алеши, увидевшего это, с Землей.

ства — что и есть базовый признак мистерии и инициации, которые не бывают прошедшими, а только с какого-то момента *непрерывно происходящими*, возобновляющими присутствие минуты радикального изменения в каждой последующей минуте жизни (в сущности, именно таким образом Достоевский строит свой двусоставный образ и именно такой «минутой» преображения в жизни человечества стала жизнь Христа); в-третьих — на присутствие в этой одинокой, по видимости, трансформации — *всех* в активном соучастии («за меня и другие просят»); в-четвертых — на то, что представляет собой кульминацию и, в некотором смысле, итог¹¹⁶ трансформации героя: «Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, “соприкасаясь мирам иным”». То, что происходит в этот момент с Алешей, полностью объясняет, почему в ключевой момент Элевсинских мистерий мистам показывали колос (и употребление слова «подкошенный» по отношению к Алеше здесь совсем не случайно и указывает на произошедшую уже трансформацию: зерно «подкосить» невозможно, подкосить можно только колос).

Что еще нам нужно знать, чтобы понять, почему Достоевский поставил в центр своего последнего романа Элевсинии?

Первый важнейший факт: непрерываемый мир на время празднования Элевсиний. Перемирия провозглашались на период любого панэллинского праздника, но неоднократно нарушались — за единственным исключением — мира во время Элевсинских мистерий. «За два месяца до сентябрьского полнолуния, начала таинств, особые глашатаи, спондофоры, “миротворцы” объявляли по всем городам Греции “священное перемирие” сроком в пятьдесят пять дней, от конца августа до начала октября. И шум оружия умолкал, прекращались междоусобья; люди вдруг вспоминали, что все они братья, дети одной Матери Земли» [Мережковский, 2017, с. 506].

¹¹⁶ Итог — постольку, поскольку мы уже сказали: шаг во всех и во все — и шаг во Христа — это не два шага, а один. Но поскольку все — и текст — разворачивается во времени, шаг во всех и все здесь раскрывается как последняя ступень перед трансформацией во Христа. И в этом смысле можно сказать, что преображение Элевсина — это последняя ступень перед преображением христианина.

Второе: свидетельство Плутарха о разных типах посмертия для посвященных и непосвященных. «Долгие сначала блуждания <...> — бесконечные во мраке ходы; перед самым концом страх, трепет, дрожание, холодный пот, ужас... И вдруг — *Свет...* ясные луга с *хорами* и *плясками...*¹¹⁷ видение богов... Там человек, увенчанный, живет со святыми и видит на земле толпы непосвященных, валяющихся и *давящих* друг друга во тьме, в грязи, в медленных страданиях от страха смерти и неверия в блаженство загробное» (цит. по: [Мережковский, 2017, с. 501]).

Третье: посвящаемые в Элевсинии могли быть кем угодно и откуда угодно — но они должны были знать греческий язык и быть членами афинских семей — что решалось широкой практикой *усыновлений* желающих быть посвященными. Для пояснения этого требования исчерпывающим будет привести черновую запись Достоевского к роману «Братья Карамазовы»: «Семейство расширяется: вступают и неродные, заткалось начало нового организма» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 249]. В мистериях строится *единый организм человечества*.

¹¹⁷ Перихоресис. Напомню, что перихоресис — это буквальная способность *каждого побывать на месте каждого*, не став в то же время этим каждым, не слившись с ним вполне, сохранив свой ракурс восприятия опыта — и тем обогатив этот опыт. Пляска и хор перихоресиса — это ритмическое соединение личностных центров, противопоставленное механическому спрессовыванию тех, что давят друг друга во тьме, созданной их непроницаемыми границами. Аверинцев обращает внимание на то, что «в тропаре Космы Иерусалимского Св. Духу, начинающемся словами Βασίλεϋ Οὐράνιε, Παράκλητε (“Царю Небесный, Утешителю...”), эпитет, крайне неточно переданный в традиционном переводе как “жизни Подателю”, на самом деле звучит в подлиннике как ζωῆς Χορηγός, т. е. “хороводоначалник жизни”, “хорег жизни”, – так что Св. Дух описан здесь как некий христианский аналог Диониса, как предводитель вселенской пляски». И в примечании добавляет: «<...> мотивы духовной, незримой, бестелесной пляски гораздо более распространены в раннехристианской и византийской литературах, чем это обычно себе представляют. В новозаветном апокрифе “Деяния апостола Иоанна” говорится: “Тот, кто не пляшет в хороводе, не разумеет совершающегося” (ὁ μὴ χορεύων τὸ γινόμενον ἀγνοεῖ)». См: Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. URL: <http://proroza.narod.ru/Credo-2-Averintcev.htm> (дата обращения: 30.12.2022).

И еще: колос, показываемый в ключевую минуту мистерий, — колос-свет, как каким-то немислимым, но необходимым образом отождествляются два ключевых символа Элевсиний. И еще: смерть как другое / *трансформация* / преобразование; посвящение как кажущаяся смерть, а на самом деле — впервые обретаемая, не сковываемая больше границами «я» жизнь.

Вот ключевые темы дошедшего до нас знания об Элевсиниях — и даже перечисление их само по себе есть таинство.

Соединяя все это, нетрудно понять главную весть, сообщаемую Элевсиниями: человек рождается дважды: сюда, на землю — *зерном*; туда — в иную жизнь и другую мерность — *колосом*, скинувшим с себя оболочку зерна, которая есть наше «я», наша здешняя форма, наша отдельность. Человек раскрывается всему другому в мире, соединяется со всем другим в мире, его колос — это образовавшиеся прямые связи, в которых каждый «другой» есть тоже *ты* и ощутишь как *ты*; в которых каждый далекий мир дрожит в твоём сердце — и становится понятно, что заповеди Христовы о любви к Богу и ближнему — всего лишь упражнения в ощущениях жизни будущего века, и что во фразе «люби ближнего своего как самого себя» не нужна запятая, потому что тут нет сравнения — а есть констатация того, что вы — одно. Становится понятным и столь любимое Достоевским слово «всечеловек», и даже «общечеловек», если оно склонно трансформироваться в «общий человек»¹¹⁸.

Вот почему Алешу Карамазова можно прямо назвать мистом Элевсиний — упомянутая выше сцена есть зримое преобразование человека из зерна в колос. И Господне вино, непрерывно подносимое гостям в Кане — это вино, растворяющее границы, облегчающее открытость и выход за пределы себя. Это вино, которое помогает снять ощущение гранитной твердости собственных границ, вино, ставшее ключом, отпирающим клетку самости, помогающим познать эк-стазис, выход за пределы плотной неподвижности себя.

Эта плотная неподвижность — главное, что отличает непосвященных от посвященных в видении Плутарха. Посвященные смотрят сверху на валяющихся в грязи и *давящих друг друга во тьме* непосвященных. Непосвященные тоже должны раскрыться

¹¹⁸ См.: [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 90; Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 147].

навстречу друг другу (что и есть обретение света и простора — чувствование и видение другого как себя, в полной прозрачности — и здесь становится понятно столь странное на первый взгляд тождество в мистериях колоса и света) — и они начинают раскрываться — но у них нет этого опыта, приобретенного до смертного часа, и потому они начало исчезновения собственных привычных границ (то, что стоящие наверху воспринимают как *танцы* (взаимодействие тел с быстрым обменом пространством, в котором тела находятся) и *хоры* (соединение и переплетение голосов): перихоресис), так вот, лежащие внизу это исчезновение границ воспринимают — с безумным ужасом смерти — как сдирание кожи, расчленение; расторжение и разверзание навстречу друг другу — как окончательное уничтожение. И они удерживают из последних сил *изнутри себя* свои прежние структуры и границы, сопротивляясь преобразению, принимаемому за смерть, замыкая себя во тьме своего личного ада.

В этот момент становятся прозрачно понятны таинственные строки Евангелия от Иоанна, на протяжении веков толковавшиеся христианами исключительно моралистически и казавшиеся не очень связанными с предшествующими им строками о судьбе пшеничного зерна, для которых они являются прямым продолжением, пояснением, расшифровкой: «Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную» (Ин. 12, 25). Тот, кто будет держаться за душу свою в той ее форме, что только и известна в мире сем, в состоянии закрытости и обособленности, погубит себя, пытаясь удержать и там известный ему модус бытия¹¹⁹, а тот, кто уже здесь не удовлетворен таким ограни-

¹¹⁹ Самое точное описание ада, полагаю, заключается в словах: **образ жизни во времени, длящийся вне времени**. См.: «Описанные у Сведенборга адские бездны часто имеют вид хмурых улиц в самых бедных районах больших городов, главным образом Лондона, в котором долго жил автор. Следовательно, *это образы жизни во времени, длящейся вне времени*» [Милош, 1975]. И еще важное для нашей темы там же: «Для наших целей значимо множество адов у Сведенборга. *Их есть столько, сколько существует человеческих индивидуальностей*» [Милош, 1975]. Характерно, что причину самоубийства Свидригайлова Милош описывает так: «Природа, или дважды два четыре в “Записках из подполья” либо равнодушная машина в “Идиоте” (фрагмент о картине Гольбейна “Положение

ченным своим состоянием («ненавидящий душу свою»), сохранит душу и личность, потому что либо в посмертии сохраняется личность, которая есть лицо, вступающее в общение, создающее общее пространство присутствия, — либо запахнувший на себе кожу, замкнувший границу индивид, «предел деления рода», выдавливающий всех из занятого им пространства.

Да, Достоевский предельно точно описал знание миста в записи для себя еще в 1864 году, задолго до «Карамазовых»: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174].

Вот почему Достоевский ставит в центр своего последнего романа Элевсинии, вот почему находит в оде «К Радости» концентрированную весть все тех же Элевсиний. Для него мир, любовь и жертва для других и за других — не способ для мира и человечества выживать здесь и сейчас; это способ для мира и человечества обрести жизнь другого уровня и другой мерности. О посвященных Элевсиний говорили, что для них не только меняется посмертие, но они обретают счастье и в этой жизни. И не удивительно — ведь новое чувство «себя» изменяет все наши цели и способы их достижения, уничтожает страхи, открывает путь к неведомой ранее истинной любви.

Полное осуществление обещаний Элевсиний для Достоевского произошло во Христе, сходящем в поэме Ивана так же, как некогда Мать-Земля, к страдающему в унижении уединения человечеству. Иисус для Достоевского — синтетический организм человечества, но организм не совсем обычный, соединяющий в едином теле не разные члены — а разные лица, разные личностные центры; объединивший все лица человечества, не утратившие своей уникальности, полностью открытые для трансляции и получения общего опыта. Иисус — может быть, единственное в истории, но несомненное явление человека не в виде зерна, а в виде колоса.

во гроб»), заслуживает лишь нашего протеста во имя наших, человеческих ценностей, которых не признает. Свидригайлов говорит себе примерно так: «Во мне нет ничего, кроме агрессивных желаний, и они находятся в согласии с мироустройством, которое слишком плохо, чтобы быть божественным, *и я знаю, что ни одна попытка выбраться из моей кожи не удастся*» [Милош, 1975].

В «Братьях Карамазовых» Достоевский показывает не только привлекательность — но и ужас для нас экстазиса, обретения себя как колоса — потому что не только иные миры и светлые звезды отныне входят в тебя — но и всякое грязное, увечное, больное, прокаженное, *противное* тебе прежде существо. Ты потому только и можешь отныне восполнить и исцелить всякий ущерб, что этот ущерб твой, а больной — ты (Алеша никак не может помочь никому, не может даже просто передать деньги Снегиревым до Каны Галилейской — но все происходит с легкостью до незаметности после Каны). Но если все, от чего ты хотел отгородиться, внезапно без подготовки начинает вторгаться в тебя — уже не кажутся смешными и нелепыми непосвященные, удерживающие в ужасе из последних сил — как последнюю тряпку на теле перед обнажением, как сдираемую кожу на теле — здешнюю форму души. Не кажется смешным и нелепым закрывшийся ото всего, берегущий свою отдельность Смердяков.

Особо интересно подчеркнуть, что в романе Смердяков *буквально* проговаривает свой отказ от Христа (и единства во Христе) через отказ от того, чтобы позволить содрать с себя кожу; он буквально выбирает между своей кожей и Христом.

Составляет-то оно составляет, но рассудите сами, Григорий Васильевич, что ведь тем более и облегчает, что составляет. Ведь коли бы я тогда веровал в самую во истину, как веровать надлежит, то тогда действительно было бы грешно, если бы муки за свою веру не принял и в поганую Магометову веру перешел. Но ведь до мук и не дошло бы тогда-с, потому стоило бы мне в тот же миг сказать сей горе: двинься и подави мучителя, то она бы двинулась и в тот же миг его придавила, как таракана, и пошел бы я как ни в чем не бывало прочь, воспевая и славя Бога. А коли я именно в тот же самый момент это всё и испробовал и нарочно уже кричал сей горе: подави сих мучителей, — а та не давила, то как же, скажите, я бы в то время не усомнился, да еще в такой страшный час смертного великого страха? И без того уж знаю, что Царствия небесного в полноте не достигну (ибо не двинулась же по слову моему гора, значит, не очень-то вере моей там верят, и не очень уж большая награда меня на том свете ждет), для чего же я еще сверх того и безо всякой уже пользы кожу с себя дам содрать? Ибо если бы даже кожу мою уже до половины содрали со спины, то и тогда по сло-

ву моему или крику не двинулась бы сия гора. Да в эту минуту не только что сумление может найти, но даже от страха и самого рассудка решиться можно, так что и рассуждать-то будет совсем невозможно. А, стало быть, чем я тут выйду особенно виноват, если, не видя ни там, ни тут своей выгоды, ни награды, хоть кожу-то по крайней мере свою сберегу? [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 121].

Достоевский очень внятно представил здесь ход мыслей и чувств «валяющихся и давящих друг друга во тьме, в грязи, в медленных страданиях от страха смерти и неверия в блаженство загробное», для которых все вокруг (такие же мучимые, как они) оказываются мучителями, буквально сдирающими с них кожу своим вторжением в их прежде отдельное, а теперь пытающееся стать общим пространство.

Достоевский не проговаривает выводов и «последних слов» в своем последнем романе, он считал, что «договаривание», «выговаривание последнего слова» резко и мгновенно уплощает мысль¹²⁰, в сущности — уничтожает то пространство встречи, создавать которое и есть задача искусства — но слова эти стремятся к поверхности сознания каждого ее читателя, создаваемые повторениями в разных образах почти того же послания, только в ином ракурсе (что в результате приводит к ощущению невиданного объема открывающегося). Завершая чтение «Братьев Карамазо-

¹²⁰ Напомню о том, что пишет Достоевский в письме Всеволоду Соловьеву от 16 (28) июля 1876 года из Эмса: «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 рискованное 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. 29, с. 102].

вых», читатель хоть на миг обретает ощущение прозрачной ясности того, почему главная христианская заповедь: люби другого как себя; почему единственный признак учеников Христовых — иметь между собою любовь; почему последняя молитва Господня перед тем, как возьмут Его — о том, чтобы ученики были «едино как Мы» (Ин. 17, 22). И — отчего ему, читателю, так хорошо, когда звучит ода «К Радости».

Резюмирую. Достоевский с ранней юности ценил Шиллера как того, кто раскрыл ему глаза на многое, что прежде молодой человек лишь предчувствовал; Шиллер представил в образах основополагающие и глубинные идеи дальнейшего творчества Достоевского. Образы эти уже в конце жизни Достоевского сыграют важнейшую роль в создании единого смыслового пространства последнего его романа. Взяв эпиграфом к роману единственное место в Евангелии, где Иисус говорит с пришедшими к Нему эллинами, и говорит с ними, используя язык и образы Элевсинских мистерий, Достоевский одновременно ввел в роман большие цитаты из «Элевзинского праздника» Шиллера в переводе Жуковского, соединив их в восприятии читателя с одой «К Радости», создав тем самым пространство проявления главной вести Элевсиний, представшей в христианстве во плоти: вести о фундаментальном единстве человечества, о другом человеческом облике, о другой человеческой мерности, о необходимости для обретения жизни будущего века выхода за пределы своей здешней уединенной природы, толкуемой Достоевским как ошибка восприятия, искажение «правильного очерка человека».

**«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»:
РОЖДЕСТВО И ДЕТСТВО ХРИСТА
В СТРУКТУРЕ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА.
ЧТО СКАЗАЛ ДОСТОЕВСКИЙ СУВОРИНУ О ПРОДОЛЖЕНИИ
«БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ»?**

При обращении к теме о Рождестве в романе «Братья Карамазовы» изначально мне были видны лишь две точки, в которых Достоевский очевидным образом обращается к истории Рождества Христова и раннего детства Христова, потом оказалось, что этих точек гораздо больше, а потом оказалось, что из так поставленной проблемы следуют выводы, которые, вроде бы, вообще не могли на этом пути встретиться — в том числе, стало понятно, что на самом деле сказал Достоевский Суворину по поводу вероятного продолжения «Братьев Карамазовых», — и что Суворин вполне точно записал в своем дневнике — и почему эта фраза, будучи на самом деле вполне беспроблемной, вызвала такие баталии — и такие фантазии — среди почитателей и исследователей творчества Достоевского.

После сравнительно небольшого введения я собираюсь сосредоточиться именно на этом высказывании.

При чтении «Братьев Карамазовых» невозможно не заметить, что практически каждый герой романа в какой-то момент оказывается у Креста Христова — или даже на Кресте Христовом: в частности, на кресте оказываются Зосима и Дмитрий. У креста в разных позициях: Иван Карамазов, Лиза Хохлакова и другие¹²¹. Что интересно: практически всегда при этом прикрестном стоянии одного из героев присутствует Алеша, но именно как свидетель и сопровождающий персонаж. С другой стороны, понятно, что когда Алеша присутствует при крестном распятии Зосимы или Мити — это одновременно его собственное предстояние перед крестом Христовым.

¹²¹ См. об этом подробнее раздел “La chiave del paradiso è la Croce” в книге: [Kasatkina, 2012 а, р. 82–97]. На русском языке см.: «Раздел 7. “Братья Карамазовы”: ключ к Раю — Крест» в: [Касаткина, 2012].

В ситуации с Рождеством — с Алешей происходит почти та же история, хотя, когда выяснилось, что эпизодов, аллюзивно связанных с темой детства Христа в романе гораздо больше, чем это было первоначально очевидно, оказалось, что Алеша все же является протагонистом одного из них.

Перечислим очевидные эпизоды отсылки к Христову детству в романе, проступающие сквозь ткань текста «Братьев Карамазовых». Первый, в самом начале романа, маркированный легко опознаваемой цитатой — и я полагаю, что Достоевский это делает для настройки глаза читателя, который, отметив для себя этот эпизод, будет легче примечать менее очевидные отсылки, — это эпизод с Федором Павловичем Карамазовым. Почти на первых страницах романа, где сообщается о странном первом его браке, впоследствии бегстве его жены и ее последующей смерти, Федор Павлович, извещенный о кончине супруги, «<...> побежал по улице и начал кричать, в радости воздевая руки к небу: “Ныне отпускаеши”, а по другим — плакал навзрыд как маленький ребенок <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 9]. «Ныне отпускаеши»¹²² — это слова старца Симеона Богоприимца, встречающего Младенца-Христа, принесенного на сороковой день в Храм. Замечательно, что здесь два персонажа евангельской сцены даны в одном образе: по одной версии Федор Павлович кричит «ныне отпускаеши», воздевая руки к небесам, а по другой плачет, «как маленький ребенок» — то есть внутри него в этот момент происходит встреча старца Симеона с младенцем Христом. Далее Федора Павловича назовут «безвременным стариком», что, в том числе (у этой фразы есть широкий осмысленный диапазон интерпретаций), продолжит его связь с этим двойным образом, поскольку старец Симеон — тот,

¹²² «Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко, по глаголу Твоему с миром: яко видеста очи мои спасение Твое, еже еси уготовал пред лицем всех людей, Свет во откровение языков, и славу людей Твоих Израиля» — молитва, которая поется или читается в православной Церкви в конце вечерни перед утреней, символически обозначая конец ветхозаветной истории и начало истории Нового завета. Она была на слуху у всех читателей — современников Достоевского, как и понимание ее места в церковной службе. В романе цитата из молитвы становится разделяющей историю первого и второго брака Федора Павловича Карамазова — и это наблюдение еще нуждается в интерпретации.

кто по преданию участвовал в переводе Библии на греческий язык семьюдесятью толковниками и засомневался, дойдя в своей части до пророчества Исайи: «се, Дева во чреве приимет и родит Сына, и нарекут ему имя: Еммануил¹²³» (Ис. 7, 14), — каким словом перевести то еврейское слово, которое могло обозначать как «дева», так и «молодая женщина», склоняясь к переводу «молодая женщина». Явившийся ему ангел указал писать слово «дева» — и обещал, что Симеон не умрет, пока не увидит своими глазами сбывшегося пророчества. В результате Симеон прожил еще около двухсот пятидесяти лет, ожидая Рождества Христова, нарушая порядок времен. Федор Павлович страшно состарился — хотя по годам еще вовсе не стар, и в нем — в облике, речи и поведении — как бы в неслиянном смешении присутствуют одновременно и древний старик, и младенец.

Следующая сцена, имеющая отношение к детству Христову: мать Алеши, в истерических судорогах протягивающая маленького Алешу к иконе, под покров Богородицы, вбежавшая нянька вырывает у нее ребенка в испуге:

<...> он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампадку, а пред образом на коленях, рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него Богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородице... и вдруг вбегает нянька и вырывает его у нее в испуге. Вот картина! Алеша запомнил в тот миг и лицо своей матери: он говорил, что оно было иступленное, но прекрасное, судя по тому, сколько мог он припомнить. Но он редко кому любил поверять это воспоминание [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 18].

Если наш глаз уже настроен — мы легко опознаем здесь иконописную сцену избияния младенцев Иродом. На иконах на этот сюжет часто изображались матери, у которых резко выхватывают младенцев из рук, матери, простирающие руки в отчаянии над уже

¹²³ Что значит: «с нами Бог».

мертвыми детьми — и ослик пресвятой Богородицы, увозящий Ее в Египет из Вифлеема. Достоевский как бы создает свою собственную икону, где мать в ужасе от того, чем грозит ее сыну мир, пытается передать его в руки и под защиту Богоматери (в сущности, по логике сюжета: посадить на место младенца Христа, увозимого Ею на ослике — и здесь открывается еще один поворот размышлений Достоевского о Христе: все выжившие дети уже только поэтому оказываются в мире на месте Христа — а все невыжившие становятся жертвами за Него, входя тем самым в общее тело человечества — и поэтому Достоевскому совсем чужды воззрения типа воззрений Боратынского, о чем далее).

Если мы посмотрим на другие эпизоды, то самоназвание старца Зосимы, очевидно комплементарное монологу великого инквизитора из поэмы Ивана (Зосима переворачивает ситуацию по сравнению с великим инквизитором, называя «малым младенцем» себя, а отцами и учителями — всех им «пасомых»: «Отцы и учителя, простите и не сердитесь, что как малый младенец толкую о том, что давно уже знаете и о чем меня же научите стократ искуснее и благолепнее» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 266], в то время как для инквизитора из «младенцев» состоит послушное ему стадо: «Будет тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 236]), в то же время оказывается довольно очевидной аллюзией на проповедь отрока-Христа в Храме, где Он обращается именно к отцам и учителям народа:

Младенец же возрастал и укреплялся духом, исполняясь премудрости, и благодать Божия была на Нем. Каждый год родители Его ходили в Иерусалим на праздник Пасхи. И когда Он был двенадцати лет, пришли они также по обычаю в Иерусалим на праздник. Когда же, по окончании дней **праздника**, возвращались, остался **Отрок** Иисус в Иерусалиме; и не заметили того Иосиф и Матерь Его, но думали, что Он идет с другими. Пройдя же дневной путь, стали искать Его между родственниками и знакомыми и, не найдя Его, возвратились в Иерусалим, ища Его. Через три дня нашли Его в храме, *сидящего посреди учителей*, слушающего их и спрашивающего их; все слушавшие Его дивились разуму и ответам Его (Лк. 2, 40–47).

Этот евангельский эпизод важен для романа еще и потому, что он не только становится прецедентным текстом, ключевым для понимания указанного эпизода «Братьев Карамазовых», но и представляет собой как бы основу той композиции, того сочетания «двух романов» что опишет Достоевский в словах «От автора». Это буквально один эпизод из первой юности героя (в данном случае — *отрока* Христа), предпосылаемый большой истории его основной деятельности, отнесенной ко времени его тридцати трех лет. Если учесть, что роман, предшествующий «Братьям Карамазовым», «Подросток», специально заостряет внимание на вопросе, можно ли назвать *подростком* (это полный синоним слова «отрок») двадцатилетнего, мы увидим, что описанная автором композиция из двух романов прямо и непосредственно отсылает нас к структуре Евангелия — и можно предположить, что когда Достоевский пишет: «Главный роман второй — это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент. Первый же роман произошел еще тринадцать лет назад, и есть почти даже и не роман, а лишь один момент из первой юности моего героя» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 6] — он прямо, по аналогии с единственным эпизодом из отрочества Христова, связывает свой грандиозный роман с Евангелием как «главным вторым романом» — и уж конечно эти два огромных тома есть лишь «один момент» на фоне вечности, заключенной в книге Нового завета.

Но мы забежали вперед. Сейчас же нужно сказать, что буквально названное Рождество появляется в романе только в одном образе — и это образ Смердякова. Вот сцена, где не просто употребляется соответствующее слово, но оно оказывается дополнительно выделенным аллюзиями на библийский текст. Эту сцену проявления Рождества в жизни персонажа тоже наблюдает Алеша, и эта сцена происходит в *саду*. Сцена вся значима и вызывает к интерпретации, но выделим сейчас лишь то, что относится к нашей теме самым непосредственным образом.

Итак: сад, в котором Алеша видит *древнюю* скамейку, и где вообще на каждом шагу подчеркивается ветхость и бесконечная древность, намекающая на самое далекое и глубокое, невозможное прошлое, и в саду — вкрадчивый, льстивый, обволакивающий голос, славящий ум и *познания* героя:

— Как вы во всем столь умны, как это вы во всем произошли? — ласкался все более и более женский голос.

— Я бы не то еще мог-с, я бы и не то еще знал-с, если бы не жребий мой с самого моего сыздетства. Я бы на дуэли из пистолета того убил, который бы мне произнес, что я подлец, потому что *без отца от Смердящей произошел*, а они и в Москве это мне в глаза тыкали, отсюда благодаря Григорию Васильевичу переползло-с. Григорий Васильевич попрекает, что я против *рождества* бунтую: “ты дескать ей ложесна разверз”. Оно пусть ложесна, но я бы позволил убить себя еще во чреве с тем, чтобы лишь на свет не происходить вовсе-с. На базаре говорили, а ваша маменька тоже рассказывать мне пустилась по великой своей неделикатности, что ходила она с колтуном на голове, а росту была всего двух аршин с малым. Для чего же с малым, когда можно просто с малым сказать, как все люди произносят? Слезно выговорить захотелось <...> [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 204].

Здесь не просто Рождество названо буквально, и Смердяков говорит о своем рождении как о рождестве, — но он и вспоминает слова начетчика Григория Васильевича Кутузова, прямо цитирующего Библию, где о перворожденных сказано (и слово «ложесна» употребляется исключительно в связи с этим установлением): «вот, Я взял левитов из сынов Израилевых вместо всех первенцев, разверзающих ложесна из сынов Израилевых [они будут взамен их]; левиты должны быть Мои, ибо все первенцы — Мои; в тот день, когда поразил Я всех первенцев в земле Египетской, освятил Я Себе всех первенцев Израилевых от человека до скота; они должны быть Мои. Я Господь» (Числ. 3, 12–13). В соответствии с этим законом Младенца Иисуса приносят в Иерусалимский храм: «А когда исполнились дни очищения их по закону Моисееву, принесли Его в Иерусалим, чтобы представить пред Господа, как предписано в законе Господнем, чтобы всякий младенец мужского пола, разверзающий ложесна, был посвящен Господу» (Лк. 2, 22–23). Достоевский ставит эту фразу Григория в притяжении к слову «Рождество», чтобы мы, читатели, не пропустили намека; он, как всегда предлагает текстовую рифму, чтобы удостоверить нас в том, что это не ошибка восприятия.

Итак, нам сказано: рождество, ложесна — и дальше, говоря о Смердящей — «с малым <...> Слезно выговорить захотелось».

Это очевидная и внятная отсылка к той умильной, «слезной» лексике, что употребляется в простонародных высказываниях применительно к Богородице и новорожденному Младенцу-Христу. Вот, например, как это звучит в народной драме «Смерть царя Ирода»:

Нова радость стала,
Яко в небе хвала,
Над вертепом звезда ясна,
Светла возсияла.
Пастушки идут с ягняткам,
Перед *малыш* Дитятком
На колени упали,
Христа прославляли¹²⁴.

В дополнение к сказанному нужно вспомнить, как описан момент зачатия Смердякова: когда компания «*высшего* общества» стоит вверху — а глубоко внизу, в яме, лежит Лизавета Смердящая, и идет разговор о том, можно ли такого зверя счесть за женщину. Заданный это сценой разрыв между «интеллектуальным» верхом и чисто телесным, сугубо плотским низом прозрачно указывает на гораздо более радикальный разрыв между Творцом и тварью, соединяющимися в процессе осуществления тайны Боговоплощения, являясь одновременно образом-перевертышем, ибо здесь дитя происходит, как скажет Григорий, «от бесова сына и от праведницы».

Ну и образ Эдема с соблазняющим змеем, в котором Смердяков отрекается от своего «рождества» и заявляет готовность отказаться от полученной в нем жизни, накрепко связывает грехопадение Адама, отказавшегося в нем от своего рождения свыше и бессмертной жизни, с Христовым Рождеством — первой точкой кенотического нисхождения Бога, должного дойти до смерти — низшей точки, в которую увлекло человека падение Адама.

Повторим: Алеша почти всегда оказывается свидетелем при этих явлениях, проблесках истории детства Христова (за исключением истории Федора Павловича, по понятным причинам: он тогда еще не родился), как и при историях стояния у креста (или пребы-

¹²⁴ См.: [Давидова].

вания на кресте). Он как бы собирает в себе все эти осколки истории Христовой, *которые являются в разных людях*, — в общем теле Церкви (обозначим, на всякий случай: Церковь тут не религиозная организация, а телесное соединение всех людей в созидании Тела Христова) — и тут его главное отличие от истории князя Мышкина, который *противопоставлен* остальным героям по мотиву явления в себе Христа. Мы видим, что Достоевский учел то, что — и то, *почему* — «не получилось» в романе «Идиот», где герой является как единичный носитель Христа в себе (на самом деле, и в «Идиоте» это не совсем так, там «пара» героев — носителей Христа, и об этом чуть-чуть сказано выше и еще будет сказано далее). В «Братьях Карамазовых» нам уже окончательно предъявлено автором явление Христа в каждом персонаже, в пространстве *любой* человеческой жизни, собираемое, соединяемое в единое целое *взглядом* героя.

Сказав об этом принципе построения романа «Братья Карамазовы», обратимся к предисловию «От автора», к тем полутора страницам, на которых в этом романе действительно ведется повествование от автора: ибо все дальнейшее будет известно нам из уст рассказчика, жителя города Скотопригоньевска (и название это прямо указывает на апокалиптический вектор романа, обозначая город как место суда, с разговоров о котором начинается и образом которого заканчивается роман; последнего суда, на котором совершается отделение «овец от козлиц» по признаку милосердия, проявленного или не проявленного ими по отношению ко Христу, Которого требуется разглядеть в любом человеке (Мф. 25, 32)¹²⁵).

¹²⁵ «Когда же придёт Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей, и соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов — по левую. Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: “приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира: ибо алкал Я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы приняли Меня; был наг, и вы одели Меня; был болен, и вы посетили Меня; в темнице был, и вы пришли ко Мне”. Тогда праведники скажут Ему в ответ: “Господи! когда мы видели Тебя алчущим, и накормили? или жаждущим, и напоили? когда мы видели Тебя странником, и приняли? или нагим, и одели? когда мы видели Тебя больным, или в темнице, и пришли к Тебе?” И Царь скажет им в ответ: “истин-

Прежде всего, автор на протяжении всего предисловия именует Алешу Алексеем Федоровичем, так что начнем анализ с имени героя.

«Алексей Федорович» значит буквально с греческого «Защитник Божиего дара», что само по себе может служить описательным именованием Христа, принимающего смерть, чтобы восстановить в растлевшемся грехом человечестве и каждом человеческом теле целительное действие образа Божия — главного Божиего дара человеку — тем более, что, как мы видели выше, Алексей Федорович Карамазов — защитник и собиратель Божиих даров, рассыпанных и рассеянных по всей черной земле, раскрывающихся в сердцевине жизни каждого человека.

Далее, характеризуя героя, Достоевский говорит, что он «деятель, но деятель неопределенный, не выяснившийся» — то есть не деятель в какой-нибудь области или сфере, а деятель вообще, над сферами и областями, деятель в целом. Как откроется нам в главе «Кана Галилейская», он — деятель над всею землею и всей вселенной. «Деятель» в языке той эпохи прежде всего значило «преобразователь». Итак, перед нами преобразователь / преобразитель земли.

Далее: «<...> это человек странный, даже чудак. Но странность и чудачество скорее вредят, чем дают право на внимание, особенно когда все стремятся к тому, чтоб объединить частности и найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи. Чудак же в большинстве случаев частность и обособление. Не так ли? Вот если вы не согласитесь с этим последним тезисом, и ответите: “Не так” или “не всегда так”, то я пожалуй и ободрюсь духом на счет значения героя моего Алексея Федоровича. Ибо не толь-

но говорю вам: так как вы сделали это одному из сих братьев Моих меньших, то сделали Мне”. Тогда скажет и тем, которые по левую сторону: “идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его: ибо алкал Я, и вы не дали Мне есть; жаждал, и вы не напоили Меня; был странником, и не приняли Меня; был наг, и не одели Меня; болен и в темнице, и не посетили Меня”. Тогда и они скажут Ему в ответ: “Господи! когда мы видели Тебя алчущим, или жаждущим, или странником, или нагим, или больным, или в темнице, и не послужили Тебе?” Тогда скажет им в ответ: “истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне”. И пойдут сии в муку вечную, а праведники в жизнь вечную» (Мф. 25, 31–46).

ко чудак “не всегда” частность и обособление, а напротив бывает так, что *он-то пожалуй и носит в себе иной раз сердцевину целого*, а остальные люди его эпохи [уточнение «его эпохи» здесь, пожалуй, можно опустить, чтобы отчетливее увидеть цель этого описания. — Т.К.] — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 5]. Собственно, перед нами довольно очевидное и адекватное описание Христа по отношению к людям в состоянии грехопадения: ибо Он есть Тот, Кто несет в себе истинную человечность и истинную неповрежденную природу человека, «сердцевину целого» — а все остальные люди «каким-то наплывным ветром на время от него оторвались» — и суть пришествия Христова именно в том, чтобы восстановить эту оборвавшуюся связь.

Таким образом, Достоевский отчетливо и почти прямолинейно настраивает нас в предисловии на восприятие героя как христоподобного, проходящего путем Христа.

Дальше нам сообщат, что Алеше 20 лет, а действие следующего, основного, романа должно произойти через 13 лет — то есть, когда герой достигнет возраста Христова Распятия.

Теперь вспомним, что же буквально сказал Достоевский Суворину, дневниковая запись которого послужила главным источником версии продолжения «Братьев Карамазовых», в которой Алеша становится цареубийцей.

Он, по воспоминаниям последнего, «сказал, что напишет роман, где героем будет Алеша Карамазов. Он хотел его провести через монастырь и сделать революционером. Он совершил бы *политическое* преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду, и в этих поисках, естественно, стал бы революционером...» [Суворин, 1923].

И вот на основании этой записи некоторые достоевисты почему-то приходят к выводу, что идея предполагавшегося второго романа Достоевского состояла в том, что Алеша совершит *государственное* преступление, причем Игорь Волгин¹²⁶, а ранее —

¹²⁶ См.: [Волгин, 2010, с. 30 и далее]. Игорь Волгин приводит еще заметку от 26 мая 1880 года в одесской газете «Новороссийский телеграф», о которой Достоевский, впрочем, скорее всего, вообще не знал: «<...> из кое-каких слухов о дальнейшем содержании романа («Братья Карамазовы». — И.В.), слухов, распространившихся в петербургских литературных кружках, я могу сказать... что Алексей

Леонид Гроссман¹²⁷, договорились даже до цареубийства. При этом исследователи, придерживающиеся другой точки зрения на роман и героя, зачастую вообще склонны отвергать свидетельство Суворина, утверждая, что логика художественного развития героя и романа совершенно исключают возможность такого развития событий¹²⁸.

И, однако, все, что было сказано здесь ранее, дает возможность с уверенностью заявить, что свидетельство Суворина абсолютно точно, логика текста и характера предполагает именно такое развитие событий, как описано у Суворина — но при этом ни в коем случае не такое, как предположено Волгиным.

Чтобы понять, в чем тут дело, нам нужно вспомнить, что Христос — это политический преступник, *казненный именно как политический преступник*. Над Его головой прибивают табличку «Иисус Назарянин Царь Иудейский», что означает обвинение по политическому мотиву (посягательство на власть правящего императора) и казнь по политическому мотиву. Заметим, что, в то время как упомянутые Достоевисты делают акцент на домысленном ими *убийстве*, совершенном или задуманном героем, сам Достоевский делает акцент на *казни героя*. Алеша должен умереть так же, как Тот умер на кресте.

делается со временем сельским учителем и под влиянием каких-то особых психических процессов, совершающихся в его душе, он доходит даже до идеи о цареубийстве» [Волгин, 2010, с. 30].

¹²⁷ «Главным героем эпопеи “Братья Карамазовы” Достоевский мыслил Алешу. Это был, видимо, жертвенный образ революционера-мученика. Страстный правдоискатель, он в юности прошел через увлечение религией и личностью Христа. Но из монастыря он пошел в мир, познал его страсти и страдания. Пережил бурный и мучительный роман с Лизой Хохлаковой. Душевно разбитый, он ищет смысла жизни в деятельности на пользу ближних. Ему нужны активность и подвиг. В общественной атмосфере конца 70-х годов он становится революционером. Его увлекает идея цареубийства как возбуждения всенародного восстания, в котором потонут все бедствия страны. Созерцательный инок становится активнейшим политическим деятелем. Он принимает участие в одном из покушений на Александра II. Он всходит на эшафот. Главный герой эпопеи о современной России раскрывает трагедию целой эпохи с ее обреченной властью и жертвенным молодым поколением». См.: [Гроссман].

¹²⁸ См., например: [Белов].

Ошибка Гроссмана и Волгина, скорее всего, связана с неверным представлением о квалификации преступлений. Достоевский в записи Суворина говорит именно о *политическом* преступлении. Между тем царевубийство не квалифицировалось как политическое преступление. Оно квалифицировалось как преступление уголовное. В Российской Империи в период написания и действия романа им занимался верховный уголовный суд.

В международном праве с 1867 года (заметим — буквально с того года, которым Достоевский обозначает время действия в романе «Братьев Карамазовых») Россия принимает бельгийскую формулу, к которой, после ее принятия Бельгией в 1856 году, присоединились все европейские страны, кроме Швейцарии, Англии и Италии. Необходимость этой формулы в середине XIX века связана с тем, что лишь в конце XVIII столетия впервые был прямо поставлен принцип невыдачи политических преступников, хотя он и не соблюдался последовательно и неукоснительно. Известный русский правовед Н.С. Таганцев пишет: «В законе этом постановлялось, что не должно считаться политическим преступлением, ни деянием, ему сопредельным, посягательство на главу иностранного правительства и членов его фамилии, когда это деяние составляет предумышленное или непредумышленное убийство или отравление, а в мотивах к законопроекту было сказано: “Царевубийство во всех отношениях должно считаться равным с посягательством на жизнь частного лица. Жизнь иностранного монарха должна пользоваться покровительством наравне с жизнью всякого иностранца, не более, но и не менее. Сделать более — значило бы в самом деле возвести царевубийство в политическое преступление, дать ему печальное преимущество и в то же время допустить то, что все мы отвергаем, т. е. политическую выдачу. Сделать менее — значит исключить иностранного принца из общего права и узаконить несправедливость”» [Таганцев, 1902].

Таким образом, царевубийство, то преступление, которое наиболее кажется читателю невероятным и отторгается его сознанием при мысли об образе Алексея Федоровича Карамазова — и которое ему, возможно, именно поэтому: с тем, чтобы усилить шоковое воздействие этой информации на читателя, довести предполагаемое изменение образа до *pes plus ultra*, пытались приписать Гроссман и Волгин, сами талантливые авторы, к тому же, в силу идеологи-

ческих установок того времени, когда формировались их базовые представления, рассматривавшие царевубийство как политическое преступление по преимуществу, — никак не могло иметься в виду Достоевским, говорившим Суворину о *политическом* преступлении героя в полном соответствии с законодательством своего времени, о котором он, сам осужденный политический преступник, был хорошо осведомлен — и проблемы реформы которого (в области церковного суда) нашли прямое отражение в тексте «Братьев Карамазовых».

Говоря об Алеше как о политическом преступнике, Достоевский имел в виду не членов «Народной расправы» или «Народной воли» — а себя, боровшегося с несправедливостью именно политическими методами. Он за чтение и за недонесение о распространении преступного о религии и правительстве письма литератора Белинского был приговорен к расстрелу. Для него политическое преступление связано с собственной историей — и с историей Христа, наказанного *смертью за слова*. В понятие политического преступления для Достоевского непременно включалось представление о непаритетности взаимодействия сторон, о словесной проповеди иного, высшего, братского способа существования человечества с одной стороны — и защиты режима путем убийства проповедников с другой.

Кроме того, судя по ходу первого романа, по тому, как Алеша впитывает в себя все события, происходящие с каждым персонажем романа, которые / которых он должен соединить *всех в одно* в свои тридцать три года — соединить в единую историю Христа на земле, проходящую через каждую человеческую судьбу; судя по Митиному приговору, осуждающему его страдать *за другого*; судя по главному принципу человеческого бытия, высказанному старцем Зосимой: «каждый перед всеми за всех и за все виноват», — можно догадаться, что Алеша, скорее всего, тоже должен был взять на себя чью-то вину — как это сделал и Христос, умерев за грехи всех в человечестве. Разница с первым романом заключалась бы в том, что Митя берет на себя чужую вину невольно — а Алеша взял бы ее на себя вольно, повторив буквально последние дни пути Христа в новом времени.

Надо сказать, что Достоевский продумывал ситуацию казни Христа как именно политического преступника на протяжении

долгих лет. Вот, например, записи на протяжении двух лет повторявшиеся в записных тетрадях к роману «Подросток», прямо предшествовавшему «Братьям Карамазовым»:

«В Англии судили Христа» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 41].

«Процесс Христа в Англии» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 277].

«Немец говорил о лодке в Англию и о процессе Христа и проч.» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 180].

«О том, как в Англии нарочно процесс Христа делали и решили, что достоин казни» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 184].

В окончательном тексте романа эту историю рассказывает Версилов как некий курьез, из которого, однако, виден ход размышлений Достоевского над проблемой: «Представь, Петр Ипполитович вдруг сейчас стал там уверять этого другого рябого постояльца, что в английском парламенте, в прошлом столетии, нарочно назначена была комиссия из юристов, чтоб рассмотреть весь процесс Христа перед первосвященником и Пилатом, единственно чтоб узнать, как теперь это будет по нашим законам, и что все было произведено со всею торжественностью, с адвокатами, прокурорами и с прочим... ну и что присяжные принуждены были вынести обвинительный приговор... Удивительно что такое!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 222].

Таким образом в этой будоражащей до сих пор умы записи Суворина о возможном продолжении «Братьев Карамазовых» не сказано ничего невозможного и неожиданного для того Достоевского, которого мы знаем, в ней выражено лишь намерение завершить, наконец, роман о Христе, проходящий единой линией через все творчество Достоевского.

ДОСТОЕВСКИЙ: СМЫСЛ БЫТИЯ

Повторю уже неоднократно мною сказанное: к философии Достоевского как к набору прямо выраженных положений даже еще труднее получить доступ, чем к философии Платона, поскольку это (так же как у Платона) — оперативная философия, то есть ее изложение подчинено не тому, чтобы донести до реципиента итог философствования автора, а тому, чтобы путем создания текста соответствующей структуры запустить процесс трансформации читателя.

Но тем не менее — если мы учтем, что неизбежно получим сильно редуцированный вариант — такая операция возможна — в том числе и за счет того, что XIX век сохранял нам черновики писателей (которые XXI век, возможно, уже не сохранит). А в черновиках Достоевский высказывал свои базовые положения гораздо четче и прямее, чем в художественных текстах — хотя и гораздо редуцированное, поскольку это были записи для себя, и они не предполагали того развития мысли, какое было бы нужно, если бы текст предназначался для публикации. Мысль в них лишь обозначалась понятным для автора образом. (Предупреждая возможные вопросы по поводу публиковавшейся «публицистики» Достоевского, скажу, что «Дневник писателя» — тоже сложно построенный и, хоть и в разной степени в разных своих частях, но безусловно художественный текст, создаваемый для трансформирующего воздействия на читателя — а не для манипулятивных политических полемика.)

Еще одним мощным подспорьем исследователю, желающему увидеть самые основные положения, то, что можно назвать несущими конструкциями философии и богословия Достоевского, являются речи старца Зосимы в романе «Братья Карамазовы», том романе, где автор хотел непременно «высказаться весь», прекрасно понимая, что этот роман — его последняя возможность. И хотя сам автор в произведениях Достоевского всегда говорит нечто гораздо более сложное, чем его герой, все же старцу Зосиме дано было некоторые важнейшие вещи высказать

почти напрямую¹²⁹.

Название этого раздела предполагает как минимум два возможных прочтения:

1) Смысл бытия — как смысл понятия «бытие». Что есть «бытие» для Достоевского?

2) Смысл бытия — как цель, итог и результат бытия как процесса, нечто аналогичное выражению «смысл жизни».

Возможность рассмотрения бытия как процесса (вернее — как глубинного участника процесса, «мира под покровом мира», того, что *есть*, присутствующего в очевидном) в нашем случае обеспечивается наличием у Достоевского (как, впрочем, и вообще в христианской философии) некоего сегмента — не срединного и посредующего между бытием и существованием (как у Платона), а предполагающего одновременное присутствие в нем и того и другого, вхождение бытия в область существования. Понятно, что такая возможность обосновывается в христианской культуре Богочеловечеством Христа, соединением / воссоединением двух природ, человеческой и божественной: тем, что в некий момент времени в текущее входит **неизменное**, *соединяясь с ним как с полноправным партнером* — а не присутствуя в нем только, не используя его лишь как место своего пребывания, как временную оболочку, сменяемую и заменимую, подобно древесным листьям — как это происходит в язычестве, где бытие *облекается* в существование, как в очередное одеяние. И это неизменное, сотрудничающее с текущим, таким своим действием парадоксально формирует **в самом потоке времени** состоявшееся и неповторяемое, придавая ценность мимолетному, разрывая циклическое время, зачиная линейное время, делая возможной историю.

Этот «сегмент», соединяющий вновь после пришествия Христа небо и землю — есть человек, должный довершить своим встречным шагом огромный путь, пройденный Спасителем, должный закончить одним своим камнем, обработанным в течение жизни, бесконечный мост, выстроенный Им. Этот «человеческий камень» бытия ограняется и делается годным для завершения мо-

¹²⁹ Только это «высказанное напрямую», чтобы быть понятным, предполагает аналитическое *разворачивание*, а вовсе не возможность сделать «краткую выжимку», как иногда пытаются поступить исследователи богословия писателя. См. об этом: [Гачева, 2019, с. 55].

ста — в потоке существования¹³⁰.

Именно в силу этого у Достоевского получается, что ответ на оба вопроса, открывающихся в заглавии статьи, одинаков, что на первый взгляд удивительно, а при ближайшем рассмотрении — более чем логично.

И выражен этот ответ наиболее полно и прямо в последнем его романе.

В «Братьях Карамазовых», почти в самом начале, госпожа Хохлакова, через которую до читателя доносятся очень многие философские идеи романа, говорит старцу Зосиме: «Я страдаю неверием...» Он спрашивает: «В Бога неверием?» А она отвечает так, что понятно, что она не верит, собственно, в будущую загробную жизнь, то есть — в бытие за пределами существования, в том числе говоря: «Видите, я закрываю глаза и думаю: если все веруют, то откуда взялось это? А тут уверяют, что всё это взялось сначала от страха пред грозными явлениями природы и что *всего этого нет*». И завершает свою горячую тираду она словами: «Это *убийственно, убийственно!*» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 52].

Как мы видим, здесь героиней используется слово, которое прямо указывает на то, что отсутствие веры в глубинное неуничтожимое бытие ощущается неверующим как то, что его *убивает*; бытие в человеке (и — по ощущению человека — в мире вокруг него) начинает истощаться, если привлеченный мельтешением более близкого, поверхностного мира, пытающегося вместить в себя все объяснения, все причины и следствия, человек теряет это бытие, находящееся в глубине, из виду — и постепенно начинает вовсе его отрицать¹³¹. Можно сказать чуть иначе: человек переводит взгляд

¹³⁰ И такое видение человека сотрудником Бога и завершителем Его спасительного действия, конечно, совсем не делает Достоевского пелагианином, как то полагает прот. Павел Хондзинский.

¹³¹ По ходу сего процесса обычно возникает вопрос о смысле этих неповерхностных уровней (цитирую в точности хорошо сформулированный вопрос одной из моих читательниц в фейсбуке): «Если все можно объяснить исходя из реалий поверхностного бытия, зачем нужно “глубокое” и “духовное”? Чтобы жизнь была “богаче”? Зачем? Если духовное не гарантирует избавления от страданий, какая от него польза?» Ответ на подобный вопрос может быть только один: затем, что рассмотрение реальности вне этих слоев *искажает восприятие* этой реальности. Любое явление можно объ-

на другой, внешний план, фиксирует взгляд на нем, этот план актуализируется и раздувается за счет оказываемого ему внимания, глубинное бытие уходит из восприятия, вытесненное сиюминутным — и ощущение бытия (ощущение себя живым) начинает истощаться в человеке даже и на том плане — плане существования, который первоначально бесконечно «раздулся» от его внимания. Тогда и получается, что «всего в жизни много», но у всего — вкус пепла.

Зосима отвечает госпоже Хохлаковой: «— Без сомнения, убийственно. Но доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно.

— Как? Чем?

— Опытом *деятельной любви*».

И здесь обнаруживается камень преткновения для читателя, потому что, с одной стороны, интуитивно понятно, что это действительно так, но с другой стороны, то, что в бытии можно убедиться опытом деятельной любви — это вовсе не очевидно логический ответ.

Дальше старец Зосима говорит:

«Постарайтесь любить ваших ближних деятельно и неустанно. По мере того как будете преуспевать в *любви*, будете *убеждаться* и в *бытии* Бога, и в *бессмертии* души вашей. Если же дойдете *до полного самоотвержения в любви к ближнему*, тогда уж несомненно уверуете, и никакое сомнение даже и не возможно зайти в вашу душу. Это испытано, это точно» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 52].

О чем же здесь идет речь?

Прежде всего, из сказанного очевидно, что доступ к ощущению бытия для Достоевского раскрывается любовью — и в этом смысле можно сказать, что бытие для него и есть любовь. Любовь даже не атрибут, а просто второе имя бытия. Вне любви бытия нет. Доказать бытие нельзя (бытие предшествует самой возможности дока-

яснить на разных уровнях — и на разных уровнях у него будут разные причины и следствия. На одном уровне: человек говорит, потому что у него есть определенный голосовой аппарат. На другом уровне: человек говорит, потому что ему нужно вступить в общение. И поскольку некоторые говорят исключительно потому, что у них есть голосовой аппарат, они, естественно, начинают думать, что это полностью объясняет все возможные разговоры.

зательств) — в нем можно только *убедиться* — то есть его можно только ощутить, пережить в личном опыте — и этот опыт, утверждающий наличие бытия за пределами существования, вскрывающий и разламывающий границы узкого коридора восприятия как реального лишь того, что можно пощупать или обо что можно стукнуться (то есть — воспринять через ощущение *границы* между собой и другим) — есть опыт любви.

Отсюда смысл *бытия как процесса*, то есть смысл проживания жизни — есть *обретение любви*, то есть *бытия*, посредством *деятельной любви*. Вне деятельной любви любовь, то есть бытие, нельзя ни начать видеть, ни начать ощущать, ни как-то еще ему причаститься. Деятельная любовь начинается именно как работа на границе и во взаимодействии с границами другого — и она есть естественное и единственное начало для любви-бытия, соединяющей уже сущности вещей, сердца, личностные центры.

Вот как старец Зосима начинает свое объяснение того, что такое ад:

«Раз, в бесконечном бытии, не измеримом ни временем, ни пространством, дана была некоему духовному существу, появлением его на земле, способность сказать себе: “Я есмь, и я люблю”» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 292]. Заметим, что запятая здесь поставлена редакторами Полного собрания сочинений в 30 т. В прижизненных публикациях ее нет¹³². То есть — у Достоевского (в отличие от редактировавших его пунктуацию) это не просто два одномоментных действия (а не последовательных и не производимых одно из другого), но, по сути, единое нераздельное действие.

Мы видим, таким образом, что здесь это два суждения, которые возникают одновременно и друг от друга неотъемлемы. *Я есмь* здесь равно *я люблю*, бытие (причастность бытию, интенсивность бытия) увеличивается с возрастанием способности любить — и иссякает, истощается при отказе любить: именно поэтому ад, место минимального бытия, согласно Зосиме, — это на одном уровне страдание о том, что нельзя уже более любить, а на следующем уровне — гневное требование уничтожения жизни и бытия.

Таким образом, любовь и бытие оказались одним — а вот лю-

¹³² См., например: [Братья Карамазовы, 1879, с. 697; Достоевский, 1881, с. 506].

бовь и *деятельная любовь*, напротив, различаются, и довольно радикально, как итог и путь к этому итогу. Заметим, что «итог» не значит здесь «застывший результат». Итог здесь — выход на совсем новый уровень динамики. Причем оказывается, что итог этот **абсолютно недоступен** (*почти* абсолютно недоступен, уточнит Зосима), или, иначе говоря, наш камень в мост бытия не может быть сформирован, **вне этого пути**.

«Раз, только раз, дано было ему мгновение любви деятельной, **живой**, а для того дана была земная жизнь, а с нею времена и сроки, и что же: отвергло сие счастливое существо дар бесценный, не оценило его, не возлюбило, взглянуло насмешливо и осталось бесчувственным. Таковой, уже отшедший с земли, видит и лоно Авраамово и беседует с Авраамом, как в притче о богатом и Лазаре нам указано, и рай созерцает, и ко Господу восходить может, но именно тем-то и мучается, что ко Господу взойдет он, не любивший, соприкоснется с любившими любовью их пренебрегший. Ибо зрит ясно и говорит себе уже сам: “Ныне уже знание имею и хоть возжаждал любить, но уже подвига не будет в любви моей, не будет и жертвы, ибо кончена жизнь земная и не придет Авраам хоть каплею воды живой (то есть вновь даром земной жизни, прежней и деятельной) прохладить пламень жажды любви духовной, которою пламенею теперь, на земле ее пренебрегши; нет уже жизни, и времени более не будет! Хотя бы и жизнь свою рад был отдать за других, но уже нельзя, ибо прошла та жизнь, которую возможно было в жертву любви принести, и теперь бездна между тою жизнью и сим бытием”¹³³. Говорят о пламени адском материальном: не исследую тайну сию и страшусь, но мыслю, что если б и был пламень материальный, то воистину обрадовались бы ему, ибо, мечтаю так, в мучении материальном хоть на миг позабылась бы ими страшнейшая сего мука

¹³³ Бездна — в случае не прошедшего путь деятельной любви — не заложенная его личным камнем. Собственно, это может проявиться, что есть состояние святости, которое адекватно описывается словами «ушел — и остался» (то есть — умер и присоединился к иному уровню бытия, но при этом продолжает участвовать в жизни живых). Именно поэтому святость определяется только посмертно: ее удостоверяет отсутствие разрыва между бытием и существованием в том месте бытия, которое есть святой. Святой — тот, кто подготовил и обработал, а не разрушил в течение жизни свой камень, завершающий мост Христов.

духовная. Да и отнять у них эту муку духовную невозможно, ибо мучение сие не внешнее, а внутри их. А если б и возможно было отнять, то, мыслю, стали бы оттого еще горше несчастными. Ибо хоть и простили бы их праведные из рая, созерцая муки их, и призвали бы их к себе, любя бесконечно, но тем самым им еще более бы приумножили мук, ибо возбудили бы в них еще сильнее пламень жажды ответной, деятельной и благодарной любви, которая уже невозможна. В робости сердца моего мыслю, однако же, что самое сознание сей невозможности послужило бы им наконец и к облегчению, ибо, приняв любовь праведных с невозможностью воздать за нее, в покорности сей и в действии смирения сего, обрящут наконец как бы некий образ той деятельной любви, которою пренебрегли на земле, и как бы некое действие с нею сходное... [Заметим, некий образ деятельной любви в мире, где открыты и пали все границы, возникает именно там, где эти границы как бы восстанавливаются хотя бы с одной стороны, ибо нужно, для обретения возможности подобия деятельной любви, «принять любовь праведных с **невозможностью воздать** за нее». — Т.К.] Сожалею, братья и други мои, что не умею сказать сего ясно. Но горе самим истребившим себя на земле, горе самоубийцам! Мыслю, что уже несчастнее сих и не может быть никого. Грех, рекут нам, о сих Бога молить, и церковь наружно их как бы и отвергает, но мыслю в тайне души моей, что можно бы и за сих помолиться. За любовь не осердится ведь Христос. О таких я внутренно во всю жизнь молился, исповедуюсь вам в том, отцы и учителя, да и ныне на всяк день молюсь. О, есть и во аде пребывшие гордыми и свирепыми, несмотря уже на знание бесспорное и на созерцание правды неотразимой; есть страшные, приобщившиеся сатане и гордому духу его всецело. Для тех ад уже добровольный и ненасытимый; те уже доброхотные мученики. Ибо сами прокляли себя, прокляв Бога и жизнь. Злобною гордостью своею питаются, как если бы голодный в пустыне кровь собственную свою сосать из своего же тела начал. Но ненасытимы во веки веков и прощение отвергают, Бога, зовущего их, проклинают. Бога живаго без ненависти созерцать не могут и требуют, чтобы не было Бога жизни, чтоб уничтожил себя Бог и всё создание свое. И будут гореть в огне гнева своего вечно, жаждать смерти и небытия. Но не получают смерти...» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 292–293].

Здесь, в конце рассуждения, мы видим то главное, что отличает

великого инквизитора от старца Зосимы (и еще гнозис от христианства, оккультизм от христианства). Великий инквизитор утверждает: бессмертие — это то, что нужно обрести, заслужив великим трудом великой души. Остальные идут к ничто, и можно только довести их к этому ничто минимально разрушительным для всех путем¹³⁴. Старец Зосима утверждает: бессмертие — это то, от чего человек не может отказаться, даже если из всех сил пожелает отказаться.

Из этих рассуждений старца Зосимы следует целый ряд важных заключений о том, что есть *деятельная любовь* и чем она отличается от *любви-бытия*.

Прежде всего, деятельная любовь — это не *состояние*, а *действие*. И это меняет все, потому что предлагает человеку вместо невыполнимого требования непонятным способом изменить свое состояние — действенный и работающий алгоритм изменения себя. Я не могу привести себя в *состояние любви* — такое состояние, будучи намечтанным, не выдерживает самой малой проверки. Именно об этом говорит умный доктор, о котором рассказывает Зосима¹³⁵. Но — я безусловно могу *любовно действовать* из *любозо*, самого далекого от любовного в первый момент, *состояния* — меняя тем самым и само свое состояние.

Далее, деятельная любовь — это любовь в состоянии *неполно-*

¹³⁴ См.: [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 236].

¹³⁵ «— Это точь-в-точь как рассказывал мне, давно уже впрочем, один доктор, — заметил старец. — Человек был уже пожилой и бесспорно умный. Он говорил так же откровенно, как вы, хотя и шутя, но скорбно шутя; я, говорит, люблю человечество, но дивлюсь на себя самого: чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей в частности, то есть порознь, как отдельных лиц. В мечтах я нередко, говорит, доходил до страстных помыслов о служении человечеству и, может быть, действительно пошел бы на крест за людей, если б это вдруг как-нибудь потребовалось, а между тем я двух дней не в состоянии прожить ни с кем в одной комнате, о чем знаю из опыта. Чуть он близко от меня, и вот уж его личность давит мое самолюбие и стесняет мою свободу. В одни сутки я могу даже лучшего человека возненавидеть: одного за то, что он долго ест за обедом, другого за то, что у него насморк и он беспрерывно сморкается. Я, говорит, становлюсь врагом людей, чуть-чуть лишь те ко мне прикоснутся. Зато всегда так происходило, что чем более я ненавидел людей в частности, тем пламеннее становилась любовь моя к человечеству вообще» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 53].

го знания. В то время как любовь-бытие — это состояние *самого полного знания*, какое только возможно. Знание убирает из любви жертву и подвиг, превращая ее из действия в состояние, из канализированной энергии — в пребывание, в соприсутствие — в **бытие**, которое полно (райское), если ему предшествовала деятельная любовь, и истощенно-ущербно (адское), если открывшееся знание не явилось следствием деятельно-любовного устремления — и потому осталось лишь внезапно открывшимся холодным знанием, не став опытом проникновения в личность другого, приобщения ему, соучастия в личности другого путем деятельной, самозабвенно отдающей любви. В сущности, Зосима здесь описывает градации истощения бытия, возникающие вследствие разной степени приобщенности/неприобщенности человека деятельной любви.

Эта удивительная констатация *возможности деятельной любви лишь в состоянии неполного знания* присутствует и в одном из важнейших евангельских текстов, открывающих — как и это рассуждение старца Зосимы — закон, в соответствии с которым человека ждет в посмертии рай или ад.

«Когда же придёт Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей, и соберутся пред Ним все народы; и разделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов — по левую. Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: «приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира: ибо алкал Я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы приняли Меня; был наг, и вы одели Меня; был болен, и вы посетили Меня; в темнице был, и вы пришли ко Мне». Тогда праведники скажут Ему в ответ: «Господи! когда мы видели Тебя алчущим, и накормили? или жаждущим, и напоили? когда мы видели Тебя странником, и приняли? или нагим, и одели? когда мы видели Тебя больным, или в темнице, и пришли к Тебе?» И Царь скажет им в ответ: «истинно говорю вам: так как вы сделали это одному из сих братьев Моих меньших, то сделали Мне». Тогда скажет и тем, которые по левую сторону: «идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его: ибо алкал Я, и вы не дали Мне есть; жаждал, и вы не напоили Меня; был странником, и не приняли Меня; был наг, и не одели Меня; болен и в темнице, и не посети-

ли Меня”. Тогда и они скажут Ему в ответ: “Господи! когда мы видели Тебя алчущим, или жаждущим, или странником, или нагим, или больным, или в темнице, и не послужили Тебе?” Тогда скажет им в ответ: “истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне”. И пойдут сии в муку вечную, а праведники в жизнь вечную» (Мф. 25, 31–46).

Это очень важный для Достоевского фрагмент¹³⁶.

Заметим прежде всего, что в этой евангельской притче речь идет не о том, что кого-то поймали на отступлении от любовного поведения — и за это приговорили (а она так иногда воспринимается современным читателем, отрицающим идею суда и охваченным идеей безусловной любви, которую уж Бог-то ему точно обязан предоставить). Здесь идет речь о том, что кого-то *не удалось поймать* за хотя бы единственный акт любовного поведения. Потому что Христос — ловец человеков — ловит их на хорошем, а не на плохом. Это, по сути, другими словами рассказываемая притча о луковке из «Братьев Карамазовых», только в притче о луковке Достоевский еще указывает на то, что однократный акт любовного поведения не гарантирует спасения именно потому, что не стал алгоритмом действия для личности — и при малейшем внешнем импульсе личность соскальзывает в привычное ей уединяющееся нелюбовное поведение — и этим уничтожает даже тот поступок, за который ее удалось ухватить и потянуть из ее внутреннего ада.

Этот фрагмент не просто отразился практически во всех текстах Достоевского, но стал основой их, отвечая и на главный вопрос предшествующего «Братьям Карамазовым» романа «Подросток»: «Где живет Бог и где Его искать на земле?», и еще в одном ракурсе разъясняя ответ Зосимы на вопрос о том, что почему ад — это «страдание о том, что нельзя уже более любить». Из этого евангельского текста следует, что деятельно любить — это бессознательно чувствовать сердцем Бога в самой *низшей* точке Его нисхождения — в сердцевине униженного и страдающего человека. Причем, чувствовать, *не узнавая* (ибо мы помним, что деятельная

¹³⁶ В Евангелии, принадлежащем Достоевскому и постоянно ему сопутствовавшему со времени его каторги, эта притча выделена загибом страницы: так писатель выделял особо важные, ключевые для себя евангельские места [Евангелие Достоевского, 2010, с. 89 (69 по пагинации Евангелия)].

любовь возможна и возникает лишь при сохранении границ: поэтому удивляются и праведники и те, что по левую сторону) — потому что как только узнал, так ты уже обращаешься к Владыке, а не к нуждающемуся — а во взаимодействии с Владыкой, Который Сам — изобильный источник всех благ, Тот, Кто отдает непрестанно, невозможны уже ни подвиг, ни жертва.

Любовь цари во всех сказках и легендах проверяли, являясь любимым и подданным неузнанными, в простом виде, в виде *ниже их*: нуждающимися¹³⁷. Любовь к Тому, Кто поражает тебя славой и величием, от Кого ты надеешься получить бесконечные блага — не верифицируема даже для самого человека. Поэтому, согласно Зосиме, в иной жизни, видя все как есть, видя Царя Царем, а не алчущим и жаждущим, нагим, странником и заключенным, бесконечно страдают от **невозможности уже** деятельной любви те, что ее не проявили, когда им была дана такая возможность наличием в воплощении границ, обеспечивающих неполное знание. Деятельная любовь начинается лишь в ситуации ограниченного знания по той причине, что знание есть результат, а не начало любви. Именно поэтому «люби Бога» и «люби ближнего» — не две заповеди, а одна (что будет определено следовать из последних слов героя Достоевского в «Сне смешного человека»): доказать любовь к Богу (убедиться в своей именно любви, а не других, потребительских, чувствах, к Богу) возможно, лишь когда Он является нам в образе нашего ближнего, в котором нам **никак не удается** разглядеть Божества.

Деятельная любовь есть движение к любви-бытию Божественного мира потому, что она есть опыт отдающего соучастия в чьем-то бытии, добровольное и радостное поставление себя на второе место — потому что только так — соучастием в жизненном становлении другого — осуществляется личностью расширение своего бытия, совершается выход за рамки своего «я»: колыбели личности, которую нужно покинуть, чтобы войти в бытие.

Деятельная любовь здесь, на земле, в глубине существования,

¹³⁷ Интересно, что главной чертой Христа, выделенной в романе «Подросток», о которой мама София («Премудрость Божия») говорит Аркадию, становится то, что Он «не нуждается»: «Христос, Аркаша, всё простит: и хулу твою простит, и хуже твоего простит. Христос — отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 215].

раскрывает истинное бытие, потому что истинное бытие — это восприятие себя в своем настоящем размере и мерности, которые, по мысли Достоевского, описываются словами: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174], то есть — мы сохраним каждый свое лицо, одновременно — за счет соединенного «тела» и объединенного опыта — достигнув границ вселенной. И это раскрытие настоящего размера каждого человека происходит, по Достоевскому, за счет выполнения заповеди «люби ближнего своего как самого себя», прямо определяемой писателем не как моральная максима, не как нравственное поучение, а как единственный годный *алгоритм трансформации* в новое существо: «Но если человек не человек — какова же будет его природа? Понять нельзя на земле, но закон ее может предчувствоваться и всем человечеством в непосредственных эманациях (Прудон, происхождение Бога) и каждым частным лицом. Это слитие полного я, то есть знания и синтеза **со всем**. “Возлюби всё, как себя”» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174].

Бог не может быть познан уединенным существом, потому что уединение — это то, что максимально противоположно природе Бога, каковую путем деятельной любви в течение жизни предлагается обрести человеку.

Деятельная любовь — это процесс возвращения из уединения как следствия грехопадения. Грехопадение есть ошибка в определении объема собственного бытия, перекрытие каналов связи со «все́м». Из этого уединения человек не может быть выведен внешним усилием, оставаясь пассивным, — он может из него выйти только посредством волевого акта, шага навстречу Богу, прошедшему для этой встречи бесконечный путь и все же всегда остававшемуся ближе человеку, чем его собственная кожа.

Для того чтобы открыть человеку возможность и желанность для него такого шага (как того, что человек бессознательно ищет во все дни своей жизни, неизменно, хоть и подспудно, ощущая себя в своей уединенности не вполне собой), и создает свои произведения Достоевский.

Резюмирую. Заглавие раздела «смысл бытия» предполагает возможность двоякого прочтения: «смысл бытия» как «смысл философской категории “бытие”» и «смысл бытия» как «цель жизни». Обнаруживается, что в «Братьях Карамазовых» Достоевский пред-

лагает один и тот же ответ на тот и другой вопрос. Смысл философской категории «бытие» заключен в слове «любовь», бытие есть любовь. Смысл бытия, понятый как цель жизни человека, есть обретение любви-бытия посредством деятельной любви. При том что любовь и бытие оказываются одним и тем же, любовь и деятельная любовь различаются по всем ключевым параметрам. Любовь является целью, деятельная любовь — средством ее достижения. Любовь-бытие предполагает абсолютное знание. Деятельная любовь — это любовь, возможная только в ситуации ограниченного знания. Рассуждение старца Зосимы об аде в связи с поставленной проблемой может быть рассмотрено как комментарий к евангельской притче об овцах и козлищах, которая тоже настаивает на возможности причащения к любви-бытию только деятельной любовью, проявленной в ситуации неполного знания.

**СРАВНИТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АНТРОПОЛОГИИ:
«НЕДОНОСОК» ЕВГЕНИЯ БОРАТЫНСКОГО**

Сравнение стихотворения Боратынского «Недоносок» с романом Достоевского «Идиот» стало в какой-то момент почти общим местом в отечественной филологии. Однако антропология Достоевского и антропология Боратынского различаются почти до противоположности. Для того чтобы это понять — нужно увидеть, какой именно антропологической схемы придерживается Боратынский в своем представляющемся загадочным, а, на самом деле, предельно отчетливым и внятным стихотворении. Таким образом для нас прояснится и еще один аспект антропологии Достоевского.

Приведу стихотворение в том виде, который был сочтен каноническим в последнем изданном собрании сочинений Боратынского:

Недоносокъ

Я изъ племени духовъ,
Но не житель Эмпирея,
И едва до облаковъ
Возлетѣвъ, паду слабѣя.
Какъ мнѣ быть? я малъ и плохъ;
Знаю: рай за ихъ волнами
И ношусь, крылатый вздохъ,
Межъ землей и небесами.

Блещетъ солнце: радость мнѣ!
Съ животворными лучами
Я играю въ вышинѣ
И веселыми крылами
Ластюсь къ нимъ какъ облачко;
Пью счастливо воздухъ тонкой:
Мнѣ свободно, мнѣ легко,
И пою я птицей звонкой.

Но ненастье зареветь
И до облакъ сводъ небесный
Омрачившихъ, вознесеть
Прахъ земной и листь древесный:
Бѣдный духъ! ничтожный духъ!
Дуновенье роковое
Вьеть, крутить меня какъ пухъ,
Мчить подъ небо громовое.

Бури грохотъ, бури свистъ!
Вихорь хладный! вихорь жгучій!
Бьеть меня древесный листь,
Удушаетъ прахъ летучій!
Обращусь-ли къ небесамъ,
Оглянусь-ли на землю:
Грозно, черно тутъ и тамъ;
Вопль унылый я подъемлю.

Смутно слышу я порой
Кличъ враждующихъ народовъ,
Поселянъ безпечныхъ вой
Подъ грозой ихъ переходовъ,
Громъ войны и крикъ страстей,
Плачь недужнаго младенца...
Слёзы льются изъ очей:
Жаль земнаго поселенца!

Изнывающий тоской,
Я мечусь въ поляхъ небесныхъ
Надо мной и подо мной
Безпредѣльныхъ — скорби тѣсныхъ!
Въ тучу прячусь я, и въ ней
Мчуся чуждъ земнаго края,
Страшный гласъ людскихъ скорбей
Гласомъ бури заглушая.

Міръ я вижу какъ во мглѣ;
Арфъ небесныхъ отголосокъ

Слабо слышу.... На землѣ
Оживиль я недоносокъ.
Отбыль онъ безъ бытія:
Роковая скоротечность!
Въ тягость роскошь мнѣ твоя,
Въ тягость твой просторъ, о вѣчность!
 <Середина января – 6 марта 1842>
 [Боратынский, 2012, с. 33–34]

Стихотворение «Недоносок» — важнейшее для исследования и описания философской антропологии Боратынского, не случайно оно всегда привлекало повышенное внимание исследователей. Однако большинство статей рассматривает сюжет стихотворения в «перевернутом» виде, так, словно одним из деяний несовершенного духа было воскрешение / оживление или даже создание «недоноска» на земле. Такое восприятие возникло вследствие, с одной стороны, опечатки, воспроизведенной почти во всех изданиях, с другой стороны, вследствие платонической (приравниваемой к гностической) концепции о соотношении души / духа и тела, принимаемой исследователями без должной рефлексии при интерпретации произведений Боратынского. Здесь мной предпринимается попытка анализа представлений о человеке и его посмертии именно самого поэта, каковые представления почти всегда искажаются при проведении эффектных, но поверхностных параллелей с совсем другими мировоззрениями, в частности, Достоевского и Гете, искажая, в свою очередь, и восприятие их воззрений.

В настоящее время очевидно, что, обратившись к исследованию антропологии Боратынского, миновать стихотворение «Недоносок» невозможно. Гораздо менее очевидно, что в большой и глубокой литературе последнего периода, посвященной поэзии Боратынского и специально «Недоноску», стихотворение так и не было прочитано в той «синтаксической» структуре, в тех причинно-следственных связях, которые были заложены в нем автором. Или, во всяком случае, такое чтение так и не стало очевидным, базовым и однозначно определяющим ход последующих интерпретаций и отсекающим целый ряд неоправданных и произвольных сопоставлений, способных лишь увести от смысла «Недоноска». Именно из-за этого нарушения в сознании читателей причинно-следственных

связей в центральной сюжетной линии стихотворения оно было признано одним из самых тонких его исследователей «беспрецедентно странным».

Итак, по мнению большинства исследователей, «в беспрецедентно странном стихотворении Боратынского»¹³⁸ «слабый и ничтожный» дух — *причина* рождения недоноска, причина появления недоноска в конце стихотворения, и даже прямо его творец и создатель.

Евгений Лебедев говорит: «<...> “бедный дух” в состоянии создать на земле только духовный недоносок»¹³⁹.

С. Бочаров, цитируя опущенную строфу из «Недоноска», о чувстве бытия, пишет: «Можно пожалеть о том, что строфа была опущена, потому что это самоограничительное определение бедного духа как владеющего “лишь чувством бытия”, *которым — не более того — он, видимо, и наделяет существо на земле, когда “ожив-*

¹³⁸ См., например: [Бочаров, 2002, с. 130].

¹³⁹ См.: [Лебедев, 2000, с. 150]. Интересно, что исследователь отчасти рассматривает возможность и обратной причинности, но только перевода при этом все стихотворение в *полностью метафорический* план: «Собственно, о недоноске речь идет в последних строках — о недоноске, которого на земле, очевидно, на миг “оживил”, дал ему душу наш “бедный дух”. “Отбыл он без бытия: роковая скоротечность!” Можно понять этого земного недоноска как мертворожденного, но, может быть, здесь говорится о роковой скоротечности человеческой жизни. Так или иначе, но несомненно, что название недоноска метафорически переносится с земного человека на самого бессмертного духа и становится символическим сгустком значений этого странного образа. Он остался невоплощенным и неприкаянным в “бессмысленной вечности”, ущербным и жалким, подобно реальному недоноску: в метафорическом расширении этого слова важнее предметного его значения становится значение экспрессивное, внушающее представление о неполноценности и ущербности. “Недоносок” — стихотворение о “бедности земного бытия”, ограниченной человеческой духовности, трагической промежуточности человека “меж землей и небесами»» [Лебедев, 2000, с. 149]. То, что характеристики земного бытия и человеческой духовности, возможностей человеческой личности, оказываются здесь в прямом противоречии с таковыми в стихотворении «На смерть Гете», исследователя не смущает, несмотря на особую комплементарность этих стихотворений в творчестве Боратынского, которую вполне продемонстрировал Бочаров.

ляет” его (“На земле / Оживил я недоносок”) — весьма существенная характеристика его “среднего” — и даже жалкого, перед высшими духами, — положения в “племени духов”, в их, так сказать, “духовной иерархии” (не сказать в этом случае, вспоминая известное сочинение, — “небесной иерархии”, поскольку, по существу, здесь дух-субъект стихотворения отлучен от неба) [Бочаров, 2002, с. 135].

Однако, как заметит Лебедев (весьма проницательно, хотя и в скобках, как незначительное и досадное обстоятельство), строфа была выпущена «очевидно, вследствие **внешнего** противоречия между строками: “Мне лишь чувство бытия” в начале и “Отбыл он без бытия” в конце стихотворения» [Лебедев, 2000, с. 150]. Но это противоречие может иметь место только в том случае, если не качества духа определяют качества «оживленного недоноска» (творение слабого творца вполне может быть менее жизнеспособно чем творец, и творец для творения должен обладать хотя бы «чувством бытия»), а **качества недоноска определяют качества духа**. И в последнем случае противоречие вовсе не будет «внешним» и строфы действительно станут взаимоисключающими.

Светлана Рудакова описывает рождение недоноска как одно из проявлений слабости духа, в одном ряду располагая неспособность духа противостоять воздействиям стихий и материи — и его творческую несостоятельность: «Недоносок неоднократно подчеркивает свою физическую немощь, отличающую его и от мира духов, и от мира людей: “вознесет / Прах земной и лист древесный”; “Бьет, крутит меня, как пух, / Мчит под небо громовое”; “Бьет меня древесный лист, / Удушает прах летучий!”; “На земле / Оживил я недоносок. / Отбыл он без бытия”» [Рудакова, 2013, с. 10].

Даже Наталья Мазур говорит: «С одной стороны, мы видим сюжетное “умолчание”: статус и судьба героя остаются немотивированными» [Мазур, 1999, с. 142], и хотя «сюжетная неполнота» вроде бы вполне восстанавливается ею путем обращения к сторонним текстам, то есть к фольклорным повествованиям о посмертии некрещеных младенцев, это почему-то практически не влияет на цитируемые здесь исследования, появившиеся позже ее работы и неизменно включающие ее работу в свою библиографию. Рискну предположить, что это происходит из-за обилия предложенных в ее статье контекстов, затмевающих в сознании исследователей

восстановленный ею сюжет и провоцирующих их лишь на еще большее расширение возможных контекстов и соответствий, часто прямо вопреки сюжету, который, впрочем, совсем не «умолчан», а весьма отчетливо высказан в стихотворении Боратынского.

Обилие контекстов, тем более — неоднозначных¹⁴⁰, может не только прояснять, но и рассеивать значение конкретного текста, сходные (причем исследователи зачастую устанавливают сходство по самым поверхностным или периферийным признакам) элементы сюжета могут нести совсем разную смысловую нагрузку в разных текстах, выстраиваться в совсем разные идеологические / мировоззренческие траектории. На мой взгляд, для понимания «Недоноска» ничего не дает сопоставление с 5 песней Ада у Данте, хотя описания их поверхностно близки. Если уж сопоставлять стихотворение Боратынского с «Божественной комедией» — то или с тем преддверием ада, беззвездной и как бы безместной тьмой, где кружит крик тех, что «прожили без бесчестья и без похвалы» (*Inferno*, III, 36), или, хотя это будет более поверхностно, с лимбом, куда помещают некрещеных младенцев — но и здесь карта посмертия, предлагаемая Данте, окажется весьма далека от того, что видится Боратынскому. Так же далеко изображаемое им и от *среди́нности* (μεταξύ)¹⁴¹ и Платона, и Плотина (с которой его регулярно сопоставляют), поскольку их *среди́нность* предполагает причастность обоим соединяемым областям, в то время как дух Боратынского, напротив, исключен из обеих *разделенных* его небытийным

¹⁴⁰ Так, например, в статье среди контекстов упоминается представление о *росте* младенцев после смерти, чего совсем — и это принципиально для открывающегося здесь мировидения Боратынского — нет в «Недоноске»: «Ребенку в гроб кладут мерку отца как предел продолжения роста за гробом» [Седакова, 1990, с. 61]. С другой стороны, есть «поверие о том, что крошки, оброненные со стола, едят некрещеные дети. “Доля” некрещеных детей (**стратчат, потерчат**) уподоблена этим крошкам» [Седакова, 1990, с. 61]. А вот это очень похоже на изображаемое в «Недоноске» — ибо перед нами дух, *отломленный* от своего «племени духов», как и некрещеные дети от своего рода.

¹⁴¹ Это мимолетное и более справедливо относящееся к первому из упомянутых им стихотворению Боратынского замечание Винокура было, кажется, процитировано всеми исследователями. См.: [Винокур, 2002, с. 38].

бытием областей, ведомых ему лишь как границы для его изолированного присутствия. Срединность — мост между планами бытия, а недоносок — разрыв (или оказался в разрыве, что, впрочем, в философском плане — одно и то же) между планами бытия.

Бочаров подводит итог всевозможным сопоставлениям (и во многом упреждает последующие), с одной стороны, очень пронизательно утверждая *оригинальность* автора, с другой стороны — опять-таки проигнорировав и перевернув стержневой сюжет стихотворения и привлекая иные сопоставления (не предшествующих, а следовавших авторов), также уводящие от смысла собственно Боратынского¹⁴²: «Онтологический статус его как духа — вполне неопределенный и неизвестно, на какие философские представления опирающийся. Кажется, он — создание самого поэта, вполне оригинальная поэтическая философия. Кто этот дух для того недоноска, которого (который) он “оживил” на земле — то есть, видимо, *наделил* его “лишь чувством бытия”, какого, может быть, оказалось недостаточно, *без сотрудничества с высшими духами*, для жизни человека? Кто остался невоплощенным — земной недоносок или сам жаждавший воплощения в человеке несчастный дух (вспомним чорта Ивана Карамазова, мечта которого — “воплотиться... окончательно, безвозвратно” — и, конечно, поэтому не в какого-то жалкого недоноска, а в семипудовую купчиху)? Наконец, загадка — название стихотворения, кого оно определяет? Оно *двоится* на духа и человека: *метафорически* переносится с земного младенца на самого произносящего монолог бессмертного духа,

¹⁴² Вообще, создается впечатление, что некоторые исследователи избегают возможности остаться с автором и текстом наедине и лицом к лицу, без привлекаемых «контекстов», зачастую даже минимально не релевантных задаче понимания. Слово единственная для них возможность хоть как-то начать взаимодействовать с текстом — это сравнить и сопоставить. Между тем, сразу начавшееся сравнение наилучшим образом *закрывает* текст от исследователя, и лишь в немногих случаях дополнительно приоткрывает его — но лишь при условии предварительного видения текста в его целостном смысле. Закрывает, прежде всего, потому, что произведенное сравнение воспринимается сознанием по дефолту как уже найденный ответ на вопрос о смысле (*похоже, значит то же*) и поисковое поведение исследователя получает свое удовлетворение и награду, в сущности, даже не начав поиска.

что говорит о их как бы вечном (в “бессмысленной вечности”) отождествлении. Но что такое этот бессмертный дух, если определяет его такое понятие животной физиологии, как недоносок?» [Бочаров, 2002, с. 135–136].

И далее, определяя оригинальную поэтическую философему все же почему-то как эклектическое соединение, «смесь мотивов платонических, гностических и христианских», Бочаров заключает: «Христианские не доминируют» и «сводятся к слову “рай”» и к «внушаемым сюжетом и пространством стихотворения» представлениям о мытарствах [Бочаров, 2002, с. 136].

На самом деле, стихотворение Боратынского удивительно стройно и абсолютно прозрачно, если только мы рискуем остаться с ним наедине хотя бы на некоторое время, услышать его в его целостности и не рассыпать его чуждыми ему «философемами», не разбивать его клиньями фрагментов иных философских систем. Потому что, на мой взгляд, проблема авторов всех упомянутых мною статей, по-своему ценных и эвристичных и в филологическом, и в философском плане, многое открывающих в поэзии Боратынского, в том, что они сразу выходят за рамки не только произведения, но и поэтического корпуса поэта, что уводит от возможности увидеть его мировидение в целостности, его собственную версию философской антропологии.

Дело в том, что в стихотворении Боратынского «оживление недоноска» — это **момент возникновения** духа — и **причина** возникновения духа с такими свойствами, а не одно из событий, происходящих с этим духом, и тем более не его творческий акт. Нам в стихотворении описывают странную жизнь героя, его самоощущение малости, слабости, плохости, его существование в некоей складке мира, где по-настоящему недоступно ни одно из пространств этого мира; его пребывание не в срединном, а в **промежуточном** состоянии («мир я вижу как во мгле; арф небесных отголосок слабо слышу») — а потом в конце раскрывают его загадку, сообщают, кто он такой и откуда взялся: дух возник вместе с телом недоноска и сформировался ровно настолько, насколько он мог сформироваться в недоношенном теле. Это значение вполне прозрачно в том тексте, который опубликовал Гофман (очистив стихотворение от цензурных вмешательств), и в редакции, которая в последнем ПСС была

обозначена как «промежуточная»¹⁴³: «на земле **оживлял** я недоносок»¹⁴⁴: здесь очевидно, что речь идет о происхождении духа, а не о его странном творческом акте.

Иначе говоря, это стихотворение о посмертии мертворожденного, но посмертие это отличается и от представлений о «заложных покойниках», и даже от места для некрещеных младенцев в дантовском аду. И, конечно, тем более никак не соотносится с историями о духах стихий (элементалях) или о бесах: духах совсем иного происхождения, что невозможно не принимать во внимание. Хотя частных сходств в этих сердцевинно разнородных историях можно найти немало, и исследователи предаются этим поискам с азартом и увлечением.

Проблема понимания здесь (помимо опечатки «оживил» вместо «оживлял») возникла, видимо, потому, что все упомянутые исследователи, осознанно или по дефолту, исходили из идеи главенства, превосходства и первенства духа над материей, из платонической и отчасти гностической идеи о формирующей / оживляющей тело бессмертной душе, предсуществующей ему, меж тем как христианская идея, после отвержения оригеновской теории перерождений, предполагает возникновение новой души / духа вместе с созданием тела — или даже после создания тела¹⁴⁵. И если мы посмотрим на ближайший, узкий контекст, а не будем его сразу расширять радикально, то мы увидим, что именно эту идею Боратынский проговаривает и в других стихотворениях цикла «Сумерки»; наконец, мы сможем увидеть, какую антропологическую концепцию представляет здесь Боратынский. Например, в стихотворении «Мудрецу»¹⁴⁶:

¹⁴³ См.: [Боратынский, 2012, с. 36–38].

¹⁴⁴ Гофман пишет: «Оживил вместо оживлял — по-видимому опечатка» [Гофман, 1914, с. 291], — и издает стихотворение со словом оживлял. И это, на мой взгляд, единственно верное текстологическое решение — и еще — свидетельство того, что в тот момент мировидение Боратынского было гораздо если не ближе, то понятнее его читателям и исследователям.

¹⁴⁵ См. краткое изложение проблемы, например: [Малков, 2016].

¹⁴⁶ Цитирую это стихотворение по ПСС под ред. Гофмана, поскольку согласна с его текстологическим решением (отпить-таки отличным от решения издателей Полного собрания сочинений и писем Боратынского [Боратынский, 2012, с. 44]) восстановить ис-

Тщетно меж бурною жизнью и хладною смертью, философ,
Хочешь ты пристань найти, имя даёшь ей: покой.
Нам, *из ничтожества вызванным творчества словом тревожным*,
Жизнь для волненья дана: жизнь и волненье — одно.

[Гофман, 1914, с. 300]

Из *ничтожества* вызванным — не из предсуществования, что подчеркивает идею сотворения человека как неразделенного целого, без разрыва во времени возникновения души / духа и тела. Дух начинает свою историю в момент создания тела — и дух, по Боратынскому, растет в течение жизни тела, дух учится в волнениях жизни; принцип этот заложен уже во младенце, но должен быть взращен от простой потребности движения, *обретаемого извне* (и, заметим, единственного доступного недоноску), до *творческой тревоги, сказывающейся в преобразовании, формировании, организации материи*, что и можно назвать процессом обожения человека, как во второй строфе «Мудрецу»:

Тот, кого миновали общие смуты, заботу

ключенное цензором «творчества слово тревожное». Чрезвычайно интересно, что в данном цензурном вмешательстве продолжается странная связь романа «Идиот» с творчеством Боратынского, неоднократно отмеченная как передача без прямой передачи С.Г. Бочаровым. В одном из ключевых моментов романа «Идиот», в описании приближения к эпилептическому припадку, князь Мышкин, по замыслу Достоевского, говорит: «Какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и *встревожненного* молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?» Боратынский обозначает как «тревожное» творческое движение Творца, нарушающего бездвижность покоя небытия — Достоевский обозначает словом «встревожненное» состояние человека в момент соединения с Творцом. В роли цензоров уже в XX веке выступили публикаторы ПСС Достоевского, обозначив слово «встревожненного» как «опечатку во всех источниках» (кажется, беспрецедентное текстологическое решение!) и поставив вместо него слово «восторженного». См.: [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 188].

Сам вымышляет себе: лиру, палитру, резец;
Мира невежда, младенец, как будто закон его чуя,
Первым стенаньем качать нудит свою колыбель.

Невозможно не заметить при этом, что недоносок не способен организовывать материю, она либо баюкает и питает его, организованная светом, либо толкает и травмирует, заслоненная от света. Он так и остался «мира невеждой», лишь качающимся с разной амплитудой на мировых волнах, — и обречен на такое состояние во всю роскошь тягостно бессмысленной для него вечности — ибо возможности роста закончились вместе с окончанием соединения с телом — единственным состоянием, согласно Боратынскому, обеспечивающим духу развитие.

В этом смысле Бочаров справедливо видит в стихотворении Боратынского соотносительность с эпитафией Батюшкова:

Им молви от меня: «Не сетуйте друзья!
Моя завидна скоротечность;
Не знала жизни я,
И знаю вечность».

[Бочаров, 2002, с. 137]

Но стихотворение можно счесть и не просто репликой, но прямым ответом на эпитафию Батюшкова — или на то мировидение, что она выражает. Боратынский почти безапелляционно показывает в своем стихотворении: богатство вечности духу человеческому не дано по умолчанию, оно недоступно, если дух не вырос и не сформировал себя в земных творческих тревожных трудах; тягостная бессмысленная вечность в складке «насущного видимо-текущего» только и может быть доступна существу недоразвившемуся — не важно, по какой причине было остановлено его развитие.

Надо сказать, что Гете предлагает совсем другую антропологическую теорию, предполагая в эпилоге «Фауста» возможность роста духа в посмертии:

Pater Seraphicus

Взвейтесь в горние вы сферы

И, растя там без конца,

Наслаждайтесь без меры

Лицезрением Творца.

(пер. с нем. Н.А. Холодковского)

С Гете в неограничении возможностей роста на любом этапе человеческого бытия солидарен Достоевский, поддерживающий высказанную его героем концепцию «все — дитё»: ребенка-человечества (и даже ребенка-вселенной), возвращаемого Богом. Их оптимистическое решение связано с острым ощущением неотдельности человеческого существа, его неоторванности от человечества в целом, доступности ему, благодаря этой связи, всего совокупного человеческого опыта.

Гете так, через прямую телесную причастность, описывает движение младенцев-духов, обеспечивающее им бесконечное восхождение и рост — а не безнадежное застревание:

Pater Seraphicus

(в средней сфере)

Что за облачко там реет

Над щетиною лесной?

Что внутри оно лелеет?

Это духов юный рой!

Хор блаженных младенцев

Где мы, отче? Ты открой нам!

Кто мы, добрый? Разреши!

Мы блаженны! В хоре стройном

Жить — так сладко для души!

Pater Seraphicus

Дети, Полночью вы взяты

Рано, с сердцем молодым:

Для родителей — утраты,

Прибыль — ангелам святым!

Вы почуяли душою,

Что любви исполнен я,

Но, лелеемым судьбою,

Не знакома вам земля.

В око вы мое войдите, —

Орган плотский и земной;
Как в свое в него глядите,
Чтоб освоиться с страной.

(*Воспринимает их в себя.*)

Вот вам лес, гора крутая,

Вот вода течет рекой

И, шумливо пробегая,

Сокращает путь крутой!

Блаженные младенцы

(*изнутри*)

Вид могучий нас пленяет,

Но печален, — не снести,

Ужас сердце нам стесняет.

Славный, добрый, отпусти!

Pater Seraphicus

Взвейтесь в горние вы сферы

И, растя там без конца¹⁴⁷,

Наслаждайтесь без меры

Лицезрением Творца.

И старца Зосиму назовут в романе *Pater Seraphicus* потому, что он сможет в конце концов, уже после своей смерти, впустить Алешу в свое пространство, дать ему видеть не себя, а Того, на Кого он сам неизменно смотрит (и на Кого Алеша не осмеливается взглянуть самостоятельно, шепча: «Боюсь... не смею глядеть...» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 327]) — и тем радикально преобразить его бытие.

Как двумя пределами, антропологическая концепция Боратынского описывается двумя стихотворениями: один предел — «Недоносок», другой — «На смерть Гете»¹⁴⁸:

¹⁴⁷ «Wachset immer unvermerkt» [Goethe, s. 83] у Гете: «Растите вечно незамечаемо», то есть — уже без потрясений, подобных тому, какое они испытали, посмотрев на окружающее через око Pater Seraphicus.

¹⁴⁸ Эта соотнесенность почувствована Бочаровым, но смысл ее, в какой-то момент почти точно проговоренный, растворился в потоке ассоциаций (см.: [Бочаров, 2002, с. 143]) и совсем ушел в сторону при сопоставлении с гностической идеей о типах людей (гилики, психики,

Предстала, и старецъ великой смѣжилъ
Орлиныя очи въ покоѣ;
Почилъ безмятежно, зане совершилъ
Въ предѣлѣхъ земномъ все земное!
Надъ дивной могилой не плачь, не жалѣй,
Что генія черепъ наслѣдье червей.
Погасъ! но ничто не оставлено имъ
Подъ солнцемъ живыхъ безъ привѣта;
На все отозвался онъ сердцемъ своимъ,
Что просить у сердца отвѣта:
Крылатою мыслью онъ міръ облетѣлъ,
Въ одномъ безпредѣльномъ нашель ей предѣлъ.
Все духъ въ немъ питало: труды мудрецовъ,
Искусствъ вдохновенныхъ созданья,
Преданья, завѣты минувшихъ вѣковъ,
Цвѣтущихъ временъ упованья.
Мечтою по волѣ проникнуть онъ могъ
И въ нищую хату, и въ царской чертогъ.
Съ природой одною онъ жизнью дышалъ:
Ручья разумѣлъ лепетанье,
И говоръ древесныхъ листовъ понималъ,
И чувствовалъ травъ прозябанье,
Была ему звѣздная книга ясна
И съ нимъ говорила морская волна.

пневматики). Внешним образом идея этого стихотворения сходна с тем, как св. Ириней Лионский описывает карпократиан: «И души до тех пор должны переходить из одних тел в другие, пока узнают всякий образ жизни и всякого рода действия (если только кто-либо в одно переселение сразу не совершит всех тех действий, о которых нам не следует не только говорить и слушать, но даже помышлять и верить, чтобы такие дела водились между нашими согражданами), для того чтобы, как гласят их сочинения, их души, испытанные во всяком образе жизни, при своем исходе не нуждались более ни в чем; и об этом должно стараться, чтобы в противном случае из-за того, что им еще нечто недостает для свободы, не пришлось опять быть посланными в тела» [Св. Ириней, 2008, с. 98], — но внутренний смысл этого действия совсем другой: для Гете (и даже для Боратынского) это смысл соединения с миром, возрастания через это соединение, для гностиков это смысл разъединения, расторжения связей желания и влечения с целью радикального ухода в иное.

Извѣданъ, испытанъ имъ весь человѣкъ!
И ежели жизнью земною
Творецъ ограничилъ летучій нашъ вѣкъ,
И насъ за могильной доскою,
За міромъ явленій не ждетъ ничего:
Творца оправдаетъ могила его.
И если загробная жизнь намъ дана,
Онъ здѣшней вполнѣ отдышавшій
И въ звучныхъ глубокихъ отзывахъ, сполна
Все должное долу отдавшій,
Къ Предвѣчному легкой душой возлетитъ
И въ небѣ земное его не смутитъ.
<Апрель–май 1832>

[Боратынский, 2002, с. 278–279]

Внутри этих пределов Боратынским предполагается шкала возможностей развития человеческого духа, на любой отметке которой может закончиться жизнь — и заметим, что «Недоносок» (самая ранняя редакция которого датируется 1835 годом) создается уже на фоне стихотворения «На смерть Гете».

Гете у Боратынского — тот, кто сочувственным образом вошел в жизнь каждой вещи и стихии мира (и это нечто совсем иное, чем «пантеизм»), в каждую доступную человеческому существу область мироздания; дух которого ничего не миновал в смысле образования своих познавательных и эмпатических связей со всем мирозданием (заметим, что недоноску эмпатически доступна только боль, вызывающая у него скорбь, для которой тесны беспредельные «небесные поля», поскольку им пережита не жизнь, а только истощение и ущерб жизни, только «умирание»). Именно полное вхождение в жизненные центры мира воспитывает и вырачивает дух — и для него просто исчезает та область «пустоты» и оторванности, промежутка как провала в сплошных связях мира, которая только и доступна в посмертии недоноску (можно даже сказать, создается и поддерживается им). Рай недоступен недоноску Боратынского онтологически, поскольку рай и есть восстановление сплошных связей всего со всем — и способность к такому восстановлению должна быть, согласно Боратынскому, освоена в процессе земной жизни.

По Боратынскому, ловушка, запирающая человека в бессмысленной вечности — неизжитая жизнь¹⁴⁹ (и в этом смысле «Недоносок» прямо соотнесен с 3 песней Ада у Данте, говорящей о тех, кого не принял и Ад, поскольку они не связали себя с мирозданием ни кровью, ни слезами — и теперь в преддверии Ада они будут вечно кормить червей своими слезами и кровью, которые больше ни на что не понадобились). Только полное эмпатии и отклика проживание жизни, по Боратынскому, только воплощенная способность осуществить уже здесь единение со всем универсумом может посмертно открыть становящемуся существу дальнейшие духовные области, раскрывающиеся перед ним ровно настолько, насколько он освоил (научился проживать как свое, любить как себя) в земной жизни все доступное на земле.

По Боратынскому, каждый оказывается сам за себя на пути обретения нужного для восхождения опыта, — и его мировидение открывается читателю как глубоко пессимистическое. По Гете и Достоевскому, любой рожденный (а, может быть, и любой зачатый) человек, сколько бы он ни прожил на земле, имеет шанс дорасти до самых высоких небес за счет приобщения к единому телу человечества, за счет обретения общего совокупного человеческого опыта. И это открывает их читателям совсем иную антропологическую перспективу.

¹⁴⁹ Не в смысле ее срока — как для заложных покойников, а в смысле ее открытости любовному соединению с любой другой жизнью на земле.

БОГОСЛОВСТВОВАНИЕ ДОСТОЕВСКОГО ПОСРЕДСТВОМ БИБЛЕЙСКОЙ И ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ЦИТАТЫ

В данном разделе исследуются способы встраивания Достоевским библейских и литургических цитат в свой текст, механизмы воздействия на читателя прямой, скрытой, контаминированной и искаженной цитаты, использование цитат для проявления не выраженной прямо авторской позиции. Описывается способ удержания внимания читателя посредством скрытой цитаты, создающий в читательском сознании длящееся сопоставление цитаты авторскому тексту. Показывается, как во вновь создаваемом тексте, присоединяемом к священному тексту посредством цитаты, закладывается автором новый — сверхсюжетный — уровень связности. Описывается создание автором вектора мысли читателя за счет текстовой рифмы и контаминации цитат.

Проблема понимания текстов Достоевского связана с тем, что он задействует в своем тексте слово не в его ограниченности контекстом, но в полноте его смыслового поля¹⁵⁰. Причем каждая из областей этого смыслового поля актуализируется в разных связях на разных уровнях, создавая очень глубокий текст очень высокой связности. Задача создания текста такого качества проистекает, в том числе, из осознанной авторской стратегии писателя, являющейся одним из основных принципов его авторской теории творчества: отступательным движением по отношению к читателю, не сколько-нибудь прямым выражением авторской позиции, но созданием пространства для формирования позиции читателя. Его тексты открыты для читательского сотрудничества, в записях для себя он прямо говорит об этом: «Пусть потрудятся сами читатели» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 303].

¹⁵⁰ Подробно о смысловом поле слова см.: [Касаткина, 2004]. Замечательная итальянская исследовательница и переводчица произведений Ф.М. Достоевского Кандида Гидини назвала то, что я называю «смысловым полем», «аурой» слова, «аурой», которую честный переводчик обязан учитывать в своих мучительных поисках слова, адекватного авторскому. См.: [Гидини, 2001].

Но это не значит, что авторской позиции в тексте нет — авторская позиция выражается вполне отчетливо — но на другом уровне текста¹⁵¹. Одним из средств выражения авторской позиции становится цитата. Цитата — от латинского *cito*, что буквально значит: *вызываю, привожу*. Для Достоевского цитата — это всегда возможность создать дополнительное пространство в творимой им реальности, двумя-тремя словами соединить мир своего романа с миром иного текста, который тем самым начинает в его романе подспудно присутствовать, связать его со смыслами своего текста во всех измерениях и встроить в свой текст на всех уровнях, которые иногда впервые становятся доступны, открываются для читателя в исходном тексте через посредство такого интерпретационного цитирования Достоевского. Цитата для Достоевского — это возможность (мгновенно, минимальными средствами) огромного расширения смысла, ибо все богатство значений и ассоциаций процитированного произведения вбирается Достоевским в текст посредством цитаты¹⁵².

Прежде всего так работает в произведениях Достоевского цитата библейская и литургическая, которая может быть представлена в тексте Достоевского прямо, а может быть скрыта в тексте, и в этом случае ее воздействие на читателя, если цитата имела шанс задеть его сознание (то есть — если он знаком в какой-то мере со Священным писанием), оказывается еще интенсивнее. Воздействие оказывается интенсивнее, поскольку включается механизм припоминания: читатель не увидел очевидно знакомое, к тому же выделенное кавычками, и не пошел дальше, полностью убрав свое внимание с опознанного и потому как бы понятого — но он

¹⁵¹ Отмечу, кстати, что именно этот уровень в первую очередь страдает при переводе — настолько, что переводчица текстов Достоевского на итальянский язык Елена Маццола даже сказала в одной из статей, описывающих ее опыт обзора переводов: «Я убедилась в том, что итальянская публика до сих пор не читала Достоевского, а, по сути, познакомилась с некоторыми *редукциями* его произведений» [Маццола, 2018, с. 118].

¹⁵² О том, почему цитирование Достоевского обладает этими качествами см. главу «Цитата как слово и слово как цитата: цитата в художественном мире Достоевского и авторское словоупотребление как автоцитирование» в моей книге: [Касаткина, 2004, с. 152–222].

услышал *смутно* знакомое, которое остается в уголке сознания и продолжает частично удерживать его внимание, тревожит его при дальнейшем чтении как не опознанное, но требующее опознания. Тем самым в сознании читателя создается **пространство длящегося сопоставления цитаты тексту**. Это пространство — место, в котором разворачиваются и оказывают свое воздействие мощные богословские и философские интуиции писателя.

Пример одной из так работающих скрытых цитат — цитата из «Песни песней» в «Униженных и оскорбленных».

В эпизоде ухода Наташи из дома, который многими читателями воспринимается и запоминается как «начало истории»¹⁵³, героиня рассказывает Ивану о своей сумасшедшей, одновременно самозабвенной и захватнической любви к Алеше:

— Как! Сам же и сказал тебе, что может другую любить, а от тебя потребовал теперь такой жертвы?

— Нет, Ваня, нет! Ты не знаешь его, ты мало с ним был; его надо короче узнать и уж потом судить. Нет сердца на свете правдивее и чище его сердца! Что ж? Лучше, что ль, если б он лгал? А что он увлекся, так ведь стоит только мне неделю с ним не видаться, он и забудет меня и полюбит другую, а потом как увидит меня, то и опять у ног моих будет. Нет! Это еще и хорошо, что я знаю, что не скрыто от меня это; а то бы я умерла от подозрений. Да, Ваня! Я уж решилась: если я не буду при нем всегда, постоянно, каждое мгновение, он разлюбит меня, забудет и бросит. Уж он такой: его всякая другая за собой увлечь может. А что же я тогда буду делать? Я тогда умру... да что умереть! Я бы и рада теперь умереть! А вот каково жить-то мне без него? Вот что хуже самой смерти, хуже всех мук! О Ваня, Ваня! Ведь есть же что-нибудь, что я вот бросила теперь для него и мать и отца! Не уговаривай меня: всё решено! Он должен быть подле меня каждый час, каждое мгновение; я не могу воротиться. Я знаю, что погибла и других погубила... Ах, Ваня! — вскричала она вдруг и вся задрожала, — что если он в самом деле уж не любит меня! Что если ты правду про него сейчас говорил (я никогда этого не говорил), что он только

¹⁵³ Это читательское впечатление отразилось и в фильме по роману, снятом в 1991 году А. Эшпаем. Фильм, после полуминутной экспозиции, начинается именно с эпизода ухода Наташи из дома.

обманывает меня и только кажется таким правдивым и искренним, а сам злой и тщеславный! Я вот теперь защищаю его перед тобой; а он, может быть, в эту же минуту с другою и смеется про себя... а я, я, низкая, бросила всё и *хожу по улицам, ищу его*... Ох, Ваня! [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 199].

Выделенные мной слова должны бы остановить внимание читателя уже потому, что они не вполне соответствуют происходящему: Наташа вовсе не ходит по улицам, ища Алешу, а ожидает его прихода в назначенном месте, куда тот и приходит, хотя чуть опоздав. То есть они слышатся отголоском какой-то другой истории или другого текста, с которыми героиня неосознанно связывает свою ситуацию — но автор-то приводит эту другую историю в свой текст вполне осознанно.

Перед нами очевидная, хотя и грамматически видоизмененная цитата из «Песни песней Соломона»: «Встану же я, *пойду* по городу, *по улицам* и площадям, и *буду искать того*, которого любит душа моя, *искала я его*» (Песн. 3, 2)¹⁵⁴. Интересно, что в «Песне песней» глаголы даны в будущем и прошедшем времени, обозначая намерение и затем состоявшееся действие и его результат, Достоевский же переводит цитату в настоящее время, акцентируя процесс, его фраза как бы располагается между двумя временными значениями исходного текста, плотно заполняя пространство между ними. Такое срединное значение она обретает не только грамматически, но и лексически: в «Песне песней» дается два результата действия: «<...> искала я его и не нашла его» (Песн. 3, 2) и далее «но едва я отошла от них, как нашла того, которого любит душа моя» (Песн. 3, 4). «Ищу» предполагает возможность как одного, так и другого результата, и оба результата на сюжетном уровне будут реализованы: в этой сцене Наташа находит Алешу, в конце романа становится понятно, что она так и не нашла его. Но если речь лишь о сюжетном уровне, то введенная Достоевским цитата ничего особенного к нему не добавляет и оказывается лишь лишним не вполне логичным в свете происходящего высказыванием героини. Цитата вводится автором для того, чтобы создать новый уровень текста,

¹⁵⁴ О том, в каком виде была доступна «Песнь песней» в России в первой половине XIX века, см.: [Мурьянов, 1974].

для чего соединение его с «Песней песней» подходит наилучшим образом¹⁵⁵.

Внешний сюжет «Песни песней» — история любви между мужчиной и женщиной, но эта книга Библии не только всегда толковалась аллегорически и символически и иудеями, и христианами, но ее буквалистское толкование стало одной из причин для анафематствования Феодора Мопсуестийского на V вселенском соборе, а в иудаизме есть запрет на ее чтение до 30 лет, что, как можно предположить, также связано, в том числе, со сложностью превзойти буквальное ее понимание до этого возраста. Аналогичное мнение высказывалось неоднократно и иерархами христианских церквей: «<...> тот только к чтению книги сея способен, который, погасивши внутри себя бесстыдной любви пламя, весь любовью Иисуса Христа горит, большего с Ним сообщения желает, и чувства духовные имеет, упражнявшиеся в рассуждении духовном. Евреи молодых людей к чтению сея книги не допускают»¹⁵⁶, — писал в XVIII в. митр. Амвросий (Подобедов).

«Песнь песней» понималась как история союза Господа с народом Израиля или с Церковью¹⁵⁷. Но, полагаю, более всего в ее тол-

¹⁵⁵ Аллюзию на это же место «Песни песней» отмечает Николай Подосокорский в романе Достоевского «Белые ночи». См.: [Подосокорский, 2019, с. 106–107]. Вообще, у Достоевского есть ряд переходящих из одного текста в другой ключевых аллюзий и скрытых цитат — и было бы очень интересно посмотреть, как функционирует одна и та же аллюзия во всех произведениях автора, в которых она встречается.

¹⁵⁶ См.: [Подобедов].

¹⁵⁷ «Толкование, принятое синагогою и помещенное в таргумах, уже разумело здесь под образами любящих чувственно лиц — Суламиты и Возлюбленного — описание духовной любви Израиля к Богу и Бога к Израилю, проявлявшейся во всей истории Израиля (таргум на Песнь песней). К этому синагогальному пониманию примыкает и далее его развивает древнее православно-церковное святоотеческое толкование, по коему в этой книге под образами чувственной любви изображается духовный союз Господа с Его Церковью в Ветхом и Новом Завете. “Вся книга Песнь песней наполнена разговорами ветхозаветной церкви со Словом, всего рода человеческого со Словом, Церкви (христианской) из язычников со Словом, и опять Слова с нею и с родом человеческим. И еще: разговор язычников с Иерусалимом и Иерусалима о церкви из язычников и о самом

кованиях для Достоевского было важно значение души, ищущей Бога и Бога, ищущего душу¹⁵⁸.

Достоевский посредством этой цитаты из древнейшего текста о телесной любви, традиционно толкующегося лишь на уровне анагогическом, вводит в свой текст представление о правильном и должном направлении любви для того, чтобы она не становилась огнем пожигающим и для любящего и для возлюбленного. Он показывает заблудившуюся любовь, потерявшую свою истинную цель: недаром Наташа идет к Алеше, сказав родителям, что идет в храм, ко Христу. Он показывает, как чувства запутываются и опускаются вне божественной перспективы, теряются вне божественной призмы, принимающей и перенаправляющей их: прямые лучи любви ранят и угнетают людей, они несоразмерны человеку, если на нем исключительно сосредоточены. Наташа скажет о своей любви: «Я ведь и сама знаю, что с ума сошла и не так люблю, как надо. Нехорошо я люблю его... <...> А все-таки я рада быть его рабой,

себе, а также служащих ангелов к званым человекам проповедь” (Синописис Афанасия). Подобным образом книгу понимали и подробно изъясняли свт. Григорий Нисский, бл. Феодорит, сщмч. Киприан, свтт. Василий Великий и Григорий Богослов. Пятый Вселенский Собор, осудивший Феодора Мопсуетского, держался такого же понимания. По справедливому замечанию бл. Феодорита, *только при таком иносказательном понимании возможно помещение этой книги в еврейском каноне, а равно принятие ее христианской Церковью в число канонических писаний* [Юнгеров].

¹⁵⁸ «Искание Суламитою своего Возлюбленного, перенесение из-за этого разных насмешек, страха, даже побоев с полною охотою и непоколебимостью (1, 6; 3, 2; 5, 6–7; 6, 2) напоминало христианам искание боголюбивою душою Господа, страдания за веру и любовь к Нему всех истинных христиан и чувствование даже апостольской радости во время этих страданий (Деян. 5, 41; 2Кор. 6, 10; Кол. 1, 24). С другой стороны, искание Возлюбленным Своей Суламиты по Иерусалиму, Палестине, Ливану, Сениру и др. (1, 8–9; 4, 8; 5, 4; 8, 13–14) напоминало искание Господом блуждавших овец ветхозаветной (Иер. 23, 1–4; Иез. 34 гл.) и новозаветной (Ин. 10 гл.) Церкви. **Черная, но прекрасна** (1, 4), — таково, по изъяснению отцов и подвижников, состояние богоподобной, но пораженной грехом человеческой души. **Вся ты прекрасна, Возлюбленная Моя, и пятна нет на тебе!** (4, 7; ср.: 6, 4). Она — **убеленная** восходит (8, 5), **опираясь** на брата своего, — таково состояние искупленной Христом и спасенной души» [Юнгеров].

добровольной рабой; переносить от него всё, всё, только бы он был со мной, только б я глядела на него! Кажется, пусть бы он и другую любил, только бы при мне это было, чтоб и я тут подле была... <...> Всё ему отдам, а он мне пускай ничего» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 199–200]. Героиня называет такие чувства «низостью», но они «низость» только когда низко направлены, когда сосредоточены на плоти и индивиде, когда обращены к отдельному человеческому существу, а не обнимающему всех Христу. Они низки лишь в тех низинах, где всеобъемлющая любовь может выглядеть как свальный грех¹⁵⁹.

В приведенном выше отрывке из романа, заканчивающемся скрытой цитатой из «Песни песней», есть еще одна скрытая цитата, поддерживающая это толкование, создающая тот же мысленный вектор — и, надо сказать, Достоевский почти всегда дублирует такие переходы на другой уровень текста, создает текстовые рифмы, не назойливые, но подтверждающие для вдумчивого читателя ход его мыслей. Наташа говорит: «Ведь есть же что-нибудь, что я вот бросила теперь для него и мать и отца!» В Ветхом Завете говорится об оставлении матери и отца с тем, чтобы прилепиться к жене, и это оставление толкуется пространственно и психологически: «Потому оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей; и будут [два] одна плоть» (Быт. 2, 24). Этот завет о соединении двух в одно повторен, процитирован в Евангелиях (Мф. 19, 5–6; Мк. 10, 7–8). Но одновременно в Евангелии от Матфея, в той же главе происходит новое: оставление отца и матери, и жены становится условием соединения со Христом и понимается и пространственно, и психологически, и духовно: «И всякий, кто оставит дома, или братьев, или сестер, или отца, или мать, или жену, или детей, или земли, ради имени Моего, получит во сто крат и наследует жизнь вечную» (Мф. 19, 29).

¹⁵⁹ Через страницу Наташа скажет: «Да, да, Алеша, — подхватила Наташа, — он наш, он наш брат, он уже простил нас, и без него мы не будем счастливы. Я уже тебе говорила... Ох, жестокие мы дети, Алеша! Но мы будем жить втроем...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 202]. Ее любовь все время оказывается выше и всеохватнее, отказываясь вписываться в рамки исключительной телесной любви пары, в рамки той любви, за которую приходила «сражаться» с Настасьей Филипповной Аглая.

Оставление отца и матери ради земного возлюбленного приводит к разрыву и боли, потому что настоящая причина этого разрыва — не выбор другого, а выбор себя, своих жадных желаний, о чем Наташа в какой-то момент скажет так: «Он был мой, — продолжала она. — Почти с первой встречи с ним у меня явилось тогда непреодолимое желание, чтоб он был мой, поскорей мой, и чтоб он ни на кого не глядел, никого не знал, кроме меня, одной меня...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 400]. Об этом сказано в Песне песней: «Положи меня, как печать, на сердце твоё, как перстень, на руку твою: ибо крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы её — стрелы огненные; она пламень весьма сильный» (Песн. 8, 6). Но заблудившаяся любовь героини, пожелавшая выхватить из мира одно существо и захватить его в железное кольцо своих объятий, по ходу романа вырастает и распрямляется, ощущая непрерывно свою ошибку как страдание, выталкивающее ее из несвойственной ей формы и образа, а одновременно преодолевает земные собственнические ограничения и любовь ее родителей — и их новая встреча и воссоединение — это воссоединение существ, в значительно большей степени могущих являть друг другу огонь божественной любви. Потому что когда Христос требует оставить и «возненавидеть» (Лк. 14, 26) отца и мать и детей ради Него — это требование очевидно коррелируется с предупреждением о благе ненависти к своей душе в мире сем — то есть на духовном уровне Он требует увидеть в них не мелкие отдельные существа, присваиваемые нашим эгоизмом в наше распоряжение, могущие быть отвергнутыми, если что-то пошло не так, но разглядеть в каждом из них Его, увидеть их как частицы света Великого Солнца Христова, в таком качестве могущие принять всю полноту любви и ответить на нее столь же всецелой — и одновременно столь же неисключительной — любовью. Во всяком случае, так это показывает Достоевский, сетью скрытых цитат соединяя свой роман со Священным Писанием и выстраивая таким образом свое мощное богословское высказывание.

Особой силой воздействия на читателей обладают (и обладали во время создания произведений Достоевского) искаженные героем за счет контаминации цитаты богослужебного цикла, поскольку

они, будучи многократно и регулярно воспроизводимыми в церковной службе, способны мощно развернуться в сознании читателя, восстанавливая по ключевым словам из скомканной и искаженной цитаты, приводимой героем, первоначальные литургические тексты.

В романе «Братья Карамазовы» в поэме «Великий инквизитор» одним из важнейших мест является место из службы утрени (слова 117 псалма), искаженно цитируемое Иваном Карамазовым. Принципиально важно, что это слова суточного круга богослужений и их можно слышать каждый день весь год, кроме времени великого поста. Таким образом, Достоевский дает в искаженном виде цитату, которую легко может восстановить человек, хотя бы иногда бывающий в церкви — то есть, практически любой потенциальный читатель на момент выхода книги, даже если сам он не читал Псалтирь. Иван говорит: «И вот столько веков молило человечество с верой и пламенем: “Бо Господи явися нам”, столько веков зывало к Нему, что Он, в неизмеримом сострадании своем, возжелал снизойти к молящим» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 226]. В примечаниях к тому ПСС говорится об ошибке героя [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 557], и это не единичный случай, когда Достоевский использует в своих текстах прием ошибки героя¹⁶⁰, не поправляемой автором в расчете на то, что она, являясь очевидной, будет поправлена самим читателем. Причем, поправив мысленно эту ошибку, читатель уловит общую тенденцию искажений христианской мысли, лежащую в основе глав «Бунт» и «Великий инквизитор». Эта тенденция — представлять данное лишь обещанным, наличное — лишь объектом устремления.

В данном случае Иван пытается выдать за *призыв и просьбу* богооставленного человечества один из известнейших стихов, представляющих собой *торжество* о явлении и *вечном сопричастии* человеку Господа: «Бог Господь, и явися нам» (Пс. 117, 27); на утренней службе стихи псалма контаминируются и звучат так: «Бог Господь, и явися нам, благословен Грядый во имя Господне». Этот псалом содержит и другие важнейшие пророчества о пришествии

¹⁶⁰ См. об этом подробнее раздел «“Ошибка героя” как особый прием в произведениях Ф.М. Достоевского» в моей книге: [Касаткина, 2015, с. 304–319].

Христа (также звучащие на утрени), например: «Камень, егоже небрегоша зиждущии, сей бысть во главу угла. От Господа бысть сей, и есть дивен в очесех наших» (Пс. 117, 22–23). Уже и в самом псалме все эти пророчества даны в прошедшем времени — а на богослужении они, естественно, воспроизводятся как свершившиеся пророчества о пришедшем и с тех пор пребывающем с человечеством Христе.

Самая существенная операция, которую Иван производит с разбираемой фразой — это изменение ее модальности. Изъявительное наклонение сменяется повелительным со значением мольбы, просьбы; действие переходит из разряда реального в разряд желаемого нереального. Это изменение модальности дальше будет поддержано во всей речи Ивана, стремящегося «поставить на свою точку» Алешу и представить область уверенности верующего человека областью упования на невероятное, что ему на какой-то момент удастся и он это с торжеством отметит.

Однако, кроме того, вариант фразы, предложенный Иваном, заменяет именование Бога на грамматически и семантически нелепое в данном случае слово «бо» (русск. «ибо») — и, полагаю, это указывает не только на то, что Иван искажает известный текст, редуцируя Божественное Имя (то есть — всю мыслимую Полноту смысла) до бессмысленного в данном сочетании служебного, неполнозначного слова (что соответствует его стремлению перевести абсолютное бытие и присутствие, являющиеся атрибутами Бога, в сферу условного, предполагаемого, лишь обещанного — то есть небытийного), но еще и на то, что герой соединяет здесь фразы из разных мест утрени.

Можно представить этот Иванов текст как контаминацию цитат «Бог Господь и явился нам» и «Ты бо еси Бог наш» — строки из песнопения воскресной утрени, кроме того, ежедневно поющего-ся в период от Пасхи до Вознесения (то есть текста, который тоже максимально на слуху у любого, хотя бы изредка посещающего церковь: при этом на Пасху, в Пасхальную седмицу и воскресенья от Пасхи до Вознесения песнь поется на службе трижды). В полном виде это песнопение звучит так: «Воскресение Христово видевше, поклонимся Святому Господу Иисусу, единому безгрешному. Кресту Твоему покланяемся, Христе, и Святое Воскресение Твое поемъ и славимъ, Ты **бо** еси Богъ нашъ, разве Тебе иного не знаемъ, имя

Твое именуемъ. Приидите вси вернии, поклонимся Святому Христову Воскресению, се **бо** прииде Крестомъ радость всему миру. Всегда благословяще Господа, поемъ Воскресение Его, распятие **бо** претерпевъ, смертью смерть разруши».

Как можно видеть, «бо» здесь повторяется неоднократно, и должно запасть в память невнимательному слушателю службы. Важно, однако, что и это песнопение посвящено констатации постоянного пребывания Бога с верными, то есть Достоевский как бы размещает контаминированную цитату Ивана, переводящую идею Божественного присутствия в план отчаянно желаемого, но неналичного, на пересечении двух самых общеизвестных песнопений христианского торжествующего и интимно-проникновенного утверждения постоянного Божественного присутствия в мире и с Церковью. Заметим также, что «бо» служит здесь не только подчинительным союзом, но и приобретает свойства усилительной частицы, подчеркивающей утверждение того, что все уже совершилось и есть.

Так автор опровергает героя (который непрямо — и потому тем более действенно для смущаемого его словами Алеши, и смущаемых всем этим читателей¹⁶¹, — отрицает главный результат пришествия Христова: Его постоянное и неотступное с евангельского времени присутствие в мире и в человечестве) внутри его собственного слова. Однако читателю это авторское опровержение открыто не предъявлено и не навязывается, напротив, читатель должен проделать свою собственную работу, чтобы смочь опознать искажение, положенное Иваном в основу его рассуждений, и восстановить истинный тезис, заявленный прямым высказыванием Алеши прямо перед началом поэмы «Великий инквизитор»: «Но Существо это *есть*» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 224]. Читатель, прошедший путь самостоятельной внутренней подспудной борьбы с Ивановым тезисом об удалившемся Боге, обретает в про-

¹⁶¹ Достоевский предлагает читателю встречу с очень сильным искушением и соблазном незаметных искажений, вносимых в реальность сильным мыслителем, для того чтобы, преодолев искусные ловушки его героя, читатель смог разглядеть и преодолеть аналогичные искажения у мыслителей-атеистов любого уровня за пределами художественного пространства романа «Братья Карамазовы».

цессе этой борьбы истинное, жизненное удостоверение и уверение в Божественном сопричастии.

В восприятии большинства читателей в романе «Братья Карамазовы» поэма Ивана «Великий инквизитор», повествующая о духовном наставнике, поработившем своих духовных детей, противопоставлена истории Алеши и его любви к старцу Зосиме. В то время как Достоевский весьма недвусмысленно — хотя, опять-таки, совсем не прямо, показывает, что это не только противопоставленные (по качеству духовных наставников), но в самом существенном моменте **сопоставленные** истории — и что именно в силу этой сопоставленности так легко было Ивану в какой-то момент «поставить на свою точку» Алешу, заставив его на миг увидеть в убийстве другого годный способ исправления мира.

Показывает эту сопоставленность Достоевский, вводя в размышления Алеши о старце литургическую цитату. Вот что думает Алеша: «Может быть, на юношеское воображение Алеши сильно подействовала эта **сила и слава**, которая окружала беспрерывно его старца. <...> предвидя близкую кончину его, ожидали немедленных даже чудес и великой **славы** в самом ближайшем будущем от почившего монастырю. В чудесную **силу** старца верил беспрекословно и Алеша <...>. Алеша <...> вполне уже верил в духовную **силу** своего учителя, и **слава** его была как бы собственным его торжеством» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 28–29].

Прежде всего, перед нами очевидная цитата из молитвы Господней: «Ибо Твое есть Царство и сила и слава вовеки» (Мф. 6, 13), — но сила и слава как атрибуты Господа — и только Господа — многократно присутствуют в тексте литургии в разных сочетаниях.

Отметим некоторые. Прежде всего, это заключительный возглас священника на малой ектении: «Яко Твоя держава и Твое есть Царство, и сила, и слава, Отца и Сына и Святаго Духа, ныне и присно, и во веки веков»; затем важнейшее, постоянно повторяющееся Трисвятое: «Слава Отцу и Сыну, и Святому Духу, и ныне и присно, и во веки веков. Аминь»; еще один литургический рефрен: «Слава Тебе, Господи, слава Тебе». На великом повечерии поется еще одно очень памятное Достоевскому пронзительное песнопение: «Госпо-

ди сил, с нами буди...»¹⁶² Вот эти-то Господни атрибуты (не забудем, что дело, к тому же, происходит в монастыре, и Алеша слышит эти возгласы ежедневно, а также читает большинство из них в утренних и вечерних молитвах) и переадресует Алеша своему старцу, на котором сосредоточиваются все силы души послушника, — и он не проходит дальше, Бог оказывается для него закрыт его заблудившимся восхищением так же, как оказывается Он закрыт от Наташи ее заблудившейся любовью.

Старец становится для Алеши не проходом и проводником, не другом жениха и не свидетелем встречи¹⁶³, а каменной стеной;

¹⁶² Достоевский видел в нем концентрированное выражение Христова учения: «Я утверждаю, что наш народ просветился уже давно, приняв в свою суть Христа и учение его. Мне скажут: он учения Христова не знает, и проповедей ему не говорят, — но это выражение пустое: всё знает, всё то, что именно нужно знать, хотя и не выдержит экзамена из катехизиса. Научился же в храмах, где веками слышал молитвы и гимны, которые лучше проповедей. Повторял и сам пел эти молитвы еще в лесах, спасаясь от врагов своих, в Батыево нашествие еще, может быть, пел: “Господи сил, с нами буди” — и тогда-то, может быть, и заучил этот гимн, потому что, кроме Христа, у него тогда ничего не оставалось, а в нем, в этом гимне, уже в одном вся правда Христова» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 150–151]. Заметим также, что Достоевский здесь говорит о литургическом тексте как о главном источнике народного богословия. В черновых записях он, как всегда, говорит об этом более прямо — и называет уже литургию великим источником любого — не только «народного» — богословия: «<...> у нас есть великая школа богословия, это наша обедня, открытая для всех» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 127]. На литургический текст он и опирается, создавая сложную систему смыслов, как на наиболее укорененный (часто даже неосознаваемо) в памяти своих читателей.

¹⁶³ Заметим еще, что в православном чине исповеди духовный отец (или принимающий исповедь священник) всякий раз прямо перед исповеданием читает духовному сыну наставление: «Се чадо, Христос невидимо стоит, приемля исповедание твое, не усрамяся, ниже убойся, и да не скроеши что от мене, но не обинуяся рцы вся, елика соделал еси, да приимеши оставление от Господа нашего Иисуса Христа. Се и икона Его пред нами: аз же точию *свидетель* есмь, да *свидетельствую* пред Ним вся, елика речеши мне <...>». То есть — всякий раз напоминает, что он должен быть лишь свидетелем его обращения ко Христу, что он отец постольку, поскольку должен родить его в общение со Христом. См.: [Православное богослужение].

причем делает его таковым для себя сам послушник. Заметим, что очень быстро от силы и славы, присвоенной им старцу, юный послушник доходит до того, что эти сила и слава становятся собственным его торжеством — законный конец всякой узурпации — хотя, впрочем, еще не совсем конец. Уже через две страницы Достоевский сообщит нам, что Алеша «<...> очень заботился про себя, **в сердце своем**, о том, чтобы как-нибудь все эти семейные несогласия кончились. Тем не менее самая главная забота его была о старце: он трепетал за него, за **славу** его, боялся оскорблений ему, особенно тонких, вежливых насмешек Миусова и недомолвок свысока ученого Ивана, так это все представлялось ему» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 31].

На случай, если мы забыли скрытую тут цитату, Достоевский поспешит освежить нашу память: «Рече безумец в сердце своем: несть Бог!» (Пс. 13, 1)¹⁶⁴ — вскоре появится в тексте как центральная фраза рассказа о полемике митрополита Платона с философом Дидеротом [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 39]. Так что позднейшее признание Алеши Лизе Хохлаковой о том, что он «<...> в Бога-то вот, может быть, и не верует» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 201] — не является, на самом деле, в романе ни неожиданным, ни неподготовленным, ни, тем более, проходным. Достоевский, как всегда, ставит и решает задачу, определив для нее экстремальные параметры: самый идеальный старец может заслонить Бога самому идеальному послушнику. И писатель прямо скажет об этом заслонении, объясняя, почему Алеша взбунтовался после смерти старца, не дождавшись «конвенциональных» чудес, должных совершаться над гробом праведника:

«И не для торжества убеждений каких-либо понадобились тогда чудеса Алеше (это-то уже вовсе нет), не для идеи какой-либо прежней, предвзятой, которая бы восторжествовала поскорей над другою, — о нет, совсем нет: тут во всем этом и **прежде всего, на первом месте, стояло пред ним лицо**, и только лицо, — лицо возлюбленного старца его, лицо того праведника, которого он до такого обожания чтит. То-то и есть, что вся любовь, таившаяся в моло-

¹⁶⁴ Достоевский здесь смешивает церковнославянский и русский тексты. Церковнославянский: «Рече безумень въ сердцы своемъ: нѣсть Богъ»; русский: «Сказал безумец в сердце своем: “нет Бога”».

дом 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*¹⁶⁵, 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 и до забвения “всех и вся”. (Он вспоминал потом сам, что в тяжелый день этот забыл совсем о брате Дмитриии, о котором так заботился и тосковал накануне; забыл тоже снести отцу Илюшечки двести рублей, что с таким жаром намеревался исполнить тоже накануне.)» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 306].

Здесь, в этой концентрации любви на одном «до забвения “всех и вся”» мы видим практически аналог формулы из «Маша лежит на столе», подчеркивающей несправедливость уединенной, замыкающей людей друг на друга любви: «<...> женитьба и посягновение на женщину есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма — совершенное обособление пары от **всех** (мало остается для всех)» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 173]. Достоевский подчеркивает, что единственная точно известная нам о Царствии Божием черта — это «Не женятся и не посягают, а живут, как ангелы Божии» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 173]. Переноса в «Братьях Карамазовых» эту грешную (то есть промахивающуюся) уединенность с отношений мужчины и женщины на безусловно асексуальные — и при этом крайне душевно интенсивные — отношения старца и послушника в монастыре, Достоевский подчеркивает, что *промах* (то есть грех) любви не имеет никакого отношения к сексу, как способу ее осуществления, а имеет отношение лишь к «забвению всех и вся», что жизнь ангелов Божиих — это не лишенность — а, напротив, бесконечное умножение самых полных соединений со всем; что в Царствии Божием исчезает вовсе не связность — а, напротив, ограниченность этой связности, — ограниченность, создаваемая «любовной» алчностью любого рода.

¹⁶⁵ Заметим здесь очевидное соответствие Наташиному: «<...> не так люблю, как надо. Нехорошо я люблю его <...>», которым Достоевский уже описывал «промахнувшуюся» любовь.

Достоевский вводит здесь — и даже выделяет ее кавычками — еще одну литургическую цитату, точно цитируя то место литургии, когда уже после возгласа иерея: «Твоя от Твоих Тебе приносяще о всех и за вся» и после «Достойно есть...» иерей возглашает: «В первых помяни, Господи, <...> 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, исполняя первую часть (непрестанную молитву о чтимом наставнике в слове Божественной истины), забывает о второй («И всех и вся»); ее-то он потом и вспомнит (и начнет уже беспрепятственно осуществлять) после видения пира Христова в главе «Кана Галилейская», но произнесет ее после своего преобразования в свете Солнца-Христа уже не так, как ее поет хор, не послушником, не «слабым юношей», но иереем, воином Господним, «твердым на всю жизнь бойцом» — не «всех и вся», но «*о всех и за вся*»: «Простить хотелось ему всех и за все и просить прощения, *о!* не себе, а за *всех*, за *всё* и за *вся*»¹⁶⁶ [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 328]. Достоевский скрывает иерейский возглас в речи Алеши, но одновременно очень ясно его прописывает, указывая на движение своего юноши из «хора» в «предстоящего», «начинающего дело свое». Кстати, полностью это предложение в тексте «Братьев Карамазовых» выглядит так: «Простить хотелось ему всех и за все

¹⁶⁶ Здесь Достоевский воспроизводит иерейский возглас: «Твоя от Твоих Тебе приносяще о всех и за вся», который, кстати, уже был подробно обыгран им в «Бесах», в сцене посещения Николаем Ставрогиным капитана Лебядкина и Марьи Тимофеевны. Интересно, что к публикации текста Литургии дается следующее примечание, расшифровывающее церковнославянский текст «о всех и за вся»: «За всех (мужчин — “о всех”, женщин — “за вся”; такое значение имели соответствующие слова греческой Литургии; на славянской почве родилось так же понимание как “за всех и за всё” — то есть за все благодеяния)». См.: [Всенощное бдение и Литургия, 2004, с. 138]. У Достоевского, как мы видим, дополнительное «за всё» тоже присутствует — но явно имеет значение не благодарности за благодеяния — а моления за мир, за всю землю и всех тварей, населяющих ее; «всё» здесь — это состояние мира и человечества, вышедших из уединенности, обретших сплошную связность, всецелую пронизанность всеобщей любовью.

и просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и за вся, а “за меня и другие просят”, прозвенело опять в душе его» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 328]. Это «а за меня и другие просят» довольно очевидно, учитывая выстроенный Достоевским контекст, отсылает к взаимному молению и благословению иерея и хора, когда иерей произносит: «И да будут милости Великого Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа со всеми вами», — на что хор ему отвечает: «И со духом твоим».

В сущности, мы видим здесь, как символически совершаемое в космосе храма литургическое действие выплескивается в космическое пространство вселенной — и реалистически осуществляется в ней. Можно сказать и иначе: Достоевский здесь открывает читателю истинный масштаб совершаемого на литургии.

При этом Зосима, занявший в какой-то миг место Господне в уме Алеши (Алеша говорит Лизе: «<...> мой друг уходит, *первый в мире человек*, землю покидает. Если бы вы знали, Лизе, как я связан, как я *спаян душевно* с этим человеком! И вот я останусь один...» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 201]: первый в мире человек, первообраз, архетип человека — Христос, «новый Адам»; «спаян» человек с Господом, нося Его образ в себе), так вот, Зосима — подчеркнем: в сознании Алеши же — низвергается как тот, кто посягнул на место Господне, как сатана. И это также прописывается скрытыми в размышлениях Алеши цитатами.

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 подобавшей¹⁶⁷, вдруг *низвержен и опозорен!*» [Достоевский, 1972–1990,

¹⁶⁷ Достоевский здесь встраивает в текст еще одну слегка измененную цитату, также легко опознаваемую современным ему читателем, поскольку она взята из завершения молитвословия вечерни «Сподоби, Господи» (то есть ее можно слышать в церкви практически каждый день): «Господи, милость Твоя во век; дел руку Твою не презри. Тебе подобает хвала, Тебе подобает пение, Тебе слава подобает, Отцу и Сыну и Святому Духу, ныне и присно и во веки веков. Аминь». Тем самым еще раз подчеркивается, Кому подобает слава, и поясняется в прямом сопоставлении, что тот, кого послушник стремится поставить на место Господне (подставить вместо Него в фокус своего взгляда), тем самым немедленно занимает место сатаны (противника) и дьявола (разделителя).

т. 14, с. 307]. Здесь очевидны две микроцитаты на фоне реминисценции: падения денницы (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» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 307]). При этом слова Алеши: «должен быть **вознесен превыше всех в целом мире**» — не только аллюзия на хвастовство денницы, но и переложение окончания 1 главы Послания Павла к Ефесянам, еще раз указывающее, на чье место в своем сознании помещает Алеша своего старца. Павел говорит о Христе, что Бог Его «посадил одесную Себя на небесах, **превыше** всякого начальства, и власти, и силы, и господства, и всякого имени, каким именуются не только в сем веке, но и в будущем, и

все покорил под ноги Его, и его поставил *превыше всего*» (1 Кор. 1, 20–23)¹⁶⁸.

Всеми этими соответствиями Достоевский не только завязывает первого в своем романном мире с последним в нем — с чертом из «Кошмара Ивана Федоровича», не только указывает, что «подал луковку» в словах Зосимы в «Кане Галилейской» — не метафора: всех нас приходится тащить из ада, но он еще и показывает, что как за всяким земным срединным местом стоит и ад, и рай, как его постоянно актуализируемая возможность¹⁶⁹, так и за всяким человеком стоит как Бог, так и сатана, и что если мы влечемся не к образу Божию в человеке, но человек в своей отдельности начинает застилать от наших глаз Бога, то мы сами, самым нашим влечением, творим из него «противника» (букв. значение слова «сатана»).

Но это события, как они разворачиваются в сознании Алеши, потому что на самом деле на наших глазах совершается огромное, громовое чудо, только его превратно толкуют герои и, как правило, читатели.

Достоевский несколько раз напомним читателям с самого начала романа, что *чудо — это нарушение хода законов естественных*, или, как поется в каноне Андрея Критского (о котором скажет отец Ферапонт, жалуясь на превосходство старца Зосимы и в смерти: «Над ним завтра “Помощника и покровителя” станут петь — канон преславный, а надо мною, когда подохну, всего-то лишь “Кая житейская сладость” — стихирчик малый, — проговорил он слезно и сожалительно» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 303] — и который, таким образом, прямо будет присутствовать в романе в связи со смертью Зосимы): «побеждение естества чина» (Песнь 5, Богородичен). О пошедшем «тлетворном духе» же все в романе и говорят, как о чуде, постоянно повторяя в разных формах фразу о «предупреждении естества» — а вовсе не о торжестве естествен-

¹⁶⁸ Цитирую по переводу того Евангелия, которое было подарено Достоевскому на его пути в Омский острог женами декабристов и которое находилось с ним всегда до конца жизни, поскольку только и именно в этом переводе в этом месте дважды употреблено слово «превыше». См.: [Евангелие Достоевского, 2010, с. 520].

¹⁶⁹ См. об этом главу «Образ пространства: рай и ад в произведениях Ф.М. Достоевского 1850-х годов» в: [Касаткина, 2015, с. 114–148].

ных законов: «<...> если б и быть духу естественно, как от всякого усопшего грешного, то всё же изошел бы позднее, не с такою столь явною поспешностью, по крайности чрез сутки бы, а “этот естество предупредил”, стало быть, тут никто как Бог и нарочитый перст Его» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 300]. То есть о том, что происходит чудо, нам неоднократно сказано прямо — только ропщущие монахи считают, что чудо совершено не Зосимой, а Богом *над* Зосимой.

Однако в каноне нам прямо указано: «побеждается естества чин», когда пожелает Бог — но воистину великие и преобразующие мир и человека чудеса происходят, когда воля твари совпадает с волей Творца: об этом свидетельствует все богословие Благовещения, называющее вольное согласие Богоматери основой и истоком нашего спасения. В романе же, устами смешной госпожи Хохлаковой (заметим — героини, прямо ставящей самые глубокие вопросы бытия в «Братьях Карамазовых»: Достоевский часто доверяет вопросы последней глубины своим нелепым персонажам, для того, чтобы сказанное не давило читателя авторитетом и проходило *почти* незамеченным), тление Зосимы прямо названо его поступком, причем слово «поступок» выделено Достоевским в тексте. Говорит Ракитин: «Гм. Мне бы кстати надо к Хохлаковой зайти. Вообрази: я ей отписал о всем приключившемся, и, представь, она мне мигом отвечает запиской, карандашом (ужасно любит записки писать эта дама), что “никак она не ожидала от такого почтенного старца, как отец Зосима, — **такого поступка!**” Так ведь и написала: “поступка”! Тоже ведь озлилась; эх, вы все!» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 309].

Таким образом, Зосима этим тлением как своим поступком прямо создает проход сквозь себя для создавшего из него себе идола (то есть — преграду на пути к Богу, останавливающую на себе движение человеческой любви) послушника. Зосима своим чудом самоотречения перенаправляет заблудившуюся любовь Алеши, приводя его, наконец, ко Христу в главе «Кана Галилейская». И, непосредственно предваряя момент обретения Алешей Христа, литургические цитаты в описании его видения Зосимы вновь начинают указывать на христоподобие старца, обретающего в смерти бессмертие и иную мерность вослед за Христом: «Но кто это? Кто? *Опять раздвинулась комната...* Кто встает там из-за большого

стола? Как... *И он здесь? Да ведь он во гробе... Но он и здесь...* встал, увидал меня, идет сюда... *Господи!...*» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 327]. Прот. Николай Артемов отметил здесь отчетливую аллюзию на звучащие на каждой литургии стихи из Октоиха св. Иоанна Дамаскина: «Во гробе плотски, во аде же с душою, яко Бог, в раи же с разбойником и на престоле был еси со Отцем и Святым Духом, вся исполняяй неописанный» [Артемов, 2021].

Однако фраза Алеши: «<...> 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...» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 201] — имеет и иной уровень истолкования. В ней присутствует также достаточно легко опознаваемая евангельская цитата: «Первый человек — из земли, перстный; второй человек — Господь с неба» (1Кор. 15, 47). Наиболее очевидно здесь то, что сквозь слова героя говорит автор, указывая, что первый (перстный человек) должен уйти из самодовлеющего владения душой Алеши, чтобы в нее мог прийти, наконец, второй — Господь с неба.

Но концепция «второго человека» в этом смысле далеко не сводима к истолкованию данного конкретного места и имеет гораздо большее значение в романе. Именно «второй человек» в практически любой романной истории, неизменный наперсник всех романых протагонистов — Алеша Карамазов — будет объявлен автором еще до начала действия *главным* героем романа. Здесь Достоевский впервые не энигматически, а логично и прозрачно отвечает на вопрос: что такое быть по-настоящему первым? И что значит: первый — это второй? первый — это последний? Что значит: «Кто хочет быть первым, будь из всех последним и всем слугою» (Мк. 9, 35)? Почему *реальное* первенство достигается именно так?

Достоевский достаточно прямо показывает — в том числе, самим строем своего текста, недаром названного М.М. Бахтиным «полифоническим», где каждому из героев принадлежит самостоятельный, полноценный, нередуцированный голос — что мы все, просто по факту рождения — первые. Мы все — цари, «род избранный, царственное священство, народ святой» (1 Петр. 2, 9), для нас первое место обеспечено просто нашим вхождением в бытие — ибо мы все *протагонисты нашей собственной жизни*. В конце концов, всемирную историю можно описать так, что она сойдется вся к ка-

ждому из нас — и вся от каждого из нас разойдется, измененная нашим пришествием в мир. Можно сказать, что Столетняя война произошла для того, чтобы твоя пра-пра-пра-прабабушка и твой пра-пра-пра-прадедуська имели шанс встретиться. И такой ракурс взгляда на все бытие мира находится для каждого.

И тогда — если *первые* — *все* — в чем заключается наша исключительность, наша великость? Откуда она может взяться, в чем проявиться? Эта исключительность, великость проявляется, когда мы становимся вторыми в чьей-то еще жизни. Когда мы выходим за пределы той нашей жизни, в которой мы протагонисты, в которой мы первые. То есть — *превосходим* себя, превосходим свою историю, становимся необходимыми участниками других историй в качестве *второго*, помогающего протагонисту осуществиться во всей мыслимой полноте. Именно такой второй — Алеша Карамазов, пришедший на место того, кого он видит первым — Зосимы. Помогающий и следующий — на место ведущего и учащего. Но Зосима в свою очередь скажет, что нашел в конце жизни в Алеше образ своего брата — первого для него ведущего и учащего. И единственная возможность стать вторым для ведущего и учащего — это изменить жест — не вытягивать учеников на свой уровень — а выталкивать их уровнем выше. Помочь им превзойти себя.

Достоевский еще в «Идиоте» пытался показать, что истинное свойство Христа — входить вторым помогающим и следующим (а не первым ведущим) в пространство жизни каждого. Господь с неба приходит, чтобы войти в пространство жизни первого перстного Адама, протагониста земного бытия.

И чем в большем количестве жизней человеку удалось стать вторым, тем больше он влияет на все движение человеческой истории, на общечеловеческое движение к своему становлению в идеальной форме. О задаче быть вторым Христос прямо говорит как о цели Своего пришествия: «Не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить» (Мф. 20, 28). Именно это стремление стать вторым и слугой становится, по мнению Достоевского, закономерным и блистательным итогом развития личности на самой последней ступени ее восхождения к истинной себе самой, **знаком ее обожения**: «Между тем после появления Христа, как **идеала человека во плоти**, стало ясно как день что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце

развития, в самом пункте достижения цели), чтобы человек нашел, сознал и со всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего **я**, — это как бы уничтожить это **я**, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 172].

КНИГА ИОВА В МИРОСОЗЕРЦАНИИ ДОСТОЕВСКОГО: БЕССМЫСЛЕННЫЕ СТРАДАНИЯ И ТЕОДИЦЕЯ

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

Прежде всего, посмотрим, как писатель создает это поле книги Иова введением в текст цитат из нее, появляющихся в речи различных персонажей на фоне ситуативно сходной с историей Иова истории вдовы. Я не буду сейчас анализировать каждое конкретное присутствие цитаты из книги Иова, образующее самостоятельный сюжет той или иной глубины, моя задача — увидеть базовую онтологическую систему, которой книга Иова обеспечивает данный текст Достоевского, который, в свою очередь, становится мощной и адекватной интерпретацией этой книги. В связи с чем важно отметить, что цитатами из книги Иова разговаривают разные персонажи: книга Иова — то, что их связывает в их понимании мира, а не маркер, соединяющий, например, конкретного героя одной истории с конкретным героем другой.

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

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

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

Первая фраза — это суммирующий пересказ: «Ревут между кустами, раскидываются под тернием, сыны нечестивцев, сыны безымянных, изгнанные из земли. Их-то песнею стал я ныне и сделался для них предметом речей. Гнушаются мною, вдали стоят от меня и пред лицом моим не удерживают плеванья» (Иов. 30, 7–10). А вторая — точная, но удачно скорректированная Достоевским цитата: «Ты, как ветер, развеял *мою знаменитость*»¹⁷⁰; «*Как ветер, развеялось* величие мое» (Иов. 30, 15)¹⁷¹. Судя по этой цитате, Достоевский в своем обращении к книге Иова, возможно, опирается и на французский ее перевод: “Ma gloire est emportée comme par le vent” («Слава моя унесена, словно ветром»).

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

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

Вдова отвечает сватающемуся к ней Максиму Ивановичу: «Пустяки это всё, — отвечает ему, — и одно малодушие. Через то са-

¹⁷⁰ Здесь цитируется перевод Агафангела, Архиепископа Волынского и Житомирского, который также читал Достоевский. См.: [Иов, 1861]. См. также: [Балашов, 1996].

¹⁷¹ Здесь, как и везде, где нет специальных пометок — синодальный перевод.

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

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

Например, то, что несправедливо говорят друзья Иову — вполне может быть справедливо сказано про Скотобойникова:

«Вдов ты отсылал ни с чем, и руки сирот опустошал. За то вокруг тебя петли, и возмутил тебя внезапно ужас» (Иов. 22, 9–10). «И оставил по себе вдову еще молодую, да с ней вместе и пятерых детей. И одинокой-то вдовице оставаться после супруга, подобно как бесприютной ластовице, — не малое испытание, а не то что с пятерыми младенцами, которых пропитать нечем: последнее именишко, дом деревянный, Максим Иванович за долг отбирал. И поставила она их всех рядком у церковной паперти; старшему мальчику восемь годков, а остальные все девочки погодки, все мал малой меньше; старшенькая четырех годков, а младшая еще на руках, грудь сосет. Кончилась обедня, вышел Максим Иванович, и все деточки, все-то рядком стали перед ним на коленки — научила она их перед тем, и ручки перед собой ладошками как один сложили, а сама за ними, с пятым ребенком на руках, земно при всех людях ему поклонилась: “Батюшка, Максим Иванович, помилуй сирот, не отымай последнего куска, не выгоняй из родного гнезда!” И все, кто тут ни был, все прослезились — так уж хорошо она их научила. Думала: “При людях-то возгордится и простит, отдаст дом сиротам”, только не так оно вышло. Стал Максим Иванович: “Ты, говорит, молодая вдова, мужа хочешь, а не о сиротах плачешь. Покойник-то меня на

смертном одре проклинал” — и прошел мимо и не отдал дом. “Чего ихним дурачествам подражать (то есть поблажать)? Окажи благодеяние, еще пуще станут костить; всё сие ничтоже успевает, а лишь паче молва бывает”» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 314–315].

То, что о себе говорит Иов — подчеркнуто противоречит жизни Скотобойникова: «Завет положил я с очами своими, чтоб не помышлять о девице» (Иов. 31, 1). «А молва-то ходила и впрямь, что будто он к сей вдовице, еще к девице, лет десять перед тем подсылал и большим капиталом жертвовал (красива уж очень была), забывая, что грех сей всё едино что храм Божий разорить; да ничего тогда не успел. А мерзостей этих самых, и по городу, и по всей даже губернии, производил немало, и даже всякую меру в сем случае потерял» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 315].

«Отвергал ли я права слуги моего и служанки моей в тяжбе их со мною?» (Иов. 31, 13). «Когда же переставал срок, становился сердит, и всё, что он рассудит, то и хорошо, и всё, что повелит, то и прекрасно. А народ рассчитывал произвольно; возьмет счета, наденет очки: “Тебе, Фома, сколько?” — “С рождества не брал, Максим Иванович, тридцать девять рублей моих есть”. — “Ух сколько денег! Это много тебе; ты и весь таких денег не стоишь, совсем не к лицу тебе будет: десять рублей с костей долой, а двадцать девять получай”. И молчит человек; да и никто не смеет пикнуть, все молчат» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 314].

Иногда то, что о себе говорит Иов, входит с историей Воскобойникова в сложное соотношение: «И ел ли я кусок свой наедине? Не ел ли его и сирота? Я с юности своей воспитывал его, как отец» (Иов. 31, 17–18). «Поднимал ли я на сироту руку свою» (Иов. 31, 21). Несомненно, что вся история с мальчиком разворачивается на фоне этих цитат.

И т. д.

Каков же тот базовый смысл книги Иова, который мог бы сделать прозрачной и непротиворечивой весьма странную и запутанную историю Максима Ивановича Скотобойникова и всех ее участников, жизнь которых, как кажется, исполнена огромных и бесконечно бессмысленных в их судьбе страданий и лишений? (Потому что даже смерть младенчика, рожденного в браке вдовы и Скотобойникова, которую можно объяснить как наказание Скотобойникову, — тоже бессмысленна и, понятая именно как нака-

зание, скорее напоминает месть герою. Не говоря уже о том, что невинный младенец становится при таком понимании просто «расходным материалом», средством, не имеющим самостоятельной цели и значения — что невозможно себе представить, если на том конце взаимодействия — всеблагая Личность, что для Достоевского и его героя Макара Ивановича Долгорукого, рассказывающего историю, безусловно так.)

Достоевский отчасти¹⁷² объясняет этот смысл устами старца Зосимы в «Братьях Карамазовых», говорящего о книге Иова: «Слышал я потом слова насмешников и хулителей, слова гордые: как это мог Господь отдать любимого из святых своих на потеху диаволу, отнять от него детей, поразить его самого болезнью и язвами так, что черепком счищал с себя гной своих ран, и для чего: чтобы только похвалиться пред сатаной: “Вот что, дескать, может вытерпеть святой мой ради меня!” Но в том и великое, что тут тайна, — что *мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе. Пред правдой земною совершается действие вечной правды*. Тут Творец, как и в первые дни творения, завершая каждый день похвалою: “Хорошо то, что я сотворил”, — смотрит на Иова и вновь хвалится созданием своим. *А Иов, хваля Господа, служит не только Ему, но послужит и всему созданию Его в роды и роды и во веки веков, ибо к тому и предназначен был*» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 265].

Герой Достоевского тут прямо говорит о том, что значение происшедшего с Иовом не может быть понято в рамках личной жизни Иова, что в этих рамках его страдание бессмысленно и даже преступно, если за ним стоит действующая Личность — но что в судьбах творения смысл и значение происходящего с Иовом огромны. Он говорит, что судьба Иова (как и судьба каждого человека) гораздо шире и длится гораздо дольше, чем его личная жизнь. Можно пояснить мысль Зосимы, очевидную ему и его собеседникам (для которых чтение Ветхого Завета в свете Завета Нового есть норма, и для которых *все целевые причины происходящего в Ветхом Завете обретаются в Новом*), но, возможно, не очевидную современному читателю. Без верности Иова невозможно было бы

¹⁷² Мы помним, что автор-Достоевский всегда говорит нечто более сложное и глубокое — и одновременно конкретное, чем его герой.

пришествие Христово, как невозможно оно было бы и без решимости Авраама, поскольку Бог в этих историях испытывает *параметры* человека, смотрит, настолько ли человек велик, чтобы в него мог войти Бог. Смотрит, способен ли человек отдать ради Бога то, что в тысячу раз дороже ему, чем он сам — сына своего, как Своего Сына потом придется отдать Богу; смотрит, способен ли человек остаться верным Тому, Кто предает его — как Бог остается верным предающим Его человеком.

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

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

И, действительно, события жизни каждого из героев, представляющие в области их жизни как бессмысленные и незаслуженные страдания, становятся важнейшими событиями в области преобразования жизни и личности других героев, в области их дорастания до своего человеческого максимума (и недаром купца, который в этой истории главное преображающееся лицо, зовут Максимом), в области их дорастания до способности принять благодать Божию («Максим Иванович» и значит «величайшая благодать Божия» или «величайший Божией благодатью»).

В области собственной жизни героев эти события выглядят как ненужные и бессмысленные мучения — но другой через них обре-

тает спасение, не могущее быть обретенным иным способом; «бессмысленные» страдания одного героя создают место и условия, в которых может совершиться преображение другого — причем такую неосознаваемую «услугу» в этой притче герои оказывают друг другу, но читатель понимает, что связь таких «услуг» может быть гораздо более опосредованной, далекой, практически неуследимой с того уровня, с какого доступно смотреть на события человеку.

Так нелепая и страшная смерть-самоубийство взятого на воспитание и запуганного благодетелем-купцом мальчика становится началом преображения купца Скотобойникова (говорящая фамилия с двойным смыслом: сначала он бьет и притесняет всех, словно скотов, лишенных собственной воли и достоинства; затем он убивает распоясавшегося скота в себе: это радикальное преображение специально отмечено рассказом о том, как он выкупает лошадь, избиваемую мужиком, за двойную цену¹⁷³) — а странный брак, заключенный по велению умершего мальчика¹⁷⁴, в котором приходится «бессмысленно» родить дитя, умершее через восемь дней, становится возможностью для восьмилетнего мальчика-самоубийцы, родившись вновь, умереть другой смертью и выйти из того состояния запертости в непереносимых ощущениях своих последних мгновений на земле, в которых, по мнению философов¹⁷⁵, застревают самоубийцы, как в капле янтаря; пойти по протянутому ему на картине, написанной по заказу купца, лучу туда, где все ангелы будут встречать его.

¹⁷³ «Стал жалостлив беспримерно, даже к скотам: увидал из окна, как мужик стегал лошадь по голове безобразно, и тотчас выслал и купил у него лошадь за вдвое цены. И получил дар слезный: кто бы с ним ни заговорил, так и зальется слезами» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 321].

¹⁷⁴ «Вдруг приезжает Максим Иванович к той самой вдове: принимала на краю у мещанки в избушке. На сей раз уже во двор вошел; стал пред ней да и поклонился в землю. А та с тех разов больна была, еле двигалась. “Матушка, возопил, честная вдовица, выйди за меня, изверга, замуж, дай жить на свете!” Та глядит ни жива ни мертва. “Хочу, говорит, чтоб у нас еще мальчик родился, и ежели родится он, тогда, значит, тот мальчик простил нас обоих: и тебя и меня. Мне так мальчик велел”. Видит она, что не в уме человек, а как бы в исступлении <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 320].

¹⁷⁵ См. об этом мою статью: [Касаткина, 2009].

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

То же происходит, и когда Скотобойников уговаривает ее выйти замуж: «И вот чем же он ее в конце покорил: “Всё же он, говорит, самоубивец, и не младенец, а уже отрок, и по летам ко святому причастью его уже прямо допустить нельзя было, а стало быть, всё же он хотя бы некий ответ должен дать. Если же вступишь со мной в супружество, то великое обещание даю: выстрою новый храм только на вечный помин души его”. Против сего не устояла и согласилась» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 320–321]. Он тоже обещает ей создать пространство, в котором будет исправляться судьба ее сына — но оказывается, что в полной мере и по-настоящему таким пространством может стать не выделенное под это внешнее пространство, хотя бы и храм, а лишь судьба других людей: в данном случае — его матери и купца, ставшего причиной его смерти: пары, создавшей для него новый храм тела.

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

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

судьба этого человека сама оказалась пространством, где изменилась и преобразилась их судьба.

И еще один важный момент.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Почему же она так понадобилась здесь? Полагаю, как это часто случается с однажды упоминаемыми персонажами в романах Достоевского, — она здесь понадобилась исключительно из-за своего имени в его французской огласовке. На следующей странице Анна

Андреевна обратится к девице: «Olympre!» — то есть, Олимп, название греческой горы — *места жительства* олимпийских богов. Заметим, что и внешность ее описана язычески-дионисийски, особенно в сопоставлении с аскетической внешностью Анны Андреевны. Отмечу, что здесь соединяются два приема, в высшей степени свойственных Достоевскому: употреблять имя единожды появившегося персонажа, потому что в нем присутствует нужный ему в данный момент смысл, и использовать французский язык там, где русское слово не может дать аналогичного эффекта: Олимпиада — это совсем не то, что Olympre.

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

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

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

Бог не живет больше и в том, что называется «домом Господним» в Библии — то есть в храме. Храмом становится отныне человеческое тело¹⁷⁶, о чем будет специально сказано и в романе, в ключевой для данной темы истории, рассказанной Макаром Долгоруким о купце Скотобойникове: «А молва-то ходила и впрямь, что будто он к сей вдовице, еще к девице, лет десять перед тем подсылал и большим капиталом жертвовал (красива уж очень была), забывая, что грех сей все едино что храм Божий разорить; да ничего тогда не успел» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 315].

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

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

¹⁷⁶ И это новое жилище Бога, новый храм тела прямо утверждает Иисус в своих словах: «Иисус сказал им в ответ: разруьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его. На это сказали Иудеи: сей храм строился сорок шесть лет, и Ты в три дня воздвигнешь его? А Он говорил о храме тела Своего» (Ин. 2, 19–21).

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

Здесь довольно очевидно прорисовывается каноническая сцена иконы Рождества, когда перед сидящим в задумчивости Иосифом предстает дьявол (вертун), насмешливо указывая Иосифу на «очевидное» прелюбодеяние Марии. Поскольку Иосиф в европейской религиозной живописи часто изображался с лицом Бога-отца, как присутствующий на земле Его образ, то сцена читается как вечный спор дьявола с Богом за человечество (Марию, а в романе — Софию), в котором дьявол (буквально *διάβολος* (греч.) от *διά* + *βάλλω* — разделять, разбрасывать — разделитель, можно даже перевести как «раскольник», наглядно сказывающийся в действии Версилова, раскалывающего образ) по видимости побеждает, а по ходу романного сюжета — через связь с Ней оказывается сам связан с Богом, как бы он против этого не восставал.

Вообще словами о жителстве Бога в человеках насыщен весь роман.

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

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

Продолжать можно почти бесконечно.

Есть и гораздо менее общеочевидные — но безусловные в большом контексте романов Достоевского образы присутствия Бога в человеке. Так Аркадий говорит о себе Крафту, «что у меня есть

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

Бог оказывается и в Тришатове, которым гнушается даже Альфонсинка, а само имя Тришатова по типу шарады заключает в себе одновременно указание на его шатость и неустойчивость — но и на присутствие в нем Трех. А в созданной Тришатовым опере на сюжет Фауста Христос оказывается присутствующим в матереубийце и детоубийце Маргарите, которую поднимают и несут под «Дориносима чинми» (в черновиках Достоевский, как часто, высказывая мысль более прямолинейно, запишет: «Маргариту подымають. {Яко да Царя всѣхъ под<ымемя>}»¹⁷⁷).

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

Такое присутствие Бога в человеке — и, следовательно, в мире, можно на поверхностный взгляд принять за пантеизм, хотя пантеизм сразу отвергается князем в его вопросе. Пантеизм — учение об имманентности Божества мирозданию, как раз о «разлитости» Бо-

¹⁷⁷ См. публикацию черновой записи: [Тарасова, 2010].

жества в мироздании, о присутствии единой души во всякой вещи мира. Но Достоевский говорит совсем не об этом — и как раз все время говорит в опровержение этого. Бог может жить в человеке именно и только потому, что человек сам *личностен* — и именно в силу этого *сам не имманентен мирозданию*. Человек — связующее звено, туннель за пределы видимого мира, он и творится изначально как сочетаемое двух принципов: сотворенной земли, красной глины, первоматерии — и дыхания Господня.

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

Мотив скитальчества связан с образом Версилова, а мотив странничества связан с образом Макара в романе — и с образом юродивого в русской православной культуре. Юродивый — по определению странник, потому что дом и жительство имеет в ином мире, не здесь (то есть выходит за пределы трех измерений доступного нам мира, из чего проистекают и иные чисто физические характеристики юродивых, прежде всего связанные с резко повышенной выносливостью, способностью ходить зимой в одной рубашке и подобном: юродивый не ограничен трехмерным пространством, единственно доступным замкнутому в «я» человеку, и потому не подвержен однозначно влиянию свойств трехмерного пространства, в его телесной «избе» есть как минимум четвертый угол, где он может напиться и отогреться).

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

На протяжении всего романа, но особенно концентрированно в истории купца Скотобойникова (естественно, тоже со значимым и оборачиваемым именем: он и скот бьющий, он и убивающий скота в себе) Достоевский показывает: Бог живет в человеке в том пространстве его личности, в тех событиях его жизни, которые ничего не значат в рамках индивидуальной жизни человека, часто представляются в ней бессмысленными страданиями — но оказываются радикально значимыми в жизни другого, оказываются для другого уникальным и незаместимым пространством встречи

с Богом¹⁷⁸. То есть, мы никогда не бываем Богом для себя, но можем быть и бываем проявлением и присутствием Бога для других — как из образов, увиденных в других, из их действий по отношению к нам складывается и для нас Божий Лик. И именно поэтому образ Бога раскалывается, выходит из области непосредственного восприятия, и вера в Бога утрачивается при прогрессирующем *разделении* человечества, при нарастающем ощущении человеком своей отдельности.

В черновиках к «Подростку» Достоевский запишет: «Главное. Во всем идея разложения, ибо все **врозь** и никаких не остается связей не только в русском семействе, но даже просто между людьми. Даже дети врозь. <...> **Разложение** — главная видимая мысль романа» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 16–17]. И позднее: «Вся идея романа — это провести, что теперь беспорядок всеобщий, беспорядок везде и всюду, в обществе, в делах его, в руководящих идеях (которых по тому самому нет), в убеждениях (которых потому тоже нет), в разложении семейного начала. Если есть убеждения страстные, то только разрушительные (социализм). Нравственных идей не имеется, вдруг ни одной не осталось, и, главное, с таким видом, говорит ОН, что как будто их никогда и не было» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 80–81]. Исчезла единая скрепляющая и обобщающая мысль в человечестве, исчезла как-то вдруг, в одночасье, сохранились лишь мысли *второстепенные*¹⁷⁹,

¹⁷⁸ Кстати, так Достоевский строит и сам текст своих романов, и особенно — «Подростка», *написанного героем от первого лица*. Автор в подобным образом устроенных текстах Достоевского присутствует в том пространстве смыслового поля слов и сюжетов, которое оказалось незначимым для героя, которым герой пренебрег, которого не заметил, о котором не знал и не подозревал. См. подробнее: [Касаткина, 2004].

¹⁷⁹ Заметим, что Достоевский здесь очень внятно описывает начало и перспективы того процесса, очередной этап которого мы наблюдаем сейчас. В определенный момент эти второстепенные мысли стали настойчиво претендовать на роль объединяющих всецело, выталкивающих за пределы человечества тех, кто не желает их разделять, причем чем более маргинальна мысль и чем меньшее количество ее разделяющих она в какой-то момент имеет — тем агрессивнее и бескомпромисснее она начинает претендовать на всеобщий и объединяющий статус.

которые способны объединять более мелкие части, *партии*, но не человечество в целом.

«Эпиграфом к роману, — писал К.В. Мочульский, — можно было бы поставить слова Гамлета: “Распалась связь времен”. Человечество ушло от Бога и осталось одиноким на земле. Вместе с идеей Бога распалась и идея **всеединства мира**. Человечество не составляет более единой семьи, все обособились, братское общение заменилось враждой, гармония — “беспорядком”» [Мочульский, 1995, с. 474]. Заметим, однако, что ход мысли Достоевского, и ранее, и непосредственно в черновиках к «Подrostку», **прямо противоположен** ходу мысли Мочульского, в данном случае гораздо более тривиальной. У Достоевского не уход от Бога приводит к разъединению и уединению, но именно разъединение приводит к забвению Бога, Который **не помещается в уединенное сознание и именно поэтому все больше уходит за границы индивидуального и группового восприятия**¹⁸⁰. Если зрение человечества, восприни-

¹⁸⁰ С этим уходящим в процессе разъединения человечества за границы восприятия целостным и полным видением связано у Достоевского определение **фантастического**: «Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это всё еще пока для человека фантастическое» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 145]. Я уже неоднократно писала о том, что «концы и начала» это отчетливая, хотя и перевернутая цитата — так четырежды называет себя Христос в Откровении Иоанна Богослова: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1, 8); «Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний» (Откр. 1, 10); «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 21, 6); «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» (Откр. 22, 13). В связи с этим определением становятся весьма значимыми слова Аркадия о своем читателе: «Сделаю предисловие: читатель, может быть, ужаснется откровенности моей исповеди и простодушно спросит себя: как это не краснел сочинитель? Отвечу, я пишу не для издания; читателя же, вероятно, буду иметь разве через десять лет, когда всё уже до такой степени обозначится, пройдет и докажется, что краснеть уж нечего будет. А потому, если я иногда обращаюсь в записках к читателю, то это только прием. Мой читатель — лицо фантастическое» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 72]. Для истинной исповеди любой присутствующий при ней — лишь свидетель встречи иного плана или места присутствия Того, к Кому исповедь обращена, что отражено и в наставлении священника перед исповедью: «Се чадо, Христос не-

мающего Бога и универсум, представить как фасеточное, то в этом процессе разъединения каждый становится способен воспринимать лишь то, что видит встроенная непосредственно в него фасетка, то есть — крошечный участок целого, мутный и непонятный вне видения целого, а не целый образ, видимый сложенным из фасеток единым глазом. На место целостного восприятия приходит видение отчасти, соответственно — на место целостного идеала (а, напомним, идеал для Достоевского есть один — Христос) — так вот, на место целостного идеала как целостного видения Бога, уже явившего себя в истории, приходит «дробный», усеченный идеал, не подходящий для осознания всеобщего единства, включающий отныне в единство все меньшие части человечества, открывающий взгляду человека все меньший размер и объем его самого. Вот как Достоевский пишет об этом в «Социализме и христианстве»: «В этом дальнейшем развитии наступает феномен, новый факт, которого никому не миновать, это развитие личного сознания и отрицание непосредственных идей и законов (авторитетных, патриархальных, законов масс). Человек как личность всегда в этом состоянии своего общегенетического роста становился во враждебное, отрицательное отношение к авторитетному закону масс и всех. Терял *поэтому* всегда веру и в Бога» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 192]. Собственно, именно поэтому в романе уединенный Версиров, как ни старается, не имеет сам и не может передать тем, кому проповедует, ощущение Бога, а сохраняющий в уединяющемся мире чувство всеединства «юродивый» Макар — может. Макар, заметим, напрямую и открытым текстом связывает восстановление возможности видеть Бога лицом к лицу с воссоединительным движением человека ко *всем*: «Ныне без сытости собираем и с безумием расточаем, а тогда не будет ни сирот, ни нищих, ибо все мои, все

видимо стоит, приемля исповедание твое, не усрамися, ниже убойся, и да не скроеши что от мене, но не обинуяся рцы вся, елика соделал еси, да приимеши оставление от Господа нашего Иисуса Христа. Се и икона Его пред нами: аз же точию *свидетель* есмь, да *свидетельствую* пред Ним вся, елика речеши мне...» См.: [Православное богослужение]. Говоря о своем читателе, что он — «лицо фантастическое», Аркадий, в сознании автора, вскоре пишущего приведенное выше определение фантастического, практически напрямую называет адресатом своего текста — Того, Кто есть Альфа и Омега.

родные, всех приобрел, всех до единого купил! Ныне не в редкость, что и самый богатый и знатный к числу дней своих равнодушен, и сам уж не знает, какую забаву выдумать; тогда же дни и часы твои умножатся как бы в тысячу раз, ибо ни единой минутки потерять не захочешь, а каждую в веселии сердца ощутишь. Тогда и премудрость приобретешь не из единых книг токмо, а будешь с самим Богом лицом к лицу» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 311].

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

Наиболее смешивались идеи коммунизма и христианства — благодаря тому, что их дальние выводы принимались за самое существо этих противоположных учений и мировидений. Между тем, если в центре христианства находится, его создает сияющий лик Христа, отдающийся каждому, растворяющий в Своем свете разъединяющие границы и высвечивающий личностные центры, то в центре коммунизма — провал и пустота, бездна, о которой можно забыть, которую можно прикрыть чьим-нибудь нарисованным лицом, съедающим в своем иллюзорном вампирическом бытии все другие лица, но которая в этом случае становится особенно эффективной ловушкой для бессмысленных человеков, браво шагающих в пустоту, не подозревая о ее присутствии. Шагнувшие в пустоту тоже по видимости соединяются — но соединяются за счет максимально возможного уничтожения личностных центров при сохранении индивидуальных границ, в результате чего все становятся взаимозаменяемыми. Один из героев в черновиках к «Подростку» говорит, что если Бога нет, то «<...> я <...> имея разум, не

могу не признать этого [мироздания. — Т.К.] ужасно глупым, несмотря ни на какую невинность, и игра двух лавочников в шашки бесконечно умнее и толковее всего бытия и вселенной» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 18]. «А в случае, если Он есть?» — спрашивают у него. «В этом случае: есть и для меня вечность, и тогда всё тотчас же принимает вид колоссальный и грандиозный, размеры бесконечные, достойные человека и бытия. Все принимает разум и смысл». «Премудрость подавляет ум человеческий, а он ищет ее, — продолжает он далее. — Бытие должно быть непременно и во всяком случае выше ума человеческого. Учение о том, что ум человеческий [то есть — *уединенный* ум человеческий, одна фасетка, выделенная из глаза; или ум сортирующий, принимающий лишь то, что видно во всех фасетках (даже страшно подумать, какие искажения это внесет в истинную картину). — Т.К.] есть заключительный предел вселенной, так же глупо, как и все, что есть самого глупого, и то, что глупее, бесконечно глупее игры в шашки двух лавочников» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 19].

Таким образом, Бог у Достоевского живет в каждом человеке — но в уединенном человеке Он находится в крайней точке своего кенозиса, сдавленный трехмерностью уединенного человека; почти в пыточной камере — ибо Его разрывают на куски уединяющиеся. (Действие, противоположное тому, что производит Бог в причастии, соединяя по видимости раздробленными кусками Тела Своего всех причащающихся в единое тело Церкви.) Бог может быть воспринят лишь целым человечеством, лишь соединенное человечество соразмерно Богу. Лишь тот, кто остается в соединении со всем человечеством, несмотря на всеобщее разделение, сохраняет или обретает способность видеть Бога лицом к лицу.

ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ РАННИХ «ГНОСТИЧЕСКИХ» ТЕКСТОВ ДОСТОЕВСКОГО: АНАЛОГИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ

О фундаментальном отличии (или об отсутствии такого отличия) ранних текстов Достоевского от его произведений послекаторжного периода вопрос поднимался неоднократно. В данном разделе предпринимается попытка изложить одно из возможных объяснений такого отличия. Предлагаемую гипотезу нужно рассматривать скорее как открытие темы для обсуждения в таком именно аспекте, чем как предложение сколько-нибудь окончательных решений. Выдвигается (и исследуется на примере одного из ранних романов «Неточка Незванова») предположение, что ранние и поздние тексты различаются уровнем, на котором Достоевским выстраивается связная история в его произведениях. 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 авторского 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 «аналогической» истории на плане существования.

Ранние тексты Достоевского — и это эмпирически ощутимо и многими отмечено — обладают иной базовой структурой, чем тексты послекаторжного периода¹⁸¹. Поскольку структура текстов

¹⁸¹ Обзор состояния проблемы и литературы, посвященной ей, в том ракурсе, который нас здесь интересует, сделан в диссертации Т.Г. Магарил-Ильяевой, подготовленной в 2019 году. См.: [Магарил-Ильева, 2019]. Сама Татьяна Георгиевна полагает, что различия между текстами первого и второго периодов лежат в области фундаментальной философской задачи, которую решает Достоев-

у Достоевского определяет способ его философствования и богословствования, такое изменение является очень важным. Я хочу попробовать предложить свою гипотезу этого ощутимого различия — и предложить ее именно как гипотезу, несомненно нуждающуюся в дальнейшем обосновании и проверке, но при этом построенную на более чем десятилетнем опыте целенаправленной работы именно с ранними текстами и с их восприятием современными читателями: аспирантами, студентами, учениками и учителями, русскими и итальянцами, в рамках проектов «Международные чтения “Произведения Ф.М. Достоевского в восприятии читателей XXI века”» (Старая Русса, 1999 — по сие время) и «Итальянские юношеские достоевские чтения» (Модена, Мирандола, Брешиа, 2015–2022)¹⁸².

Размышляя над тем, где проходит граница, интересно заметить, что «Униженные и оскорбленные» часто (и не без оснований) относятся исследователями к текстам первого периода, в то время как «Записки из Мертвого дома», написанные практически одновременно с «Униженными и оскорбленными», воспринимаются скорее как текст второго периода. Я полагаю на данном этапе исследования, что это два пограничных произведения, структурно отличающиеся и от первого и от второго периода, и на эти отличия я кратко укажу после того, как мы поймем, каким образом структурно различаются первый и второй периоды.

Итак, в чем же их различие? Второй период, с точки зрения структуры текста, характеризуется отсутствием проявленной анагогической истории.

Что такое *анагогическая история*?

«Анагогический» буквально значит «возводящий» — и это четвертый уровень толкования текста Священного писания (согласно

ский в каждом из этих периодов. Я в данном разделе хотела бы сосредоточиться на изменениях в способе построения повествования, разделяющих два периода — и только в такой перспективе рассматривать то, что происходит с философской концепцией автора.

¹⁸² Материалы чтений доступны в интернете, например, здесь: русские чтения в **Живом журнале Николая Подосокорского** URL: <https://philologist.livejournal.com> по тегу «Старая Русса», «Юношеские чтения»; итальянские чтения — на сайте Чтений **Ilmondoparla** URL: <http://www.ilmondoparla.com/materiali> и в **Живом журнале Николая Подосокорского** по тегу «Итальянские юношеские чтения».

Иоанну Кассиану Римлянину), завершающий собой исторический, тропологический и аллегорический уровни.

Иоанн Кассиан (настаивая на том, что деятельное знание необходимо должно предшествовать созерцательному) дает такую систему созерцательного знания (14-е собеседование — аввы Нестероя, гл. 8): «<...> созерцательное знание разделяется на две части, т. е. на историческое (буквальное) толкование Св. Писания, и духовное (таинственное) разумение. Потому и Соломон, исчисляя многообразную благодать церкви, говорит: “вся семья ее одета в двойные одежды” (Прит. 31, 21). А роды духовного знания суть тропология, аллегория, аналогия <...> так что один и тот же Иерусалим можно понимать в четверяком смысле, — в историческом смысле он есть город иудеев; в аллегорическом — есть церковь Христова; в аналогическом — есть город Бога небесный, который есть мать всем нам; в тропологическом — есть душа человека, которую часто под этим именем Господь порицает или похваляет» [Иоанн Кассиан Римлянин, 1892, с. 425–426].

Что соединяет все четыре уровня в разбираемом Иоанном Кассианом примере? На всех уровнях, включая и первый, Иерусалимом называется место пребывания Бога, где Он хочет быть вместе с человеком. Но только на четвертом, аналогическом, уровне это безусловное и неизменное место совместного их пребывания, поскольку и из земного града, и из церкви, и из души Господь может быть изгнан свободной волей человека. Таким образом, на четвертом уровне проявляется как несомненное и устойчивое то качество, которое и на остальных уровнях является субстанциально определяющим, но, однако, может исчезать, оставляя вместо себя пустые формы, обретающие адскую сущность: ад — это земной Иерусалим без Бога, церковь без Бога, душа без Бога.

Рассмотрим для уяснения производимых в таком герменевтическом процессе операций событие явления Моисею неопалимой купины (Исх. 3) с точки зрения его истолкования на четырех уровнях. На *историческом* уровне — это история о призвании Моисея, буквально увидевшего горящий и негорающий куст — и почувствовавшего там присутствие Бога, поскольку нарушались законы материального мира. На *аллегорическом* уровне (показывающем, как отражаются друг в друге разные и разведенные во времени явления мира, являющиеся отражением/воплощением единого внев-

ременного смысла: символ связывает явления по вертикали, а аллегория — по горизонтали) — эта история прообразует нетленное зачатие и рождение Христа Девой Марией, неповрежденной, так же как куст, явлением Божества. На *тропологическом* (нравственном, нравственно формирующем) уровне — это известие душе, что она не истощается добрыми делами, а прирастает ими, горит — давая свет и тепло — не сгорая. Но это и задача преображающейся и восходящей душе — не потреблять (как земной огонь) тех, с кем она соединяется в человечестве, а нести им свет, тепло и преображение (как приносит их огонь Господень невзрачному кусту). На *анагогическом* уровне — это история о Господе, не питающемся материей мира, не потребляющем материальный мир, а созидающим и восстанавливающим его в его истинном виде, в его первозаданной славе.

В разбираемом библейском повествовании *последовательная история* создана на первом, историческом, уровне — но она (и это довольно очевидно из предложенных разборов) теоретически может быть создана на любом из выделенных уровней текста, так что к остальным уровням у читателя будет только опосредованный (через уровень, на котором прописана история) доступ.

Канонические евангелия отличаются от апокрифических евангелий, и еще более — от гностических текстов, тем, что в них последовательная история создается на историческом уровне и каждый из ее эпизодов может быть подвергнут толкованию на всех остальных уровнях, в то время как в гностических текстах последовательная история открыто выстраивается на анагогическом уровне — и сквозь нее рассматриваются и разъясняются отдельные исторические события. В канонических евангелиях мы имеем дело с историей человека Иисуса, в каждом эпизоде жизни которого проявляется Христос-Спаситель, в гностических текстах мы имеем дело с историей создания Плеромы и возникших в ней проблем, которые становятся и причиной возникновения «исторического» мира — и по ходу дела проясняют некоторые события в нем. Но если бы мы в таких историях смотрели только на происходящее в «историческом» мире — это был бы бессвязный и бессмысленный рассказ, поскольку последовательность событий в мире определяется происходящим за его пределами и причины событий мира и действий тех, кто находится в мире, лежат за его пределами.

Анагогический уровень — это самый глубокий и устойчивый (и потому наиболее близко подходящий к запредельному, или, буквально — крайнему (эсхатологическому)) духовный уровень прочтения текста — и с точки зрения этого уровня отдельные события «исторической» истории, могущие быть довольно далеко отстоящими между собой в историческом времени, являются его проявлениями. Как будет восприниматься история, созданная на этом уровне, читателем, считывающим только внешний слой текста, можно видеть из описания проявления во внешнем мире идеальных объектов, которое, вслед за Эйнштейном, предлагает Й. Кулиану, обратившись для этого к известной притче о Флатландии (выдуманной шекспироведом преподобным Эдвином Эбботом Эбботтом¹⁸³), использованной в свое время и Эйнштейном.

Флатландия (или Супландия у Кулиану) — страна двух измерений, например, поверхность супа. Когда в ее область входит — и через явление в этой области должен быть описан — объект иного количества измерений (например — ложка) — это явление идеального объекта выглядит для обитателя Флатландии как появление ряда событий, не связанных между собой в пространстве и времени (ложка начинает опускаться в суп, касается его сначала одной точкой своей поверхности, затем ее присутствие проявляется в разных точках поверхности в разные моменты времени (причем, более «поздние» события с точки зрения погружающейся ложки могут оказаться более «ранними» с точки зрения обитателей плоского мира), потом она пересекает поверхность создавая неподвижную из прежних проявлений (воспринимающихся, как несвязанные между собой), турбулентность для всей поверхности — и т. д.). То есть — восстановить целостность идеального объекта (или — скажем мы — анагогической истории) по его проявлениям в «исторической» истории — сложная (можно сказать — для обитателя Флатландии — практически невыполнимая) аналитическая задача¹⁸⁴.

В ранних текстах у Достоевского в подкладке сюжета присутствует *история*, обладающая свойствами анагогического уровня. Или, вернее, в ранних текстах Достоевский создает (и ставит себе

¹⁸³ На русском языке см.: [Эббот Эдвин].

¹⁸⁴ См. подробнее: [Кулиану, 2019, с. 15–18].

задачей создавать) *историю* именно на этом уровне. Именно поэтому его ранние тексты в большинстве своем оказываются совсем непонятны для читателя *на уровне внешнего сюжета*. События, показанные на внешнем уровне, связаны внятным и логичным образом лишь на том уровне текста, где раскрывается аналогическая история: на внешнем уровне они довольно бессвязны — или бессмысленны в наблюдаемой читателем последовательности.

Чем это отличается от структуры поздних текстов? В общем, примерно тем же, чем гностические тексты структурно отличаются от канонических евангелий, с тем отличием, что в гностических текстах аналогическая история присутствует вполне открыто, а Достоевский пытается сделать ее проявляющейся через события «реального», то есть «исторического» мира, что еще усложняет задачу читателя.

Я написала на данный момент уже три немаленькие книги, демонстрирующие то, как евангельская подкладка существует во всех послекаторжных текстах Достоевского, начиная с «Записок из Мертвого дома», позволяя развернуть по отношению к каждому такому тексту многослойную экзегезу [Касаткина, 2004; Касаткина, 2015; Касаткина, 2019].

Однако во втором периоде эта наличествующая за текстом евангельская подкладка *не складывается в единую историю*. Она встает за каждым эпизодом, за каждым лицом в конкретном эпизоде, аналогично тому, как каждый эпизод библейского текста оказывается основой для своей восходящей линии духовного постижения — и эти восходящие линии для рядом стоящих и связанных в сюжетной последовательности эпизодов *не связаны (или произвольно связаны) между собой*. В поздних текстах Достоевского историю складывает и развивает только внешний сюжет, именно благодаря такой структуре не повторяя, а впервые производя ответы на те вопросы (или, вернее, вызовы, обращенные к человеку), которые были поставлены в Евангелии, но там не получили ответа.

В книге «Священное в повседневном» я через весь текст рефреном провожу цитату из письма Достоевского Масленникову по поводу дела Корниловой, в которой он, ответив по пунктам на деловое письмо последнего (оставаясь на историческом уровне осмысления происходящего сюжета), вдруг внезапно «перескакивает» (а на самом деле — очень обоснованно переходит) к *истории иного плана*:

«Итак, о просьбе нельзя думать до кассационного решения. Когда это будет — не знаю. Но потом, в случае неблагоприятного ей решения (что вернее всего), я напишу ей просьбу. Прокурор обещал содействовать. Вы тоже, и дело, стало быть, имеет перед собой **надежду**¹⁸⁵. 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. 29₂, с. 131].

Именно так присутствует евангельский текст во всех произведениях Достоевского, начиная с «Записок из Мертвого дома». Евангельская история в них не воспроизводится именно как история, она встает за отдельными эпизодами действия, проясняя все действие и раскрывая его высший смысл. Причем Достоевский актуализирует те моменты евангельской истории (или актуализирует их в таком ракурсе), когда на призыв и вызов Христа не ответил человек. В результате мы получаем продолжение и переосмысление священной истории, мы видим глубокую богословскую работу Достоевского с теми евангельскими текстами, которые становятся анагогическим уровнем конкретных эпизодов его романов. Это искусное комбинирование евангельских текстов, соединенных последовательностью эпизодов внешнего сюжета, складывание из

¹⁸⁵ Вот почему я говорю о закономерном переходе здесь у Достоевского на другой план и уровень. Граница между уровнями маркирована словом «надежда». А именно надежда соединяет для нас «исторический» и «анагогический» уровни; можно сказать, что надежда — чувство, открывающее для нас поле возможностей за пределами, ограниченными закономерностями, устойчивыми причинно-следственными связями. Выход за пределы закономерностей «исторического уровня» непременно предполагает увеличение измерений рассматриваемого нами объекта, поскольку пока мы остаемся в пределах прежнего числа измерений, горизонт возможных событий полностью описывается устойчивыми причинно-следственными связями. Именно открытие такого поля, предполагающее увеличение числа измерений, в которых будет развиваться дальнейшая история, — и есть выход на анагогический уровень.

них другой смысловой конфигурации, установление неожиданных сближений. При такой структуре текста сюжет, единая повествовательная линия, осмысленная последовательность событий тянется на внешнем уровне.

В ранних же произведениях, повторим, — все иначе, ранние произведения каждый раз оказываются настолько непонятны читателям и критикам, поскольку сюжетная основа, которая Достоевскому ясна (и он предполагает, что она по умолчанию ясна любому «просвещенному» читателю), находится в подкладке текста, она существует как аналогическая история. А внешний сюжет непоследователен и распадается именно потому, что оказывается лишь рядом проявлений аналогической истории на внешний план, оставляя в читателе ощущение полной бессвязности, непоследовательности, неясности и сумбура.

Схематически текст, создаваемый Достоевским на втором этапе, будет выглядеть так: _ _ _ _ _

— где _ _ _ _ _ — это связанные события внешнего сюжета, а ||| — открывающиеся за ними аналогические их уровни.

А текст, создаваемый на первом этапе, будет выглядеть так:

| | | | |

— где _ _ _ _ _ — это связанные события аналогического сюжета, а ||| — это соответствующие им события исторического уровня.

При этом читатель в обоих случаях видит и непосредственно воспринимает события нижнего уровня схемы.

Если мы посмотрим на отзывы современников на ранние произведения Достоевского, мы увидим, в сущности, различным образом выраженные жалобы на отсутствие внятной истории внешнего плана.

Так, чтобы привести хоть один пример, Константин Аксаков, при разборе «Двойника», объявляет «эту повесть» *сшитой из гоголевских лоскутков*, невозможно затянутой, не вызывающей ничего, «кроме скуки и отвращения» (явно указывая тем самым на распадающееся повествование, на бессвязность внешнего слоя текста) [Аксаков, 1982, с. 189–190].

Полагаю, отчасти и поэтому (а, возможно, именно поэтому — как ответ ничего не понявшей прижизненной критике; но, с другой стороны — и вполне соглашаясь с ней в том, что в области сюжета

у Достоевского и невозможно что-либо понять¹⁸⁶) Иннокентий Анненский строит свои эссе о ранних текстах Достоевского *как воссоздание связной истории*, именно *связную историю другого уровня* считая входом в закрытое для читателя бессвязностью внешнего повествования текстовое пространство¹⁸⁷. Хотя все же то, что воссоздает Анненский, я бы не назвала аналогической историей и не признала бы ее трансляцией именно истории, вкладываемой в основу текста Достоевским. Анненский воссоздает, скорее, и в случае «Двойника», и в случае «Господина Прохарчина», историю тропологического, душевного уровня [Анненский, 1987, с. 195–215]. Особенно очевидна работа Анненского на уровне тропологическом, когда он кратчайшим образом пересказывает «Слабое сердце» как *историю гибели от упреков совести* [Анненский, 1987, с. 454] — между тем, как на аналогическом уровне это история «другой любви», отношений по подобию Троицы, история о том, что все наши здешние дела, кроме любви, — это письмо сухим пером по ветхой бумаге: история духа, не сумевшего выйти за пределы своих здешних обязательств, не завершив их, не сумевшего разобраться в степенях любви (возникающих от погружения первоначальной искры во все более и более плотные слои материи), ответившего на снисходительную благожелательность полной самоотдачей, положившего жизнь на «несрочный труд», на не очень-то нужный даже самому «работодателю» труд.

Неудивительно, что рассматривая историю текстов Достоевского на том уровне, где она уже прослеживается как связная и осмысленная — но не на том уровне, на котором ее закладывает автор, Анненский продолжает повторять высказанные еще самыми первыми рецензентами претензии к художественности у Достоевско-

¹⁸⁶ «<...> 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].

¹⁸⁷ По тому же пути аналитики с помощью создания *связной истории другого уровня* идут и самые чуткие и вдумчивые из современных исследователей. Так, пытаясь сделать историю «Белых ночей» вполне связной и логичной, Н.Н. Подосокорский выдвигает предположение о смерти героев до начала истории, что позволяет объяснить как множество конкретных деталей текста, так и порыв героев к той любви, что превосходит свойственную наличной человеческой природе. См.: [Подосокорский, 2019].

го, хотя и отмечает при этом «точность» и «резкую отчетливость» языка, «когда нужно», хотя и стремится оправдать или извинить все еще не увиденные в их истинном свете, с абсолютной точностью построенные фразы: «Как сгущено действие и нагромождены эпизоды! Точно мысли, которым тесно в голове, измученной совестью, а все же они боятся выйти оттуда, эти мысли, и еще ближе жмутся друг к другу. А стиль Достоевского? Эти плеоназмы, эти гиперболы, эта захлебывающаяся речь... Но вдумайтесь только в эту странную форму, и вы откроете в ней значительность: таков и должен быть язык взбудораженной совести, который сгущает, мозжит, твердит, захлебывается и при этом все еще боится доверять густоте своих красок, силе своего изображения» [Анненский, 1987, с. 454–455].

Вообще же рассмотрение примеров из прижизненной критики, высказывающей претензии к внятности сюжетов раннего Достоевского, может составить отдельную большую работу.

Это непонимание продолжается и до сего момента — и имеет под собой серьезные основания в сложной (оправданно сложной, с точки зрения поставленной себе автором задачи) структуре текстов Достоевского. В этой структуре один и тот же фрагмент сюжета может означать прямо противоположное внутри внешней, «исторической» — и внутри аналогической историй, один и тот же фрагмент может восприниматься с противоположным знаком в зависимости от уровня читательского восприятия.

Так, в «Белых ночах» с точки зрения внешней истории (истории земной любви), кульминация отношений Настеньки и Мечтателя приходится на момент перед самым возвращением «жильца», когда кажется, что тот больше не вернется, когда между героями падает «последняя преграда», когда Мечтатель открывает свою влюбленность героине — и Настенька говорит, что может принять ее и что она чувствует, что в перспективе сможет ответить на эту любовь столь же ценным и честным чувством. Заметим, что читатель имеет все основания увидеть здесь кульминацию их истории еще и по аналогии с кульминацией пересказанной ранее историей «мечтательной любви» героя, встречающего свою придуманную возлюбленную под черным небом Италии — и узнающего, что она свободна, старый граф умер, их любовь может быть увенчана, жизнь торжествует, счастье начинается! То есть — восприятие этой сцены

в качестве кульминации основательно поддержано в самом тексте «Белых ночей».

Однако для Достоевского в этой общеромантической истории, воспроизведенной героем в своих мечтах, связывающей соединение любящих с уничтожением препятствия в виде прежнего мужа или возлюбленного, заключена самая большая неправда человеческой жизни: ибо жизнь и любовь в ней торжествуют за счет чужой смерти, чтобы обрести счастье, нужно вытеснить другого за границы любовной истории двоих (в пределе — вытеснить в смерть, в небытие). То же чувство, то соединение героев, которое автор создает в «Белых ночах» — прямо противоположно грезде Мечтателя о черных, освещаемых «морем огней» ночах Италии, месте и времени страстной любви. Это чувство, не вытесняющее и не отвергающее, чтобы утвердиться на месте низверженного, это чувство, не имеющее названия на земле, но более всего похожее на братство, на полную самоотдачу без желания выгадывать в свою пользу. И для этого чувства, для истории любви душ, кульминация внешней истории — есть момент величайшего падения, низшая точка взаимоотношений героев.

Достоевский показывает этот эпизод как падение очень ненавязчиво — но совершенно несомненно. Я анализирую здесь только одну черту.

При первой встрече с Настенькой герой признается, что «никогда не знал женщин». И дальше поправляется, что, конечно, знал двух-трех, «но какие они женщины, это все такие *хозяйки*, что...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 107]. Здесь очевидно присутствует прямая отсылка к предыдущим текстам, в том числе, к повести «Хозяйка», где явно проглядывает своя аналогическая история, но интересно, что в «Белых ночах» слово «хозяйка» начинает (или продолжает?) употребляться в резко отрицательном смысле. Этот отрицательный смысл тем более интересен, что «хозяйка» и «жилец» — это, некоторым образом, базовые отношения между мужчинами и женщинами в «Белых ночах». Если до встречи героев Мечтатель контактировал только с «хозяйками», то Настенька, кроме бабушки и Феклы (чье имя, кстати, значит «слава Божия» (др.-греч. θεός (Бог) и κλέος (слава) — а вот имя служанки героя «Матрена» значит «матрона» — то есть именно «хозяйка», госпожа дома и семейства), знала только жильцов. И

вот в тот момент, когда не приходит первый возлюбленный Настеньки, герои словно начинают возвращаться во время до их встречи, внутрь прежних кругов повседневной жизни — ибо они решают стать друг для друга *жильцом* и *хозяйкой*. Настенька начинает план новой жизни со слов: «<...> только вы завтра к нам переезжайте <...> бросьте его [свой дом] и переезжайте к нам поскорее <...> Так вот вы завтра и будете мой жилец» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 138]. (Надо заметить, что предложение «бросить» дом — в свете того, что «Белые ночи» начинаются как история о дружбе и отношениях героя с домами — звучит предложением отказаться от прежних связей для того, чтобы создать новую связь, означает принятие того порядка вещей, когда у людей слишком мало валентностей и они должны отринуть что-то, чтобы принять новое.) В этот момент вся необычная история героев начинает превращаться в обычную, воспроизводить по очередному кругу историю отношений бабушки Настеньки с тем их жильцом, который, на памяти Настеньки, был «сухой, немой, слепой, хромой, так что наконец ему стало нельзя жить на свете, он и умер» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 121], как бы постепенно истощенный своими «хозяевами», и его потребовалось заменить на нового. И герои, ставшие на мгновение «как братья с братьями» возвращаются в страшный мир, который по кругу перемалывает пару за парой в отношениях «хозяйки» и «жильца», так и не выходя на уровень иного, подлинно человеческого, общения. Однако в этот момент появляется жених: прежний — и первый для Настеньки — «жилец», и история «другой любви» возвращается на тот уровень, с которого она была готова сорваться самым роковым образом.

Таким образом, самым глубоким возможным провалом на пути героев оказывается то, что может показаться вершиной и кульминацией читателю, не усмотревшему в тексте анагогической истории об опыте превосхождения повседневных кругов «ленивой, медленной, вялой» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 115] алчной паучьей жизни (которая одинаково паучья и в своем повседневном тягучем вечном возвращении — и в области летящей фантазии, которая заплетает всех «как мух в паутину» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 115]); читателю, не усмотревшему там анагогической истории

о выходе героев в область взаимной бескорыстной самоотдачи¹⁸⁸, в область настоящего человеческого бытия, истинной человеческой природы, суть которой — не алчное потребление, а самоотдача.

Из сказанного выше уже можно увидеть, какая именно базовая аналогическая история присутствует в ранних текстах Достоевского. Это гностическая история о сотворении мира как о падении духа в материю или о возникновении материи из низших движений духа, о пленении духа материей, о блуждании его в материи в кругах перевоплощений (здесь особенно показателен сон Ордынова в «Хозяйке») — и о страстном желании духа вырваться за пределы косного вещества и жестких границ, которые создают, составляют и определяют для него материальное бытие.

Наиболее прямо эта история высказана в письме семнадцатилетнего Достоевского брату Михаилу — а наиболее последовательно развернута — и очевидно превзойдена в незаконченном романе «Неточка Незванова». (Необходимо понимать, что использование Достоевским гностической истории как базового сюжета его ранних текстов совсем не делает его гностиком. На самом деле, в ранних текстах Достоевского происходит последовательная попытка решения проблем, *поставленных* в гностическом ключе, средствами, *выходящими за пределы* гностического мировоззрения.)

Напомню еще раз текст письма: «Не знаю, стихнут ли когда мои грустные идеи? Одно только состоянье и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира. Попадись в эту картину лицо, не разделяющее ни эффекта, ни мысли с целым, словом, совсем постороннее лицо... что ж выйдет? Картина испорчена и существовать не может!

Но видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться

¹⁸⁸ Аналогичные превращения происходят и с эпиграфом к «Белым ночам» (стихотворением Тургенева), под пером Достоевского изменившим свой смысл на противоположный. См.: [Тихомиров, 2013].

с вечностью, знать и быть как последнее из созданий... ужасно! Как малодушен человек! Гамлет! Гамлет! Когда я вспомню эти бурные дикие речи, в которых звучит стенанье оцепенелого мира, тогда ни грусть, ни ропот, ни укор не сжимают души моей... Душа так подавлена горем, что боится понять его, чтобы не растерзать себя» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 50].

С точки зрения гностика, главное, что должен сделать человек в течение своей жизни — это попытаться разбить жесткую материальную оболочку, сковывающую его, как и все в этом мире, преодолеть материю, окружающую человека своими порождениями. Пленный дух должен уничтожить материальную оболочку, ставшую искушением, ловушкой и тюрьмой для него.

С точки зрения христианина, даже согласившегося в какой-то момент с приведенным в письме описанием наличного состояния мира, выход будет иным — и «оболочка» будет иметь другое расположение в пространстве и другое значение для человеческого духа.

То, что будет описано Достоевским в «Братьях Карамазовых» в рассказе черта Ивану как идея вечного возвращения: топора, летающего непрерывно по кругу, земли и ее истории, повторяющейся тысячи раз до единой черточки — это все не появляется внезапно и случайно в последнем романе, а является отголоском того первоначального умонастроения и состояния Достоевского, которое зафиксировано в его ранних произведениях; умонастроения человека, проживающего ужас вечного возвращения и невозможности выйти за пределы коры, сковавшей мир, переживающего состояние запертости, оторванности от пространства истинного бытия — и одновременно невописанности в бытие здешнее (здесь возникает ощущение, точно переданное в «Недоноске» Боратынского). Все это на втором этапе трансформируется в нечто совсем иное — в ощущение своего «я» и понимание того, что такое есть это «я». Начиная с послекаторжных текстов, наиболее прямо выражаясь в записи «Маша лежит на столе...», именно «я» и начинает выступать в роли той жесткой оболочки, что сковывает мир, что держит в плену в несвойственных для него условиях дух; эта оболочка уже опознана — и способы работы с ней становятся совершенно другими (создается туннель для выхода за ее пределы в каждом моменте времени и в каждой вещи мира, увиденной любовно, а не алчно). Иван наиболее похож на ранних героев Достоевского именно тем,

что для него признать, что ненавидимая им косность мира — и есть его «я», оказывается почти невозможно.

В ранних текстах (и мы видели, как это происходит в «Белых ночах») малейший намек на погружение героя в колесо непрерывного воспроизведения бытия в пределах жесткой оболочки, по замыслу автора, должен был приводить читателя в ужас. Выход там лишь намечен мимолетной встречей героев, мгновенным видением того, как можно взглянуть друг на друга братски, без алчной заинтересованности (о чем умоляет Ордынов и Катерина в «Хозяйке»), но каждая такая встреча даже внутри себя самой очень быстро становится подвержена коррозии, и чтобы сохранить ее как проблеск иного и истинного мира, героев нужно разлучить как можно скорее, отправив их в эти нисходящие круги материи (или мечты) по отдельности.

Переходя к анализу «Неточки Незвановой», повторим: Достоевский здесь ищет преодоления и превосхождения гностического мифа и гностического взгляда на мир. Задача гностика — выпустить божественную искру за пределы слоеной / многослойной клетки материи — в то время как для Достоевского в этом романе человеческая задача для героини и повествовательницы, сначала вовлеченной в гностический миф отчимом, и ставится и решается совершенно иначе.

Отвечая на вопрос, что дает читателю понимание присутствия анагогической истории в текстах Достоевского, надо сказать, что благодаря ей становится возможным разглядеть в качестве событий онтологического уровня то, что в отсутствие видения анагогической истории обычно рассматривается лишь на психологическом уровне (и роман «Неточка Незванова» рассматривается как один из самых «психологических» текстов Достоевского в самых разных аспектах, см.: [Словарь-справочник, 2008, с. 129–32]). При этом на психологическом уровне происходящее в романе представляется читателю копанием автора в болезненной психологии неадекватных персонажей — и именно таким образом тексты Достоевского и воспринимаются множеством читателей, не опознающих в этих текстах анагогической истории.

И вот, оговорив все это, можно перейти к тому, что происходит в «Неточке Незвановой»: увидеть, что за история открывается в пределах этого текста — и как она разрешается.

Прежде всего, обратим внимание на *имя* героини-повествовательницы, одновременно являющееся названием произведения. «Неточка» — имя, отрицающее бытие персонажа: «Неточка» — это та, которой нет. Фамилия ее, единственный раз¹⁸⁹ появляющаяся — только в заглавии — «Незванова» — незваная, пришедшая (еще и пришедшая ли?) в бытие *без зова* (в то время как в гностической истории проявленные аспекты-личности Плеромы (Полноты бытия) вызывались к проявлению *зовом, словом*: «Желая облечь в формы невидимое [уже существующее; то, что есть, но остается неявленным. — Т.К.], Вифос произнес подобное ему Слово»; без зова, не вызванная словом, как ненужный выкидыш, появляется в бытие (и еще появляется ли?) — Ахамот)¹⁹⁰.

Обращаясь к приходящей здесь на память гностической истории, которую я буду пересказывать, выводя на первый план те черты, что оказались актуальны для «Неточки Незвановой», нужно обратить внимание на то, что ее центрального женского персонажа, связанного с созданием «исторического» мира, зовут «Ахамот» — этимологически это, скорее всего, мн. ч. от еврейского «Хохма» — «Мудрость». Множественное число имени означает, что Ахамот — разложение единой Мудрости в множество «мудростей»; утрата целостной истины, распавшейся на аспекты, на стихии и на отдельные пути восприятия: отсюда следует, что истину в падшем мире можно только синтезировать, ее нельзя воспринять

¹⁸⁹ Вообще, есть смысл посчитать: «Неточка» — так героиню называют или она себя называет, описывая обращение к себе других, в тексте 55 раз. «Незванова» — так она названа единственный раз — но автором в заглавии — то есть в предельно значимый момент, установочный, определяющий, пусть и на подсознательном уровне, отношение читателя к персонажу. Анна — имя присутствует в тексте однажды, но героиню так ни разу не называют, она лишь сообщает, что ее имя — Анна, а все остальное — переделки и искажения: «Это название она изобрела сама, любовно переделав мое имя, Анна, в *уменьшительное* [заметим это слово, хотя оно, вроде бы, просто определение из грамматики; но определение из грамматики — это то, *почему* оно присутствует в тексте, а не то, зачем оно там присутствует. — Т.К.] Неточка, и когда она называла меня так, то значило, что ей хотелось приласкать меня» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 164].

¹⁹⁰ См.: [Болотов, 1994, с. 214].

в целостности. И — обращаясь к тексту «Неточки» — синтезировать ее можно только, увидев без прикрас и аннигилировав образ мира, созданный из возмущенных чувств и искаженных восприятий повествовательницы.

Ахамот — существо, родившееся от матери (Софии — Мудрости) без отца и выброшенное за пределы Плеромы, за пределы *бытийного* мира. Это существо, из воспаленных чувств, из неукротимых эмоций которой и создается мироздание, известный нам мир. Если мы обратимся к роману, то Неточка (творец романного мира еще и потому, что она — повествователь) постоянно будет говорить, что мир, в котором она очнулась внезапно, по девятому году, сотворился из ее искаженных чувств, ее искаженного восприятия, ее «пораженного воображения» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 162].

При этом ее матушка, у которой нет другого имени в тексте, уже в силу этого будет идентифицироваться с материей (что не противоречит ее исходному облику Софии: тело Софии, сброшенное ею при бегстве обратно в Плерому, создает свод небес и называется Женщиной¹⁹¹). Именно матушка изменяет имя «Анна» в имя «Неточка». Анной героиню вообще никто не называет в романе — лишь она сама сообщит читателю однажды, что все ее другие имена — это переделанное «Анна». «Она изменила мое имя...» — говорит Неточка о матушке.

В романе есть сцена этого изменения: *механически* глядя девочку по голове, матушка говорит «дитя мое, Аннета, Неточка». Имя «Анна» значит «благодать» — и вот из «благодати» она на глазах читателя превращается в «несуществующую», в отсутствие. Материя — меон — не сущее — и под ее бездушным воздействием, под ее механической лаской Неточка превращается в несуществующую из той, что была благодатью. Так и Ахамот — происходящее под воздействием «не-сущего» разложение на аспекты того, что было Софией-Мудростью, то есть — растление, уничтожение мудрости. Мы видим, что здесь словно одно и то же событие оказывается рассказанным разными способами, через разные уподобления.

Неточка ненавидит свою матушку, потому что та — по словам ее возлюбленного батюшки, ее отчима, которого она воспринима-

¹⁹¹ См.: [Кулиану, 2019, с. 77–78].

ет почти как свое дитя (и это тоже очень гностический мотив) — причина того, что он не может играть, причина того, что не может звучать музыка.

Матушка — это горе. Это гири на ногах. Ее дом — это антитеза раю.

Образ рая, который показывает Неточке Ефимов — это дом с красными занавесями, причем, занавеси — то есть предел (и, очевидно, предел огня), то, что отделяет один мир от другого — главное, что разглядела там Неточка на первом этапе истории.

Итак, у нас есть матушка-материя и есть Ефимов, чья фамилия довольно прозрачно переводится как «благовестник» (εὐ-φημος — «говорящий слова с хорошим предзнаменованием, воздерживающийся от слов дурных») — который говорит, что не притронется к своей скрипке до тех пор, пока не умрет его жена. Смерть *материи* становится для Ефимова и для маленькой Неточки условием нового возникновения *музыки*. Музыку он показывает Неточке как что-то, что надо держать в тайне, пока жива матушка, пока мир подчинен законам материальности; музыка хранится в большом сундуке, из сундука достается футляр, из футляра вытаскивают скрипку — но это еще не то, что ей собираются показать и о чем возвестить, потому что потом Неточка трогает струну — и она не говорит «скрипка» — она говорит «музыка» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 172]. В сундуке, а потом в футляре, а потом внутри скрипки (внутри многих слоев материи) хранится музыка, которую можно выпустить безопасно и с полным торжеством только после смерти самого принципа материальности — вот то, что донес до героини носитель духовного — *но только духовного* — знания.

Ефимов — тот, кто будет постоянно отказываться *воплощать* это на беду его полученное знание телесно и материально, тот, кто будет, создавая ряд символических векторов в тексте, ждать, с одной стороны, смерти жены-матери-материи, для того чтобы вновь взять скрипку в руки, а с другой стороны — он ведь и сам получает это знание от того, кто умеет учить, но не умеет играть. «<...> он сам мало знал, а учил хорошо» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 162], — говорит он о «дьяволе»-итальянце, «побратавшемся с ним» — то есть перед нами знание, которое передается вне умения, оно существует внутри сундуков и кладов, богатств души — но оно не *об-наруживается*. И в конце концов Ефимов погибает от того,

что кто-то другой играет, кто-то впускает из-за огненного предела в мир то, что сам он отказался воплощать.

История Неточки — и именно поэтому Достоевский и решил в 1860-х годах, что роман можно считать законченным и что он не нуждается в доработке — вполне определяется в своем развитии в тот момент, когда кличка, указывающая на *отсутствие*, «Неточка», опять становится именем «Аннета» — а это имя она обретает почти в конце — в очень значимой ситуации: когда у нее вдруг внезапно, как бы ниоткуда (так же как талант скрипача внезапно для всех появился у Ефимова — и все же — совершенно иначе) обнаруживается голос:

Аннета! да у тебя чудный голос, — сказала она. — Боже мой! Как же это я не заметила!

— Я сама только сейчас заметила, — отвечала я вне себя от радости.

— Да благословит же тебя Бог, мое милое, бесценное дитя! Благодарю Его за этот дар. Кто знает... Ах, Боже мой, Боже мой! <...> Через час как будто праздник настал в доме [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 237].

Именно в момент обретения голоса ее вновь называют Аннетой — и, возможно, когда-то там, в недописанном продолжении романа, должно было прозвучать и имя Анна — но вектор уже вполне отчетливо прочерчен автором. Впрочем, можно сказать, что оно уже и прозвучало — ибо в момент обретения голоса ей говорят об обретении ею Божьего дара и благословения, *благодати*. Оказывается, именно Божий дар составляет имя и личность существа, именно им личность вызывается к бытию. Новое обретение имени героиней происходит в момент обнаружения Божиего дара внутри той, которой без этого дара как бы **не было**.

Если очень кратко суммировать неизбежно неполный в рамках раздела пересказ гностической истории «Неточки Незвановой» с ее совсем негностическим финалом, Достоевский говорит о том, что единственная возможность преодоления тяжелого чувства гностического восприятия мира, исходом для которого внутри гностической парадигмы является только разрушение всего вокруг

и саморазрушение¹⁹², — это соединение духа с материей, к чему и призвана Неточка, сама становящаяся своим инструментом, буквально *воплощающая* музыку, звучащую *из ее горла*. Аннета — та, которая получила весть о музыке от Ефимова, должна проработать и воплотить ее тяжелым трудом в собственном и мира материальном бытии.

Так Достоевский предлагает вполне христианский исход и финал для изначально гностической истории.

В двух словах скажем в конце о структуре «промежуточных» текстов Достоевского: «Записок из Мертвого дома» и «Униженных и оскорбленных». Они отличаются от текстов и первого и второго периодов тем, что в «Униженных и оскорбленных» Достоевский, судя по всему, создает связную историю и на анагогическом и на историческом уровне, а в «Записках из Мертвого дома» он, пользуясь жанром «записок» и почти «этнографической» спецификой текста, не создает связной истории ни на одном из уровней, отрабатывая тип связности одного эпизода с одной веткой его восходящих толкований, создавая как бы анагогический христианский сюжет, разворачивающийся внутри каждого эпизода.

¹⁹² Если мы смотрим на вещи в привычной нам перспективе. С точки зрения гностика это будет выход за пределы падшего мира, достижимый только разрушением «жесткой оболочки»; освобождение из плена материи частицы духа, ничего не приобретшей в своем земном заточении, кроме, может быть, того отвращения к материи, которое позволит далее избежать нового пленения ею.

СМЕРТЬ, НОВАЯ ЗЕМЛЯ И НОВАЯ ПРИРОДА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Этот раздел посвящен анализу ключевых концептов романа «Идиот», благодаря которому становится возможным прочесть самые загадочные его сцены. Весь роман написан под знаком слова «новое» — и на очевидном сюжетном уровне, и на уровне самом глубоком, онтологическом. В романе наглядно продемонстрировано, что явление *нового* оказывается связано с совсем иными человеческими эмоциями, чем нам, казалось бы, свойственно ожидать по умолчанию, а именно — с испугом, отвращением, ощущением нарушения и разрушения, радикального перехода, неизвестности. Достоевский показывает, что такое отношение человека к новому оказывается действенным средством для того, чтобы запереть его в тесной клетке земной жизни, отрицающей бессмертие и воскресение; запереть его в тесной клетке социальных предрассудков, отрицающих возможность вольного возрастания человека в его человечности. Анализируются первая сцена у Епанчиных, история о рядовом Колпакове (единственное, что «известно» нам об отце князя) и сон Ипполита о не-скорпионе и тернефе Норме.

Концепт «новое» в романе «Идиот»

Слова с корневым значением «новое» в романе «Идиот» достаточно очевидно концептуализированы, и, более того, относятся к базовым и каркасным концептам романа.

Заметим вскользь, что роман начинается в тот момент, когда буквально все его герои, страна и сам мир так или иначе стоят на пороге *новой жизни* в результате происходящих в их жизни самых радикальных изменений.

Здесь, однако, я остановлюсь только на тех сценах, где концепт проявляется концентрированно — и где он открыто отнесен к самому радикальному переходу, в принципе доступному человеку. Начнем с самой первой из сцен романа, в которой мы встречаем вместе смерть, новую землю и новую природу — и еще ряд сопутствующих им в романе концептов.

«Небо с землей встречается»

Имеется в виду сцена у Епанчиных, когда после внезапного признания князя о том, что он был счастлив, Александра спрашивает его, не *позывало* ли его куда-нибудь из этой деревни, где он обрел свое ежедневное счастье? [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 50]. И князь отвечает:

«— Сначала, с самого начала, да, позывало, и я впадал в большое беспокойство. Всё думал, как я буду жить; свою судьбу хотел испытать, особенно в иные минуты бывал беспокоен. Вы знаете, такие минуты есть, особенно в уединении. У нас там водопад был, небольшой, высоко с горы падал и такую тонкою ниткой, почти перпендикулярно, — белый, шумливый, пенистый; падал высоко, а *казалось*, довольно низко, был в полверсте, а *казалось*, что до него пятьдесят шагов» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 50].

Здесь сразу нужно отметить важную в системе концепта «новое» идею *искажения восприятия*. Далее мы будем постоянно сталкиваться в связи с этим концептом с идеей искажения восприятия.

«Я по ночам, любил слушать его шум; вот в эти минуты доходил иногда до большого беспокойства. Тоже иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы, станешь один посредине горы, кругом сосны, старые, большие, смолистые; вверху на скале старый замок средневековый, развалины; наша деревенька далеко внизу, чуть видна; солнце яркое, небо голубое, тишина *страшная*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 50–51].

Заметим, что перед нами еще и один из базовых пейзажей романа «Идиот», который появляется в романе в самые существенные его моменты.

«Вот тут-то, бывало, и зовет всё куда-то, и мне всё казалось, что если пойти всё прямо, идти долго-долго и зайти вот *за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается*, то там вся и разгадка, и тотчас же *новую жизнь* увидишь, в тысячу раз сильнее и шумней, чем у нас; такой большой город мне всё мечтался, как *Неаполь*, в нем всё дворцы, шум, гром, жизнь...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51].

Обратим внимание на первую выделенную фразу: и Достоевский, и даже князь Мышкин прекрасно знают слово «горизонт» — и в другом, почти таком же, описании пейзажа будет употреблено именно это слово, и однако здесь герой и автор используют имен-

но описательную фразу — и эти сопоставленные пейзажи будут, на самом деле, противопоставлены, и одним из маркеров противопоставления станет употребление слова «горизонт» вместо «небо с землей встречается».

Вот этот такой же и совсем другой пейзаж: «Это было в Швейцарии, в первый год его лечения, даже в первые месяцы. Тогда он еще был совсем как идиот, даже говорить не умел хорошо, понимать иногда не мог, чего от него требуют. Он раз зашел в горы, в ясный, солнечный день, и долго ходил с одною мучительною, но никак не воплощавшеюся мыслию. Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом *горизонт* светлый и *бесконечный*, которому конца-края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать. Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая, самая высокая гора там, вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая “маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива”; каждая-то травка растет и счастлива! И у всего свой путь, и всё знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш. О, он, конечно, не мог говорить тогда этими словами и высказать свой вопрос; он мучился глухо и немо; *но теперь ему казалось, что он всё это говорил и тогда, все эти самые слова, и что про эту “мушку” Ипполит взял у него самого, из его тогдашних слов и слез. Он был в этом уверен, и его сердце билось почему-то от этой мысли...*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 351–352].

Здесь мысль князя, и главное — ощущения князя, радикально меняются по сравнению с первым описанием *того же самого* пейзажа. Заметим — они меняются в соответствии с мыслью и ощущениями Ипполита: князь всегда в романе следует *за* персонажами — в глубину внутренней жизни персонажей, с которыми вступает в общение; осваивает мир в предложенной ими конфигурации, с «их точки» (вспомним здесь прямо выраженное желание Ивана Кара-

мазова поставить Алешу «на свою точку» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 216], заставить почувствовать свои чувства, сменив таким образом его ракурс восприятия радикально, вплоть до фразы «Расстрелять» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 221]). Таким образом, не Ипполит взял это описание и эти чувства у князя, но князь — у Ипполита, однако князь ощущает это как свое, которое заимствовали у него, — и тем самым **берет на себя** ответственность за мысли и чувства героя. Если бы нужно было описать процесс взятия на себя грехов мира, то есть — ответственности за все отклонения от истинной природы всех человеческих существ — лучшего способа, кажется, не придумать. В наведенном Ипполитом видении князем «этой линии» исчезает изначально мощно акцентированная в ней **вертикаль** встречи неба с землею, предел, выводящий в новую жизнь с новым качеством пространства и времени — и появляется **бесконечная и непереступимая горизонталь, повторяющееся без конца движение**, обозначенное и подчеркнутое повторяющимися обстоятельствами времени: *каждое утро, каждое утро, каждый вечер*, — и определениями при подлежащих, обозначающими то же самое повторение внутри разных жизней: *каждая мушка, каждая травка*. Причем вертикаль исчезает в видении самого князя, меняющемся под воздействием рассказа Ипполита, вольно ограничивающемся в моментальном ощущении сочувствия герою доступными тому пределами, что и есть кенозис: вот только задача Спасителя не остаться с тем, кто видит *так*, за захлопнувшейся дверью — а вопреки нисходящему движению его восприятия, падающего в горизонталь, круг и отъединение, удержать распахнутой дверь, открывающую вертикаль и возможность соединения.

Но вернемся к первому пейзажу. В этой первой, установочной по отношению к концепту, сцене Достоевский определяет глубинное значение концепта «новое». **Новое** — это место, время, состояние «где небо с землей встречается». Именно эта встреча дает единственную истинную возможность «новой жизни», и из этого определения будет понятно, почему все последующие варианты присутствия «нового» оказываются скорее пугающими, чем внушающими надежду или какие-то иные положительные чувства.

Именно в месте, где «небо с землей встречается», «видишь новую жизнь» — и возникает «новый город» — Неаполь, Новый Иерусалим, по сути, — потому что Новый Иерусалим — это и есть

место встречи неба и земли, это просветленная и преображенная небом земля.

Отметим, что здесь присутствует отчетливая аллюзия на 21 главу Апокалипсиса, где тоже говорится о *земле, небе и новом городе* (на всякий случай напомним, что «Неаполь» значит по-гречески — «новый город») — и *новой жизни*: «И увидел я **новое небо и новую землю**, ибо **прежнее небо и прежняя земля** миновали, и моря уже нет. И я, Иоанн, увидел святой **город** Иерусалим, **новый**, сходящий от Бога с **неба**, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего. И услышал я громкий голос с **неба**, говорящий: се, скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с ними; они будут Его народом, и Сам Бог с ними будет Богом их» (Откр. 21, 1–3).

Причем эти две цитаты (из романа «Идиот» и «Апокалипсиса») соотносятся так, что вторая проясняет первую, а первая истолковывает вторую.

Новый город («как Неаполь»), по словам Мышкина — место *за* той чертой, где «небо с землей встречается».

Еще раз отметим, что здесь у Достоевского идея *встречи* (причем, встречи максимально удаленного) включается в концепт *нового* и далее будет в нем присутствовать. Недаром и стремление человека к черте встречи неба с землею обозначается словом «позывало», «зовет». Так обозначается не самовольное и самостоятельное движение — но движение в ответ на призыв, то есть — движение не в никуда, не в бесконечность, но к встрече.

Фразу Достоевского о встрече земли и неба, пересказывая, цитируют по-разному. Говорят: «земля с небом встречается» или «земля с небом **встречаются**». Однако у Достоевского «небо с землей **встречается**»: во-первых, именно небо активно и именно оно — инициатор встречи, а во-вторых, активно как зачинатель *только* небо.

Эту фразу полезно рассмотреть по аналогии с фразой из «Братьев Карамазовых»: «Дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей», цитируя которую философы рубежа веков тоже постоянно путали, кто с кем борется, и взаимное ли это действие¹⁹³, в то время как Достоевский оба раза предельно точен. Можно сказать, что это две противоположные фразы, своего рода антонимы: когда речь

¹⁹³ См. об этом: [Новикова, 2007].

идет о *борьбе* — борется дьявол с Богом (в борьбе Бог не активен), когда речь идет о *встрече* — активным становится именно небо при пассивной земле, причем глагол не указывает даже на обоюдное их действие, хоть какое-то встречное движение земли.

И действительно — непозванной земле свойственно замыкаться в своей обособленной жизни. И даже будучи позванной, она слишком часто уклоняется и сопротивляется призыву, по свойственному ей отвращению к новому и пристрастию к тому, что повторяется каждый день и в каждой жизни. Здесь надо отметить, что движение земли навстречу небу тоже возможно только в круговом ритме. Но, чтобы двигаться вперед и вверх, повторяющиеся отрезки времени должны быть заполнены тем же по форме — и новым по существу (тренировка, обучение), земля же, вне идеи движения и восхождения, склонна заполнять повторяющиеся отрезки времени тем же самым и по существу, и по форме (повторяющиеся формы труда, повторяющиеся структуры проживания жизней). Новое же в каждом дне и по существу, и по форме рассыпает жизнь на фрагменты, также лишая ее возможности восхождения, поскольку лишает связности и последовательности, а следовательно — и ответственности.

Новое небо и новая земля в Апокалипсисе означают *встречу* и новое совместное бытие Бога с людьми. Главная черта нового города, небесного Иерусалима та — что это именно город совместного божественного и человеческого сосуществования, он в некотором роде — аналог Иисуса Христа, Его двуприродности, неразрывно соединившей в себе божеское и человеческое, и недаром этот город — Его Невеста.

Заметим, что у Достоевского, в отличие от цитаты из Апокалипсиса, небо и земля не названы *новыми*, в то время как в Откровении их *новизна* прямо и настойчиво подчеркнута. Это можно было бы считать полемикой Достоевского с Откровением (по аналогии с его заочной полемикой с Константином Леонтьевым, который утверждал, что главное, что нам открыто о бытии после пришествия — это что все старое погибло, сгорело и исчезло¹⁹⁴), но, полагаю, на са-

¹⁹⁴ «Вера в божественность Распятого при Понтийском Пилате Назарянина, Который учил, что на земле все неверно и все неважно, все недолговечно, а действительность и вековечность настанут после гибели земли и всего живущего на ней — вот та **осязатель-**

мом деле это разъяснение Достоевским Апокалипсиса, объяснение того, как и откуда возникают новая земля и новое небо. В видении Мышкина небо обновляется встречей с землей¹⁹⁵, земля — схождением к ней неба — и за линией этой встречи возникает Новый Город — место бытия Бога с человеками, место небывало интенсивной жизни. Миновали прежнее отдельное небо и отдельная земля, новые — существуют в нераздельном единстве. Условие нового неба и новой земли — не *разрушение* старого, прежнего, а *встреча* бывших разлученными — с взаимной адаптацией опыта¹⁹⁶.

На это же видение читателем спускающегося к земле неба, на видение встречи Божественного и человеческого работает и за-

но-мистическая точка опоры, на которой вращался и вращается до сих пор исповинский рычаг христианской проповеди» [Леонтьев, 1996, с. 315]. И далее: «**Ничего нет верного в реальном мире явлений**. Верно только **одно**, одно только **несомненно** — **это то, что все здешнее должно погибнуть!**» [Леонтьев, 1996, с. 318].

¹⁹⁵ И если небо **обновляется** таким образом — становится понятным неумное (до истощения сил, до желания удалиться и никогда больше здесь ничего не видеть нового — а видеть уже навсегда только **одно**) впитывание сошедшим с высот на равнину Мышкиным **посюстороннего** опыта.

¹⁹⁶ Об обновлении и трансформации за счет воссоединения, Достоевский будет говорить и в других случаях, собственно, для него встреча — это единственно возможный путь настоящего обновления. См., например: «<...> это мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли и образа; преклониться пред правдой народной и признать ее за правду, даже и в том ужасном случае, если она вышла бы отчасти и из Четьи-Минеи. Одним словом, мы должны склониться, как блудные дети, двести лет не бывшие дома, но воротившиеся, однако же, все-таки русскими, в чем, впрочем, великая наша заслуга. Но, с другой стороны, преклониться мы должны под одним лишь условием, и это *sine qua* поп: чтоб народ и от нас принял многое из того, что мы принесли с собой. Не можем же мы совсем перед ним уничтожиться, и даже перед какой бы то ни было его правдой; наше пусть остается при нас, и мы не отдадим его ни за что на свете, даже, в крайнем случае, и за счастье соединения с народом. В противном случае пусть уж мы оба погибам врознь. Да противного случая и не будет вовсе; я же совершенно убежден, что это нечто, что мы принесли с собой, существует действительно, — не мираж, а имеет и образ и форму, и вес» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 63].

стрение внимания на крике осла, ознаменовавшем пробуждение и выход из мрака князя в Швейцарии — это тоже знак встречи неба с землею, ибо кричащий осел присутствует на картинах Рождества, одна из которых (Simone dei Crocifissi, середина XIV в.) была хорошо известна Достоевскому по галерее Уффици ко времени создания романа. Осел здесь словно трубит, приветствуя пришедшего, наконец, сюзерена, Небесного Младенца, Бога, встретившегося с человеком в Себе Самом. И его приветствие направлено к Небесам, это принимающий отклик плоти делающий возможным инициативу Неба. В этом смысле осел у Крочифисси — аналог Девы Марии в сценах Благовещения — и недаром Звезда на картине помещена не в далекой вышине, но прямо между ослом и волком.



*Симоне Крочефисси (1335–1339). Рождество.
Флоренция. Уффици. Ок. 1380*

Завершает свое видение новой жизни князь фразой, словно бы отрицающей предыдущее и именно поэтому вызывающей раздражение Аглаи: «<...> и в тюрьме можно огромную жизнь найти» — то есть, не обязательно бежать к горизонту, чтобы небо смогло встретиться с землею. Это суждение оказывается противопоставлением городу Неаполю только в голове Аглаи, которая, утверждая, что князь продал дешево, но с барышом свой новый город, проявляет здесь чувство, сродное 17-летнему Достоевскому, выраженному им в письме о стремлении вырваться за пределы жесткой оболочки, «под которой томится вселенная» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 50]. А Мышкин, отвечая, говорит о том, что самая радикальная встреча может случиться и в самых тесных и ограниченных обстоятельствах (с пауком (и в данном случае — это другая символика, чем частая у Достоевского применительно к пауку, здесь — это будущий паук, которому молится Кириллов в «Бесах», это тот, кто создает паутину мироздания — единую связь, в которой все отзывается всему) и деревом (древнейшим символом того, что соединяет миры, соединяет землю и небо)).

И, однако, нельзя не заметить, что здесь словами Аглаи намечен **видимый** внешний вектор романа «Идиот», как он будет далее достаточно очевидно прочерчен: князь начинает свое нисхождение в доли мира со стремления к «городу Неаполю», к месту, где «небо с землей встречается» — а в конце концов он оказывается вновь наглухо заперт в оболочке тела в швейцарской клинике (или оболочка оказывается покинутой тем Небом, что сошло на нее под крик осла). Заметим, что знаковым, едва ли не переломным моментом в этом нисходящем движении будут слова князя Рогожину, о том, что начинается для него «новая жизнь» в союзе с Аглаей: «— Ну, и пойдем. Я без тебя не хочу мою новую жизнь встречать, потому что новая моя жизнь началась! Ты не знаешь, Парфен, что моя новая жизнь сегодня началась?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 304]. Именно соглашаясь на исключительный и исключаящий всех других союз с Аглаей, Мышкин и продает дешево (но с барышом: приобретая еще один ограничивающий опыт, делая еще один шаг по пути кенозиса) свой город Неаполь, запирает себя в собственном именно земной природе ограничивающем союзе пары, в котором «мало остается для всех» — этой святине здешней жизни и тюрьме при взгляде из жизни вечной.

Мысль, что и в тюрьме можно огромную жизнь найти, создает аллюзию на базовую гностическую идею: «мир — тюрьма», «тело — темница». Создает — и преодолевает ее. Идея поиска огромной жизни в тюрьме — это (очень христианская) идея поиска огромной жизни внутри «я», раскрытия в «я» личности; поиска бесконечной и всеобъемлющей любви в пределах любви уединенной пары. Это идея земли, раскрывающейся встрече с небом. Это идея, что для того, чтобы прийти к *самому себе* (месту, где можно встретить Бога, творившего человека по Своему образу и подобию), не обязательно идти вовне — можно идти вглубь. Но это радикальное движение всегда выглядит остановкой для незрелого ума.

Если мы видим эту гностическую аллюзию — становится понятно, на что в этой сцене так злится Аглая, заявляя при помощи странного сравнения с приживалкой Епанчиных, что у князя дешевая философия — и главное в его жизни — дешевизна: «И философия ваша точно такая же, как у Евлампии Николавны, — подхватила опять Аглая, — такая чиновница, вдова, к нам ходит, вроде приживалки. У ней вся задача в жизни — дешевизна; только чтоб было дешевле прожить, только о копейках и говорит, и, заметьте, у ней деньги есть, она плутовка. Так точно и ваша огромная жизнь в тюрьме, а может быть, и ваше четырехлетнее счастье в деревне, за которое вы ваш город Неаполь продали, и, кажется, с барышом, несмотря на то что на копейки» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51].

Слова князя, повторим, можно услышать как редукцию, отказ, против которого возражает Аглая, и становится понятно, что здесь *новое* — это разное для всех новое. Потому что новое, город Неаполь и новая жизнь, о которой говорит князь, переключаясь потом на то, что и «в тюрьме можно огромную жизнь найти» — это для него не цель, не точка достижения — это то, от чего он исходит; для него это начало и источник, в то время как для Аглаи это — новое и предмет ее устремлений, вектор желанного ей движения. Мы видим здесь буквально, как движутся противонаправленно человеческие природы разного уровня. И для изначально небесной природы князя новым оказывается погружение в земное, а для той природы, которая изначально земная, новым оказывается движение в небеса и в данной сцене движение вниз противоположной стороной, сосредоточенной на своем, воспринимается как некоторое преда-

тельство и как своего рода отречение. И, однако, при смутности общих устремлений Аглаи, одна и главная причина ее недовольства несомненна: она протестует против *остановки* любого рода (а, как уже было сказано, *новая природа* извне воспринимается именно как статика по сравнению с динамикой, как однообразность по сравнению с разнообразием привычной жизни, хотя изнутри она в высшей степени динамична и запредельно разнообразна по сравнению с бесконечным воспроизводящим кружением привычной жизни). Аглае нужно непрерывное *очевидное* движение, в той области, в которой она только и способна его увидеть. В сущности, уже здесь закладывается — и совсем не внезапно в эпилоге — образ Аглаи-революционерки, сосредоточенной на внешних переменах мира, на внешнем движении социума.

В этой перспективе становится важно практически обвинение, бросаемое князю Аглаей: «И не беспокойтесь, пожалуйста, что вы нас поучаете, тут никакого нет торжества с вашей стороны. С вашим квиетизмом можно и сто лет жизни счастьем наполнить. Вам покажи смертную казнь и покажи вам пальчик, вы из того и из другого одинаково похвальную мысль выведете да еще довольны останетесь. Этак можно прожить» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 53]. Квиетизм в существе своем как направление христианской мысли и практики как раз и предполагал «бездействие земли» — успокоение, утишение человеком порывов плоти и души, умолкание души и плоти для создания возможности принятия Бога, пространства, в которое Бог смог бы войти, для «встречи с небом». Аглая не осознает в своем беспокойстве, что роль князя как раз активна, что он — преобразующее небо, что он «все как-будто учит» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 53]. И совсем недаром вскоре, после рассказа о смертной казни, Александра заметит: «Это, конечно, непохоже на квиетизм» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 56].

Интересно тут и значение имени «приживалки» (философию которой Аглая сравнивает с философией Мышкина), хлопочущей о дешевизне, но имеющей деньги: «Евлампия Николаевна» значит «**Благой свет, побеждающий народ**» (понятно, что это один из тех единственный раз упомянутых персонажей у Достоевского, все значение которых заключается именно в значении имени).

Если мы учтем все это, мы увидим, что когда князь в ответ на претензии Аглаи рассказывает о приговоренном к смерти — он

прямо отвечает на самую глубинную суть ее протеста. Кроме того, здесь становится видно то, что дальше нам потребуется в сцене из сна Ипполита, чтобы понять, что значит *новое* там и почему концепт «новое» всегда связан с некоторым искажением восприятия: по-настоящему новое связано с радикальным прекращением всего прежнего известного, с тем полным переформатированием бытия, которое здесь, на земле известно нам только в виде смерти. Смерти, воспринимаемой горизонтальным мышлением как окончательная остановка.

Итак, самая радикальная — и самая неотвратимая — встреча неба с землею на этой паре страниц романа — это заранее известный момент прекращения здешней жизни. Казнь описывается князем сначала как увиденная извне, а затем — как прочувствованная изнутри, благодаря рассказу неказненного приговоренного. Князь видит, что казнимый в Лионе обретает силы, когда ему ко рту подносят Распятие — символ соединения земли и неба: ибо Христос — пятый элемент на кресте четырех здешних стихий («земли»), восстанавливающий целостность бытия, созидаящий новый мост между Богом и человеком.

Интересно, что все упомянутые выше разговоры идут на фоне обозначенной князем темы счастья. Счастье — это всегда момент встречи (с человеком, природой, мыслью, собственной глубиной, Богом), момент соединения, выхода за пределы своей отдельности, в каком бы ракурсе мы это понятие / ощущение не брали. И состояние счастья — это свидетельство об истинной / новой природе человека, которая — в неотдельности, которую Достоевский описывает словами: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174].

Еще один важный момент, о котором нужно сказать, показывающий, что состояние мира, о котором говорят герои, сильно двоится в зависимости от того, кто именно и с какой точки произносит одни и те же слова, что в разговор об обыденном упорно прорываются «концы и начала» — это желание князя (вслед за желанием приговоренного к казни) жить «отчитывая счетом» и не терять ни минуты. Так жить нельзя «почему-то», но князь в это не может поверить. Князь пытается сказать при этом Аглае, что настоящее богатство заключается не в устремлении, а в присутствии, что каждая минута может стать не подготовкой к когда-ни-

будь имеющей состояться встрече (чем она ценна для Аглаи) — а самой встречей.

«Нетеряющиеся» минуты — знак того, что изменилось само качество времени: время перестало быть областью нашей несвободы; знак того, что мы перестали двигаться по временной шкале принудительно, что «времени больше не будет», что «секунду можно обратить в век». Нетеряющиеся минуты — выход в другую мерность бытия, в *новую жизнь*. «Жить счетом» очевидно связано с тем счетом, которым почему-то описывается Новый Иерусалим (как и все связанное с божественным бытием и присутствием в человеческом мире — например, Скиния Завета). И этот счет тоже производится в 21 главе Апокалипсиса: однако, он производится через измерение длины, высоты и широты его, через подсчет драгоценных камней в основаниях стен, счет ворот — но не через прежний счет времени, ибо луна и солнце — не только источники света, но и часы земной жизни — *не нужны* в Новом Городе. Минуты осуществились здесь, ибо весь город — чистое золото, то есть — то, что раньше виделось отдаленно лишь в блеске считающего минуты солнца. Счет того, что условно можно назвать временем, теперь ведется через плодоношение древа жизни (Откр. 22), двенадцать раз приносящего плоды — каждый раз свой плод для каждого месяца — что означает, что нет более времени, проходящего бесплодно в устремлении и ожидании, нет бесплодных месяцев, нет пустых времен.

Мы видим, что за всеми высказываниями князя здесь настойчиво встает эсхатологическое, «крайнее» состояние мира, что Апокалипсис присутствует в романе намного раньше, чем он будет отчасти пародийно заявлен как прямое занятие Лебедева.

При рассмотрении концепта «новая природа» важно отметить, что само словосочетание «новая природа» появляется только в описании состояний перед казнью того, кто был приговорен и в последний момент прощен.

Нужно подчеркнуть *отвращение* приговоренного от новой природы, описанной вполне прекрасно, так что слово «отвращение» поражает читателя неожиданно и тяжело — если только он вообще его не выпускает из поля зрения как несоответствующее ожиданиям: на обсуждении одного из моих докладов, посвященных этой теме, нежелание (сродни отвращению) некоторых читателей видеть прямо написанное в тексте проявилось очень ярко.

«Потом, когда он простился с товарищами, настали те две минуты, которые он отсчитал, чтобы **думать про себя**; он знал заранее, о чем он будет думать: ему всё хотелось представить себе как можно скорее и ярче, что вот как же это так: он теперь есть и живет, а через три минуты будет уже **ничто**, кто-то или что-то, — так кто же? где же? Всё это он думал в эти две минуты решить! Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей; ему казалось, что **эти лучи его новая природа**, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними... Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны; но он говорит, что ничего не было для него в это время тяжелее, как непрерывная мысль: “Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь, — какая бесконечность! И всё это было бы мое! Я бы тогда каждую минуту в целый век обратил, ничего бы не потерял, каждую бы минуту счетом отсчитывал, уж ничего бы даром не истратил!”. Он говорил, что эта мысль у него наконец в такую злобу переродилась, что ему уж хотелось, чтобы его поскорей застрелили» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 52].

Можно было бы сказать, что отвращение от новой природы связано с несвоевременностью ее обретения — жизнь прерывается внезапно, чужой человеческой волей, непрожитая до конца — а мы помним, что к месту встречи неба с землей нужно идти **долго-долго** и все время **прямо** — и, видимо, нарушение любого из этих условий оттолкнет человека от навязанной ему новой природы, до которой он еще не доразвился, к которой он не устремился *сам*. И можно сказать, что одной из осевых идей романа будет отторжение человеком предлагаемой извне новой природы, до встречи с которой он еще не дошел или по пути к которой свернул на круги возобновляющейся жизни на земле, которую не встретило небо.

Смерть и воскресение

Две следующие сцены связаны, как с первой сценой, так и между собой, концептом «новая земля». Это история о рядовом Колпакове, рассказанная генералом Иволгиным, и сон Ипполита о трезубчатой гадине и собаке тернефе Норме.

Интересно, что в истории о рядовом Колпакове говорится то единственное в романе, что мы вообще знаем об отце князя. Понятно, что это сведения в высшей степени недостоверные и сообщены героем, которому читатель не может доверять, но тем не менее — это вообще единственная внятная история, рассказанная об отце князя, больше читателю не предоставлено никакой информации.

В этой странной истории о рядовом Колпакове нам сообщается, по сути, о том, что князь умер под судом (и это достоверно) — *за то, что в результате произведенного им суда некто воскрес*. Это важно. Князь оказывается под судом не за то, что Колпаков умер (как полагает О. Меерсон, которая описывает эту ситуацию по сходству с казнью Христа и обвинением в ней евреев: если умерший в результате деяния воскрес — совершивший деяние, приведшее к смерти, невиновен, см.: [Меерсон, 2001, с. 46]; сравнение это интересно — но, насколько я могу сейчас видеть — в данном случае нерелевантно задаче Достоевского) — с этим как раз все в порядке, это нормально — и даже не просто нормально, а, как скажет генерал Иволгин: «Прекрасно» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 83]. Вообще, рассказывая эту историю, Генерал Иволгин сопровождает ее рядом очень странных восклицаний:

«Еще бы! — вскричал генерал. — Суд разошелся, ничего не решив. Дело *невозможное*! Дело даже, можно сказать, *таинственное*: умирает штабс-капитан Ларионов, ротный командир; князь на время назначается исправляющим должность; *хорошо*. Рядовой Колпаков совершает кражу, — сапожный товар у товарища, — и пропивает его; *хорошо*. Князь, — и заметьте себе, это было в присутствии фельдфебеля и капрального, — распекает Колпакова и грозит ему розгами. *Очень хорошо*. Колпаков идет в казармы, ложится на нары и через четверть часа умирает. *Прекрасно*, но случай неожиданный, почти невозможный. Так или этак, а Колпакова хоронят; князь рапортует, и затем Колпакова исключают из списков. *Кажется, чего бы лучше?* Но ровно через полгода, на бригадном смотре, рядовой Колпаков как ни в чем не бывало оказывается в третьей роте второго баталиона Новоземлянского пехотного полка, той же бригады и той же дивизии!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 82–83].

Здесь невозможно не сказать хотя бы одну фразу об опасности комментария для читателя и текста — потому что «Новоземлян-

ский пехотный полк», естественно, в подавляющем большинстве изданий комментируется отсылкой к комедии Грибоедова «Горе от ума» (см., например: [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 435]), чем читателя сразу сбивают с толку, поскольку ответ вроде бы дан, но смысла в такой отсылке нет никакого.

Новоземлянский пехотный полк имеет отношение вовсе не к полку Скалозуба в комедии, а к городу Неаполю в этом же романе — в том смысле, что речь, так же как в случае Неаполя, очевидно идет о Новой земле, где обретаются воскресшие, и о новой жизни.

Далее генерал Иволгин назовет этот случай «психологическим». И действительно, случай этот в высшей степени психологический — только это «психологический» относится к психологии читателя. Достоевский нам здесь показывает, насколько мы неспособны воспринять то, что было новым — но стало уже давно старым — и, тем не менее, так и не вошло в наше сознание как наличное — потому что почти никто из нас, читателей, не просто не верит сцене воскресения Колпакова — и это в христианской культуре, которая к тому моменту существует уже 19 веков — но, более того, после этого рассказа никто из читателей уже не будет доверять генералу Иволгину, что бы тот ни рассказывал.

А вот князь Мышкин остается в безусловном доверии к генералу в процессе и после этого рассказа — при том, что он уже «начинал слушать с некоторою недоверчивостью» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 81], но совсем в другом месте, а именно когда генерал рассказывал о своей дуэли с отцом князя и чуть было не состоявшемся взаимном убийстве из-за исключительной любви обоих к будущей матери князя.

Перед нами своего рода психологический оселок, который проверяет читателя на возможность и способность восприятия известия о воскресении. Эта история — *о том, что в результате суда над кем-то этот умерший кто-то воскресает*¹⁹⁷ — должна была бы нас некоторым образом повернуть к размышлению о *новом* в смысле нового устройства всех отношений между людьми, всех связей мира — потому что все остальные герои живут в отношениях, в

¹⁹⁷ Заметим кстати, что самой осуждаемой в романе, судимой на протяжении всего романа является Настасья Филипповна — и именно она воскресает в конце.

результате которых кто-то умирает без воскресения. Все остальные отношения приводят в романе к ряду смертей. А здесь нам показано первое и очень странное отношение человека, названного отцом князя, в результате суда которого умерший человек воскресает. А вот сам князь — в результате суда над ним за то, что умерший человек воскрес — умирает. Здесь как-то подспудно ощущается история о плате смертью Судии на кресте за возможность воскресения судимых, и аллюзия на Последний Суд¹⁹⁸, воскрешающий всех умерших — и аллюзия на евангельскую историю, рассказывающую о массовом воскресении, последовавшем за смертью Христа: «Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух. И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу; и земля потряслась; и камни расселись; и гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли и, выйдя из гробов по воскресении Его, вошли во святой град и явились многим» (Мф. 27, 50–53).

Характерно, что эта история обычно наименее памятна христианам (и, кажется, практически не использована в литургическом богословии), помнящим о единственном Воскресении (памятное всем воскрешение Лазаря — это воскрешение, а не воскресение — и потому не вступает в противоречие с единственностью Воскресения).

Поскольку весь роман дальше будет историей о движении к апокалипсису — и, следовательно, о последнем суде — то история рядового Колпакова должна быть каким-то образом включена в это движение к апокалипсису. Но что можно сказать уже сейчас — так это то, что Достоевский этими странными репликами генерала Иволгина, сопровождающими рассказ, дает нам понять, что осуждение, угроза наказания и смерть — входят в нормальный и **одобряемый** порядок вещей¹⁹⁹ — а вот воскресение — нарушение

¹⁹⁸ То, что у нас называют «Страшным Судом», по-итальянски звучит как “IL Giudizio Universale” (всеобщий суд), по-английски — “The Last Judgment” (последний суд), по-французски — “Le Jugement dernier” (последний суд), по-немецки — “das Jüngste Gericht” («юнейший суд», как бы это не понимать), по-гречески — Судный день или Второе Пришествие.

¹⁹⁹ Ольга Меерсон в упомянутой выше статье заметила, что эти восклицания — явная аллюзия на «хорошо», венчавшее каждый день творения [Меерсон, 2001, с. 53–54].

этого порядка, и ответственный за возникновение такого нарушения должен быть судим — и умрет под судом (хотя суд и разойдется, ничего не решив).

В процессе обсуждения одного из моих докладов, посвященных данной теме, был задан вопрос, точно раскрывающий позицию большинства читателей: «Не компрометирует ли с порога информацию о рядовом Колпакове то, что она передана генералом Иволгиным? Ведь он же вун».

Дело, однако, в том — и потому случай и психологический — что мы еще не знаем о том, что Иволгин — вун, когда он рассказывает о воскресении рядового Колпакова. Мы его в этот момент впервые увидели и услышали. И **именно** рассказ о воскресении заставляет нас даже не предположить, а **заключить**, что генерал — вун — и удивляться дальше детской доверчивости князя, обращающегося к генералу Иволгину для получения сведений и даже для совместного похода к Настасье Филипповне. Здесь отчетливо проявляется разница психологий восприятия читателей и князя. Если для нас генерал с этих пор безнадежный вун — то для князя Мышкина его дискредитации вследствие рассказа о воскресении не происходит — хотя князь и оказывается «вне себя от удивления».

Достоевский показывает нам, что князь Мышкин приходит в якобы христианский мир, в котором, однако, рассказ о воскресении воспринимается как высшая степень вранья, после которой уже никакого доверия ее рассказавшему быть не может. Дело здесь не в том, что рассказу о воскресении нужно верить, даже если он исходит от генерала Иволгина — завязтого вруна. Дело в том, что клеймо вруна мы впервые ставим на генерала Иволгина, ничего о нем еще почти не зная — кроме того, что он рассказал о воскресении. Реалистически оправдывая рассказ тем, что, как впоследствии выясняется, генерал Иволгин — патологический вун, Достоевский, однако, заставляет нас отследить *нашу психологическую* реакцию на рассказ о воскресении еще ничем не скомпрометированного в наших глазах человека.

Что касается Колпакова — я все время удивлялась, почему у меня, при упоминании его фамилии неизменно звучит в голове скороговорка: «Сшит колпак не по-колпаковски, вылит колокол не по-колоколовски. Надо колпак переколпаковать, перевыколпаковать, надо колокол переколоковать, перевыколоковать». Если вду-

маться, однако, в эту поговорку — мы увидим, что это поговорка о радикальной ошибке в природе вещи, которую «переколпакованием» необходимо привести в соответствие с ее истинной природой. И мы видим в рассказе Иволгина переколпакование вполне отвратительного персонажа: он украл сапожный товар²⁰⁰ у товарища, пропил — но и ему светят воскресение, преображение и Новая земля, хотя в соответствии с законом и порядком ему светит только наказание розгами. Ибо он умирает от несоответствия своей истинной природы как своему поступку, так и грозящему за него наказанию. Интересно, что, как подчеркивает генерал: «Все очные ставки показали, что это тот самый, совершенно тот же самый рядовой Колпаков» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 83], — и здесь нам надо вспомнить одну из ключевых и осевых идей Достоевского о радикальном преображении идеи, и человека, и мира: «то же самое — и одновременно совсем другое» (можно сказать — тот же колпак, но переколпакованный), наиболее подробно и явно разрабатанную в романе «Подросток».

Новая природа и норма

Следующая история — это история Ипполита, в которой «новая земля» является еще в новом внешнем обличье. Ипполита спасает от трезубчатой «гадины» собака Норма, порода которой Достоевским обозначена как «тернеф». Это французский вариант названия породы «нюфаундленд», который, однако, использовался редко — во всяком случае, во всех словарях русского языка единственным примером его употребления является цитата из романа «Идиот» (хотя, кажется, у Достоевских был нюфаундленд по кличке Тернев, см.: [Левина, 1997, с. 150]). В любом случае — Достоевского название «нюфаундленд» не устроило бы, поскольку ему нужна была не «новонайденная земля», а «новая земля» (*terre neuve*).

²⁰⁰ Само выражение «сапожный товар» есть у Достоевского указание на материальную природу, что особенно видно в романе «Подросток», где Версилов прямо говорит о «сапожности» действительности и где альтернативой его сближению на всю жизнь с матерью Подростка Софией (премудростью) есть предполагаемая мимолетная связь с «мадемуазель Сапожковой». Таким образом, украденный «сапожный товар» может означать ущемление другого в его существовании в насущной действительности.

Ипполитом рассказывается очень странный сон про мистического гада, который, подробно описан, даже, можно сказать, **рас-считан**: примерно 20 см (4 вершка), под углом 45 градусов выходят лапы, что вместе с хвостом составляет трезубец, лапы чуть короче хвоста. Важно, что этот «гад» описан «счетом» — мы уже упоминали о том, что счет в Библии неизменно маркирует место пребывания Бога с людьми: «Я его очень хорошо разглядел: оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад, длиной вершка в четыре, у головы толщиной в два пальца, к хвосту постепенно тоньше, так что самый кончик хвоста толщиной не больше десятой доли вершка. На вершок от головы из туловища выходят, под углом в сорок пять градусов, две лапы, по одной с каждой стороны, вершка по два длиной, так что всё животное представляется, если смотреть сверху, в виде трезубца. Головы я не рассмотрел, но видел два усика, не длинные, в виде двух крепких игл, тоже коричневые. Такие же два усика на конце хвоста и на конце каждой из лап, всего, стало быть, восемь усиков» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 323]. Если для этого в высшей степени странного описания попытаться найти какие-либо аналоги в иконописи, например, то окажется, что



Благовещение. Начало XVI в.
Ростов

этот «мистический гад» слишком очевидно сопоставим с троичным лучом Божественного присутствия, лучом движения Св. Духа, исходящим из Небесного сегмента (в «восьми усиках» есть и отзвук странной аллюзии на восьмиконечный мальтийский крест).

На Благовещении галереи Уффици форма лилии — тоже вариант свидетельства Божественного присутствия — гораздо более отдаленно напоминает описанную Ипполитом форму — но зато нам здесь наглядно представлена Лилия с *шипами*, демонстрирующими опасность и угрозу явившегося *нового* в восприятии того, кому они являются, а испуг и отвращение Марии вполне сопоставимы



Симоне Мартини и Липпо Мемми. Благовещение. Ок. 1333.
Уффици. Флоренция

с аналогичными чувствами Ипполита. С шипами Лилии там рифмуются и острые крылья ангелов, окружающих сходящую Голубицу Св. Духа.

Ипполит видит что-то таинственное в появлении «гада», а собака чувствует *мистический* испуг. Эту тайну совсем не чувствуют те, кто пришел ловить «скорпиона, который не скорпион».

Заметим, что это видение посещает Ипполита после вынесенного ему «смертного приговора» — известия о том, что жить ему осталось не больше месяца — то есть возникает в той же ситуации, в какой смотрит на сверкающие от купола собора лучи первый приговоренный к смерти.

Норма и проглоченный ею ужаливший ее не-скорпион — вариант встречи неба с землею в мире, где никто не верит в воскресение. (Напомним, что *норма* — название угольника, в масонской символике — того, что описывает закон необходимости здешнего мира. Циркуль — то, что описывает новую природу свободы. Циркуль и угольник — тоже вариант встречи неба с землею. Степень возрастания свободы в масонских степенях символизируется освобождением ножек циркуля из-под угольника, «нормы». Заметим попутно, что циркуль с отвесом по форме также вполне напоминает мистического гада Ипполита.)

Эта сцена, конечно, может и должна толковаться на нескольких уровнях. Имя «Норма» тоже могло бы толковаться многообразно (в том числе — с отсылкой к одноименной опере) — если бы в самом тексте «Идиота» не присутствовало концепта нормального / ненормального, употребляющегося применительно к бытию и закону человечества, причем норма сопоставляется норме: норма самосохранения — норма разрушения, герои пытаются выяснить полный объем «нормального закона человечества» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 311]. И беседы о том, что есть *нормальное* для человека, как раз предшествуют чтению Ипполитом «Исповеди» и появлению Нормы в данной сцене. Норма и ее поведение истолковывались (в том числе, и мною ранее) как явление новой земли, спасителя, поглотившего смерть — и есть исследования, в которых собака Норма представлена образом Христа²⁰¹, спасающего Ип-

²⁰¹ Л. Мюллер, например, трактует собаку как символ Христа, вступающего в схватку со смертью («законами природы», скорпионом). См.: [Мюллер, 1998]. В такой трактовке эта сцена очевидно ставится в параллель и многими исследователями практически идентифицируется с описанием Ипполитом «бесконечной силы, глухого, темного и немного существа» в виде тарантула. Объединяет «не-скорпиона» и тарантула в своей статье С. Кори [Кори, 1997]. Вслед за ним не различает их Г. Боград [Боград, 2001]. Однако уже по использованным эпитетам видно, что эти образы (мистического не-скорпиона и природы-тарантула) противоположны. На противоположность их указывает и появление князя сразу после первой сцены — и появление привидения Рогожина сразу после описания второго существа. Причем, о появлении князя после сцены с «не-скорпионом» нам сказано дважды: перед сценой и сразу после нее, чтобы мы это обстоятельство не упустили из виду. Но мы упу-

полита от неизбежной смерти за счет того, что сама оказывается ужалена смертью. Здесь можно, однако, увидеть и акт повреждения первоначальной человеческой природы, которое происходит в этот момент: норма повреждается и искажается, становится другой, поскольку теперь заключает в себе неизбежную смерть (и увиденная в таком аспекте сцена явно противоположна победе Христа, о которой восклицают: «Смерть, где твое жало?!» — и ставит предыдущую интерпретацию под сомнение). Можно упомянуть так же и то, что скорпион, по легенде, существо, которое себя убивает, вонзает в себя собственное жало, будучи заключенным в огненном кольце, выхода из которого нет. Так что в истории несостоявшегося самоубийства Ипполита скорпион оказался бы очень на месте. Однако перед нами «не-скорпион».

Посмотрим, с чего начинается сон Ипполита. «Я заснул, — я думаю, за час до его прихода, — и видел, что я в одной комнате (но не в моей). Комната *больше и выше моей, лучше меблирована, светлая*; шкаф, комод, диван и моя кровать, большая и широкая и покрытая зеленым шелковым стеганым одеялом. Но в этой комнате я заметил одно ужасное животное, какое-то чудовище. Оно было вроде скорпиона, но не скорпион, а *гаже и гораздо ужаснее, и, кажется, именно тем, что таких животных в природе нет*, и что оно *нарочно* у меня явилось, и что в этом самом заключается будто бы какая-то *тайна*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 323]. Ипполит видит себя в новом и лучшем мире — но бытие в этом мире предполагает присутствие «не-скорпиона», и можно сказать,

скаем — и читатели, и исследователи. Так, Кори считает Рогожина связанным с «темной, наглой и бессмысленно-вечной силой», являющимся ее представителем и пишет: «Об этой связи свидетельствует следующий факт. Однажды перед Ипполитом появилась та “темная” сила в виде тарантула, и сразу после этого Ипполиту показалось, что он видит, как Рогожин входит в его комнату, молча сидит и уходит <...>. Это привидение Рогожина заставило Ипполита решиться совершить самоубийство как протест против “темной” силы <...>. Это показывает, что для Ипполита Рогожин, как и тарантул, воплощает “темную” силу, приносящую смерть» [Кори, 1997, с. 130–131]. И все бы хорошо — но он все это пишет, *анализируя трезубец «не-скорпиона»* как образ смерти в романе, вообще не замечая, что это разные описания разных вещей — и что после явления «не-скорпиона» в комнату к Ипполиту входит князь, а не Рогожин.

что «норма» становится воистину «новой землей» тогда, когда это существо поглощает.

Как мы уже сказали в начале раздела, новое всегда связано с искажением восприятия. В данном случае, очевидно, тоже есть некоторое искажение восприятия — и так же как стоящий перед порогом смертной казни испытывает тяжелейшее отвращение от своей новой природы, которая льется на него лучами золотого света, отраженного от церковного купола — так и здесь мистический ужас и отвращение вызываются необходимостью перехода, необходимостью соединения двух природ (соединения, описанного в терминах борьбы, как поглощение и отравление) и не-скорпионом как символом новой природы — ибо и здесь мы имеем дело с приговоренным к смерти. Интересно, что это мистическое существо, *описанное* «счетом», *названо* в тексте апофатически, через уподобление — и немедленное отрицание этого уподобления: «не-скорпион» — как и называются богословами и мистиками элементы другой, божественной, природы, которые не могут быть описаны иначе, чем через уподобление (аналогию) и следующее сразу за ним расподобление.

Таким образом, для человека, который не живет в ситуации соединения неба с землею (заметим, что в размышлениях князя Мышкина об эпилепсии мы тоже видим соединение неба с землею, синтез и гармонию, которая доступна лишь на мгновение и сразу же прекращается — и за которую приходится очень дорого платить муками здешней природы: и для внешнего наблюдателя эпилепсия есть тоже нечто отвратительное; похожее отвращение испытывает при соприкосновении с произведениями Достоевского ряд его читателей) — то есть — для человека, не живущего в постоянном ожидании встречи неба и земли — даже мысль о приближении к нему высшей природы вызывает в нем ужас и отвращение — а вовсе не желание открыться, бежать навстречу, что прослеживается по всему тексту романа «Идиот». Новое, которое приходит неизвестно откуда — и должно было бы вызывать в нас энтузиазм устремления навстречу своей истинной природе — на самом деле вызывает у нас в высшей степени отрицательную реакцию и приводит нас к отвержению нового, к нежеланию двигаться в этом направлении. Собственно, нежелание жить нашей высшей природой, испуг перед ней и отвращение к ней — и есть то самое роковое

повреждение, которое на определенном уровне истолкования сна Ипполита происходит с нашей нормой.

Как отметила при обсуждении одного из моих докладов, посвященных этой теме, Ольга Деханова, эти идеи романа «Идиот» о существовании двух природ в человеке определенно соотносятся с параллельными прямыми, которые где-то в ином состоянии мира должны сойтись — но это не только непонятно, но и отталкивающее, отвратительно для «евклидова» ума Ивана Карамазова.

Но, полагаю, в первую очередь здесь важно стремление Достоевского всерьез увидеть и осмыслить то, что мы довольно сусально представляем себе в качестве устремления и движения нашего христианства к новой природе человека, не задумываясь всерьез о том, что это устремление связано с *радикальным* изменением привычных нам наших качеств и состояний — *гораздо более радикальным*, чем мы в состоянии вообразить изнутри «нормальной» природы, выглядящим для нас как разрушение нас самих.

В этом смысле чрезвычайно интересно явление Настасьи Филипповны как совершенно *новой* женщины, вызывающее у Тоцкого исключительно испуг — и одновременно ощущение ее радикальной *инаковости*, сходной для него со смертью — не даром он предлагает ей «воскреснуть» в семействе (то есть — вернуться к норме земной жизни): «Но если Настасья Филипповна захотела бы допустить в нем, в Тоцком, кроме эгоизма и желания устроить свою собственную участь, хотя несколько желания добра и ей, то поняла бы, что ему давно странно и даже тяжело смотреть на ее одиночество: что тут один только неопределенный мрак, полное неверие в *обновление* жизни, которая так прекрасно могла бы *воскреснуть* в любви и в семействе и принять таким образом *новую* цель; что тут гибель способностей, может быть блестящих, добровольное любовование своею тоской, одним словом, даже некоторый романтизм, не достойный ни здравого ума, ни благородного сердца Настасьи Филипповны» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 39–40]. Здесь речь идет не о новом — но об обновленном, то есть — о повторяющемся — о поиске новых целей в горизонтالي, о воскресении как лишь метафоре — и становится понятно, что исследование концепта «новое» в романе вовсе не закончивается здесь, а только-только начинается. Заметим еще, что роман, начавшись страхом Тоцкого перед новой Настасьей Филипповной заканчивается страхом Мышкина

перед ее лицом — которое он вначале признает как единственное знакомое из всех окружающих лиц — а в конце *не может выносить*, словно заразившись общим страхом перед новой природой. Вот эта идея невынесения того, что может вывести нас за пределы ограниченного мира земли (только земли), к которому мы привыкли и в котором мы хорошо или хоть как-нибудь устроились и укоренились, вот это тяжелое отвращение и ужас от любого движения к соединению неба с землею, очень внятно (при минимальном читательском внимании) показано Достоевским в романе.

РОМАН Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»: О ВЫСШЕЙ И НИЗШЕЙ ПРИРОДЕ ЧЕЛОВЕКА

Этот раздел продолжает тему романа Ф.М. Достоевского «Идиот» как произведения, исследующего две природы человека. Первая — его иллюзорная автономная уединенная природа, характеризующаяся границами, совпадающими с границами отдельного человеческого тела. Эту природу человечество на определенном этапе развития видит как единственную реальную, и она, по Достоевскому, есть единственное место, где может вполне развиться человеческая личность, способная войти в полноту истинной своей природы. Внутри этой природы смерть неизбежна. Вторая — истинная природа человека, видящая как *себя и свое* всё человечество и всё мироздание до границ вселенной. Ее Достоевский прямо описывает в записи для себя «Маша лежит на столе...». Эта природа стирает между индивидуумами границу, которая тормозит и останавливает передачу ощущения и переживания от личности к личности, но сохраняет при этом личностный центр, обеспечивающий различие видения и восприятия общего опыта между собой и другим, соединяющееся затем в едином понимании, охватывающем все аспекты восприятия. Эта природа бессмертна. Суть второй природы в ментальном кругозоре первой природы выражается в способности «любить другого как себя».

О функции литературы

Довольно часто в последнее время в интернете, в статьях, посвященных преподаванию литературы и выбору литературных произведений для изучения в школе, прежде всего, тех статьях, авторами которых являются не филологи, а психологи — или, например, журналисты, работающие в школе учителями литературы²⁰², звучит некая претензия. Состоит она в том, что русская литература не дает нам годных для жизни — особенно для хорошей, продуктивной, счастливой жизни — поведенческих паттернов. При

²⁰² См., например, статью: [Новиченков].

этом то, что главная задача литературы состоит в снабжении нас поведенческими паттернами — или, на худой конец, примерами, годными для психологических разборов поведенческих стратегий персонажей, предъявляющими такую претензию даже не ставится под сомнение.

Совершенно понятно, что на романе Достоевского «Идиот», если его рассматривать с точки зрения «предложенных в нем поведенческих паттернов», нужно ставить гриф «не пытайтесь повторить в домашних условиях». Как, впрочем, и на других романах величайшего русского писателя, под воздействием которого оказалась вся, и не только русская, литература и философия XX и XXI веков.

Что же делает писатель, если он не предлагает нам приемлемых, работающих, стратегически «выигрышных» образцов поведения? С чем, с каким уровнем, он работает в читателе? И зачем читателю то, что он делает?

Присмотримся к слову «паттерн». Действительно, литература часто — во всяком случае, повторю, разросшееся ныне племя психологов настойчиво пытается свести ее к этой задаче — воспринимается как тренировочный зал, где мы прорабатываем какие-то жизненные ситуации и переживаем эмоции, вызванные ими, — и учимся справляться с ситуациями и эмоциями и, в конце концов, управлять ими, а не управляться ими; учимся поступать в соответствии со своим истинным желанием, а не в соответствии со своим реактивным порывом, — словом, откуда мы выносим что-то несомненно нужное для жизни. И это вполне законное использование литературы, потому что литература и есть концентрированный зафиксированный общий опыт, который может пережить и присвоить в безопасных условиях читатель, такого опыта не имеющий. Литература — это своего рода «флешка» с записанным на ней кумулятивным человеческим опытом в форме, максимально пригодной для усвоения, по крайней мере, частью читателей (для других читателей найдутся другие флешки). Это способ передачи в человечестве опыта любого уровня в отсутствие непосредственной связи, в отсутствие возможности прямого подключения — то есть через время, пространство и границы индивидуума.

И, однако, в существе своем это опыт принципиально другого качества, иного уровня, чем тот, что попадает обычно в поле рас-

смотрения психологов. Во всяком случае — если мы говорим о литературе первого ряда, переживающей века и множество сменяющих друг друга конкретных поведенческих схем, которые можно взять и использовать, которые поколениями можно воспроизводить автоматически и бездумно.

Литература первого ряда касается тех наших базовых установок, которые и формируют потом все поведенческие паттерны — ибо эти установки проявляют и позволяют нам увидеть наши истинные глубинные жизнеопределяющие желания. Великая литература работает не со способами нашего поведения в мире (как на своем уровне с ними работает, например, волшебная сказка, обучающая нас вежливости и умению сдерживать свои сиюминутные желания, поступаться ими для другого, потому что мы никогда не знаем, кто и как нам может в будущем пригодиться, и потому что мы никогда не знаем, каковы истинный облик и могущество того, кто обращается к нам из безобидной, слабой, зависимой от нас формы — и, заметим, эти принципы волшебной сказки абсолютно рабочие и для совсем неволшебного мира), но с теми принципами, из которых это поведение, как и все остальное, включая принимаемую нами картину мира и пути человека в мире, проистекает.

В частности, Достоевский, предлагая нам, казалось бы, совершенно не подходящую ни для какого утилитарного использования картину мира и образы людей, которых многие читатели воспринимают как находящихся на грани сумасшествия, на самом деле, сдвигает в нас некоторые прочно усвоенные нами принципы, для того чтобы что-то с нами сделать, что-то открыть нам в нас самих, чего мы сами в себе и о себе не знаем. О том, что именно хочет сделать с нами и что пытается открыть нам в нас Достоевский романом «Идиот», и пойдет далее речь.

Герой романа

Попробуем посмотреть на некоторые места романа «Идиот», чтобы понять, откуда и куда Достоевский пытается сместить те основания, на которых мы выстраиваем свою картину мира, основы нашей жизни и жизнедеятельности.

Всем, кто хоть сколько-нибудь интересовался биографией Достоевского, известно, что роман «Идиот» писался в условиях невыносимых, в ситуации постоянного запаздывания, писался «на по-

чтовых», так, что писатель вынужден был отправлять написанные главы не просто до завершения романа, но и до завершения *плана* романа, до того, как определился и установился его событийный ряд²⁰³. И в этой ситуации особенно удивительной становится композиционная выверенность романа²⁰⁴, способность композиции максимально точно выразить заложенную в роман идею, свести в удивительном единстве начало и конец произведения.

Все большие романы Достоевского начинаются с представления героя. Причем везде этот герой — единственный. В «Преступлении и наказании» молодой человек, Раскольников, в первых строках выходит из каморки и спускается по лестнице. «Бесы» начинаются с представления Степана Трофимовича Верховенского, который и является главным героем этого романа²⁰⁵. Роман «Подросток» начинается со слов и представления самого подростка, Аркадия, который является рассказчиком и главным героем романа Достоевского, — и одновременно — с представления Аркадием главного героя уже своих записок — Версилова (так внутри одного текста нам уже в самом начале романа открываются два текста двух авторов — каждый со своим главным героем). И, наконец, «Братья Карамазовы», роман, название которого хотя и указывает вроде бы на то, что героями являются все братья этого текстового пространства, включая «брата-Грушеньку», начинается с настойчивой рекомендации Достоевского читателю принять во внимание, что главный герой у романа *один*, и это Алексей Федорович Карамазов; и даже если большинство читателей будет далее по этому поводу недоумевать и с автором не соглашаться — Достоевский свое авторское заявление сделал, и понять смысл романа мы сможем, только если отнесемся к сказанному со всем доверием и серьезностью.

Теперь посмотрим, как начинается роман «Идиот».

Я опускаю удивительные строки, рисующие летящий словно в туннеле из желтого тумана поезд (словно ракета совсем из другого мира, приближающаяся к земле: поезд этот явно переходит на

²⁰³ См. о том, какие выводы, исходя из такой жизненной ситуации и полагая именно ее в основу анализа текста, обычно делают о структуре и целостности романа: [Morson, 1997].

²⁰⁴ Об этой целостности, отвечая Морсону, говорит Сара Янг: [Янг, 2001, с. 28–29].

²⁰⁵ См. об этом: [Касаткина, 2004, с. 239–247].

наших глазах границу между одним бытием и другим — и это объясняется реалистически особым способом дорожного бытия, предполагающего быстрое и глубокое сближение пассажиров на время поездки, снимающее разделения и границы любого рода, которые чаще всего вновь возникают прямо в момент выхода из поезда), и перехожу к представлению героя, появляющегося, опять-таки, уже во втором абзаце текста.

«В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились *друг против друга*, у самого окна, *два* пассажира — *оба* люди молодые, *оба* почти налегке, *оба* не щегольски одетые, *оба* с довольно замечательными физиономиями и *оба* пожелавшие, наконец, войти друг с другом в разговор» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 5].

Итак, в «Идиоте», в отличие от всех других романов великого пятикнижия Достоевского, вместо появления одного героя у нас вдруг появляются *оба*. И это «оба» там повторено много раз, так что миновать и не заметить его читателю невозможно.

Перейдем теперь к последней сцене «Идиота», до эпилога. Роман заканчивается тем, что князь Мышкин и Рогожин *оба* лежат рядом на подушках, которые они специально стащили на пол, чтобы устроить себе ложе около Настасьи Филипповны и лечь на нем непременно *обоим*. «Постой же, я пока нам постель постелю, и пусть уж ты ляжешь... и я с тобой!», — говорит Рогожин [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 505]. И далее мы видим, как слезы князя Мышкина текут по щекам Рогожина [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 507], являя читателю зримое соединение героев, которые, впрочем, уже в самом начале появляются вместе со словом «оба». В последней сцене неоднократно появляется и само слово оба: «<...> *оба*, во всё время, у кровати ничего не выговорили» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 503]; «Дверь затворили, и *оба* опять улеглись» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 506]. *Оба* — это двойственное число, не перечисляющее разъединенные единицы, но соединяющее и предъявляющее их как новое единство.

Таким образом мы видим, что роман уникально в рамках творчества самого Достоевского структурирован. Он начинается с явления *двойственного* героя, который есть «оба», и с некоей задачи, которая перед этим героем обозначается — и заканчивается окончательным соединением этого героя. Мало того, в самом начале Рогожин рассказывает князю Мышкину о третьем лице, для

которого, для соединения с которым, им и нужно собраться в эту совокупность; о лице, которое, собственно, и есть их общая задача. Это лицо — Настасья Филипповна.

Вспомним, как Рогожин заканчивает первую встречу с князем Мышкиным и какими словами он с ним прощается:

«Князь, неизвестно мне, за что я тебя полюбил. Может, оттого, что в этакую минуту встретил, да вот ведь и его встретил (он указал на Лебедева), а ведь не полюбил же его. Приходи ко мне, князь. Мы эти штиблетишки-то с тебя снимаем, одену тебя в кунью шубу в первейшую, фрак тебе сошью первейший, жилетку белую али какую хошь, денег полны карманы набью, и... поедem к Настасье Филипповне! Придешь али нет?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 13]. Что мы здесь видим? «Фрак сошью первейший, кунью шубу первейшую, жилетку белую <...>». Совершенно очевидно, что перед нами одевание, обряжение, снаряжение жениха. Все первейшее, новейшее, богатейшее и денег полны карманы — это стандартный народный образ жениха («купца»; классическое начало сватания: «у вас товар, у нас купец») на свадьбе. Заметим, однако, что если в сватовстве жениха называют «купцом», то на свадьбе он уже «князь» — и именно так именуется в подавляющем большинстве свадебных песен²⁰⁶. Невесту же называют «княгиней», и вот как о ней впервые сообщают Рогожину: «Это, говорит, не тебе чета, это, говорит, княгиня, а зовут ее Настасьей Филипповной, фамилией Барашкова» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 11]. И дальше княгиней она сама себя назовет в момент сватовства князя, и ее так назовут в кульминационный момент ее несостоявшейся свадьбы. А на протяжении первой части романа Настасья Филипповна оказывается в ситуации товара, когда ее «торгуют».

Таким образом, Достоевский прямо на первых страницах романа формирует для читателя подспудно образ жениха и невесты использованием народных именований жениха и невесты как «купца и товара» / «князя и княгини» в качестве реальных или воображаемых социальных статусов, принадлежащих героям, и оказывается, что и автор, и Рогожин с самого начала видят в качестве жениха Настасьи Филипповны не себя, но — «обоих». Заметим попутно, что когда Достоевский, отослав первую часть романа издателю, пи-

²⁰⁶ См.: [Круглов, 1978].

шет о ней Майкову, он говорит, что *целое* у него выходит в виде *героя*, но при этом кроме одного главного героя оказалась еще и главная героиня, а всего главных героев — четыре. За этой фразой из письма стоят две авторские мысли: 1) один герой собирает все и всех в романе в целое; 2) целый герой — это четыре героя [Достоевский, 1972–1990, т. 28₂, с. 241].

«Идиот» как роман о воскресении

Осуществление брака (только *другого* брака, соединением не нарушающего, а восстанавливающего целомудрие, что показано посредством сложного образом: из тела Настасьи Филипповны вытекает кровь — и так удостоверяется девственность невесты на брачном ложе, чем преображается столь измучившая героиню история ее растления; но кровь вытекает из сердца — и ее вытекает *ложка*, что довольно отчетливо отсылает к православной форме причастия, где кровь и плоть Христовы подаются причащаемую лжицей) с очевидностью и совершается героями в последней сцене, когда оба ложатся около того одра, на котором лежит теперь Настасья Филипповна.

О романе «Идиот» часто говорят, что он мрачный и тяжелый, что там все погибают без воскресения, начиная с гольбеиновского Христа²⁰⁷. Но как минимум одно воскресение там представлено с очевидностью и происходит на глазах читателя. И это предстоящее воскресение нам предсказано буквально в первых строках романа, поскольку оно заключено в имени героини «Настасья», «Анастасия»: ἀνάστασις (греч.) — для христиан наиболее очевидно значит «воскресение»; однако исходные значения слова — изгнание, переселение (и Настасья Филипповна — существо, изгоняемое с этой земли, вытесняемое из этого мира грехом другого, преступлением против нее); а еще и — вставание с места, отшествие, что особенно наглядно реализуется в последней сцене. Посмотрим, однако, на саму сцену осуществления воскресения, рассматривая ее с конца, — так будет легче заметить и оценить происходящее:

²⁰⁷ О картине Ганса Гольбейна младшего «Мертвый Христос в могиле» и о содержащемся в ней потенциале воскресения см. подробно: [Касаткина, 2015, с. 67; 109–110; 249–269].

«Князь <...> тихо дотрогивался до его головы, до его волос, гладил их и гладил его щеки... больше он ничего не мог сделать! Он сам опять начал дрожать, и опять как бы вдруг отнялись его ноги. Какое-то совсем новое ощущение томило его сердце бесконечно тоской. Между тем совсем рассвело; наконец он прилег на подушку, как бы совсем уже в бессилии и в отчаянии, и прижался своим лицом к бледному и неподвижному лицу Рогожина; слезы текли из его глаз на щеки Рогожина, но, может быть, он уж и не слышал тогда своих собственных слез и уже не знал ничего о них...

По крайней мере, когда, уже после многих часов, отворилась дверь и вошли люди, то они застали убийцу в полном беспмятстве и горячке. Князь сидел подле него неподвижно на подстилке и тихо, каждый раз при взрывах крика или бреда больного, спешил провести дрожащую рукой по его волосам и щекам, как бы лаская и унимая его. Но он уже ничего не понимал, о чем его спрашивали, и не узнавал вошедших и окруживших его людей. И если бы сам Шнейдер явился теперь из Швейцарии взглянуть на своего бывшего ученика и пациента, то и он, припомнив то состояние, в котором бывал иногда князь в первый год лечения своего в Швейцарии, махнул бы теперь рукой и сказал бы, как тогда: “Идиот!”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 507].

Вот и все, что сказано. Для читателя очевидно, что рядом с героями должен лежать труп, и вошедшие люди не могли его миновать. Тем не менее, об обнаружении трупа не сказано ни слова. Ни слова не сказано ни о похоронах Настасьи Филипповны, ни о следственных действиях с телом, и все дело в суде словно основано исключительно на «прямых, точных и совершенно удовлетворительных показаниях» Рогожина [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 507].

При этом в середине сцены у постели Настасьи Филипповны звучит следующий диалог. Сначала Рогожин все время боится, что «дух пойдет», что читатель может отнести на счет запаха тления. Но потом он вдруг говорит:

«Стой, слышишь? — быстро перебил вдруг Рогожин и испуганно присел на подстилке, — слышишь?

— Нет! — так же быстро и испуганно выговорил князь, смотря на Рогожина.

— Ходит! Слышишь? В зале...

Оба стали слушать.

— Слышу, — твердо прошептал князь.

— Ходит?

— Ходит.

— Затворить али нет дверь?

— Затворить...

Дверь затворили, и оба опять улеглись» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 506].

Вот момент, в который оба они только и остались в алькове. Тот, кто начал ходить, ушел (унеся, видимо, с собой и способность ходить князя, у которого сначала отнялись ноги, а потом и вовсе дух, однажды вошедший в него на рыночной площади под крик осла, ушел (ушел в Настасью Филипповну и в Рогожина, совершенно переменившегося на последних страницах романа), оставив за собой пустое тело, клинического идиота). Ушла с брачной постели воскресшая Анастасия, которую порознь ее женихи могли лишь убить, но соединившись оказались способны воскресить в совсем иную жизнь.

Еще чуть раньше есть «неясные слова» Рогожина, в которых он объясняет князю, зачем его привел и что они должны тут вместе делать: «— Постой же, я пока нам постель постелю, и пусть уж ты ляжешь... и я с тобой... и будем слушать... потому я, парень, еще не знаю... я, парень, еще всего не знаю теперь, так и тебе заранее говорю, чтобы ты всё про это заранее знал...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 505]. Понятно, что в следующих далее, приведенных мной выше словах они услышали то, что собирались услышать и узнали то, чего еще не знали.

Можно возразить, что в сцене отчетливо прописано предельное отчаяние Мышкина перед безнадежно мертвой Настасьей Филипповной. Но это отчаяние как раз и связывает эту сцену с другой — где отчаяние испытывают, по словам Ипполита, все, кто окружал Христа, и недаром Ипполит называет его в этой сцене Учителем — ибо Он — учитель Воскресения, прошедшего через этап безнадежной смерти. Заметим тут, что в христианстве соединение Христа с душой человека, дарующее ему бессмертие и воскресение в теле, описывается как брак, и что Христос при этом двусоставен, ибо Он — одновременно совершенный Человек и совершенный Бог, соединяющий в Себе две прежде радикально разделенные природы.

Таким образом, Достоевский ничего не скрывает и все нам отчетливо показывает, если только мы оказываемся способны не закрывать сами себе глаза словом «невозможно». И тогда конец становится отчетливо связан еще и с в высшей степени «непонятно зачем» присутствующей в самом начале романа историей, рассказанной генералом Иволгиным об отце князя и рядовом Колпакове, который воскрес. Историей, именно после которой среднестатистический читатель начинает считать генерала Иволгина лжецом, в то время, как такую же историю воскресения собирается нам рассказать и сам Достоевский.

Еще раз о воскресении рядового Колпакова и об отце князя

Но Достоевский прекрасно понимает, что пишет для современников, которые, даже веря в евангельскую историю, отнесенную в «абсолютное прошлое», решительно не могут допустить ее присутствия в полноте в своей собственной жизни и в жизни вокруг них. Достоевский не может, оставаясь в пределах реализма, прямо сказать о воскресении героини, убитой разъединением и воскрешенной соединением своих женихов в Жениха («где двое или трое собраны во Имя Мое (можно сказать — там, где уже не два, а **оба**), там Я»). И поэтому почти в начале романа он предлагает нам странный рассказ. Рассказ, присутствие которого в тексте можно *реалистически* оправдать только тем, что его рассказывает человек, который по природе лжец. Интересно, однако, то, что в момент, когда генерал Иволгин рассказывает эту историю, читатели еще не знают, что он по природе лжец. Читатели начинают быть уверены в том, что генерал Иволгин лжец, именно после этого рассказа. Это рассказ о воскресении рядового Колпакова.

Напомню обстоятельства рассказа. Князь Мышкин входит в семейство Гани Иволгина в первый день своего пребывания в Петербурге и потихонечку знакомится с семейством. Генерал Иволгин — это позор семьи, он пьяница, он вышел в отставку не по своей воле, и семья в тяжелом положении именно из-за него. Князь Мышкин практически ничего не знает о своих родителях, потому что мать его умерла давно, отец тоже умер — и ему известно, что он умер под судом. Но ему неизвестно, по какому поводу был суд. Все это мы узнаем еще в квартире Епанчиных. И вдруг первое, что говорит ему генерал Иволгин при встрече, — «я вас на руках носил, вы сын

моего лучшего друга». Потом-то нам расскажут, что генерал со всеми впервые встреченными молодыми людьми так начинает разговор, правда, расскажут нам об этом в очень интересной ситуации, а именно — когда генерал скажет Аглае, что он ее на руках носил, и генеральша Епанчина возмутится тем, что он по обыкновению лжет — и тут неожиданно сестрами и Аглаей будет подтверждено, что он ее и правда на руках носил. Таким образом выяснится, что генералу иногда удастся сказать правду, хотя, может быть, он ее сам не помнит и не ожидает обнаружить в своих речах — в силу чего мы никогда не сможем с абсолютной уверенностью сказать, что он лжет²⁰⁸. Но при этом после истории об отце князя и о рядовом Колпакове абсолютное большинство читателей остается в полной и совершенной уверенности в том, что генерал — непроходимый лжец.

Взявшись объяснить, почему отец князя Мышкина оказался под судом, Иволгин рассказывает, что замещая своего умершего ротного командира, князь Мышкин-отец временно получает командование ротой. «Хорошо». Рядовой Колпаков пропивает сапожный товар, украденный у товарища. «Хорошо». Князь грозит ему розгами. «Очень хорошо». Рядовой Колпаков ложится и умирает. «Прекрасно, но случай неожиданный, почти невозможный». «Колпакова хоронят; князь рапортует, и затем Колпакова исключают из списков. Кажется, чего бы лучше?» А дальше выясняется, что вдруг через полгода рядовой Колпаков обнаруживается в Новоземлянском полку того же самого батальона [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 82–83]. И вот за это, собственно, отец князя и попадает под суд. Вдумаясь: он попадает под суд, не за то, что рядовой Колпаков умер (это «прекрасно» и «ничего лучше» представить нельзя), — а за то, что он внезапно воскрес. И хотя это несомненно то самое неожиданное и непредставимое «лучше» из фразы «Кажется, чего бы лучше?», сказанной по поводу окончательного исключения Колпакова из списка живых, — отец князя оказывается за него под судом (хотя суд и расходится, ничего не решив) и так под судом и умирает, словно оплачивая своей жизнью воскресение рядового Колпакова.

²⁰⁸ О том, что генерал и в своих «исторических» экскурсах говорит гораздо больше правды, чем можно было бы ожидать, пишет и Николай Подосокорский [Подосокорский, 2009].

Заметим здесь, что это довольно прямая аллюзия на главу одиннадцатую Евангелия от Иоанна, в которой решение синедриона отдать Христа под суд и казнить оказывается прямо связано с воскрешением Лазаря, является непосредственным следствием этого воскрешения: «А некоторые из них пошли к фарисеям и сказали им, что сделал Иисус. Тогда первосвященники и фарисеи собрали совет и говорили: что нам делать? Этот Человек много чудес творит. Если оставим Его так, то все уверуют в Него, и придут Римляне и овладеют и местом нашим, и народом. Один же из них, некто Каиафа, будучи на тот год первосвященником, сказал им: вы ничего не знаете, и не подумаете, что лучше нам, чтобы один человек умер за людей, нежели чтобы весь народ погиб <...>. С этого дня положили убить Его» (Ин. 11, 46–53).

При этом название полка, в котором обнаружился воскресший Колпаков, «Новоземлянский», однозначно отсылает нас к *новой земле*. Той самой новой земле, о которой говорит книга пророка Исайи: «Будетъ бо небо ново и земля нова» (Ис. 65, 17) (причем глава о новой земле начинается словами: «Я открылся не вопрошавшим обо Мне; Меня нашли не искавшие Меня» (Ис. 65, 1)), — и потом Откровение Иоанна Богослова: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откр. 21, 1), которая есть земля воскресения.

Но вот реакция слушателей на рассказ генерала:

«— Как! — вскричал князь вне себя от удивления.

— Это не так, это ошибка! — обратилась к нему вдруг Нина Александровна, почти с тоской смотря на него. — *Mon mari se trompe*» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 83].

Вот каков тот якобы христианский мир, в который попадает новый Христос. Это мир, в котором то, что является единственной основой христианской веры — свидетельство о воскресении, самым мягким образом может быть обозначено как ошибка. Когда Лев Николаевич Толстой (эти два имени — Лев Николаевич Мышкин и Лев Николаевич Толстой — совершенно неслучайно оказываются сопряжены у Достоевского, хотя «Идиот» написан задолго до того, как Толстой начнет провозглашать все то, на что ему уже отвечено в романе) будет специально очищать Евангелие от всяких чудес, потому что это заведомо «ложь», и составлять свое Евангелие, где все «правда», — это будет просто наглядным про-

явлением ментального состояния мира, в котором живут читатели романа «Идиот» и большинство его персонажей. Это мир, который полностью редуцирован к принципам земной природы человека. К тем принципам, существование внутри которых вызывает у человека ощущение тоски, позывающее его выйти за эти пределы и идти отыскивать новый город, новую жизнь и новую землю, о чем неоднократно в разных формах будут свидетельствовать все герои романа «Идиот».

Генерал Иволгин уходит, бормоча, что случай «психологический». И этот рассказ, действительно, представляет собой психологический тест для читателя: мы говорим, что живем в христианском мире, но самое очевидное для нас свидетельство ошибки или лживости человека — это рассказанная им история о воскресении.

Другая природа человека

Достоевский в романе рассказывает историю о совершенно другом состоянии человека, отличном от привычного нам, и о другом принципе человеческого бытия.

В пару и разъяснение к появлению героя, маркированного словом **оба**, нам нужно вспомнить письма Настасьи Филипповны, которые она пишет к Аглае. Письма эти зачастую совсем исчезают из сознания читателей, увлеченных «любовной и сопернической» интригой, они настолько выпадают из строя мыслей и чувств, возбуждаемых исключительной (то есть — исключающей из себя всех, кроме одного) любовью и соперничеством, настолько не вяжутся с ними, что такой провал восприятия невозможно счесть случайным. Между тем, Достоевский очень тщательно выделяет эти письма из общего текста романа (и тем самым специально и настойчиво привлекает к ним внимание читателя), подчеркивая их невозможность в смысле таких адресата и адресанта, подчеркивая, что князь никак не решается приступить к их чтению.

Предваряя отрывки из писем, автор описывает ощущения от них героя: эти письма были полный бред и безумие, но одновременно в них было что-то до того истинное, что потом невозможно было выпустить их из сердца, в которое они однажды запали. Что же столь потрясающего, безумного — и одновременно опознаваемого, как откровение истины, неведомой, но близкой сердцу более, чем все до того ему известное, было в этих письмах? Только одно:

острое чувство Настасьи Филипповны, что она и Аглая — *одно*, и что Аглая (или, вернее — она и Аглая вместе) — это «лучшая она». «Я вас люблю», «вы теперь уже моя, я буду всю жизнь около вас», — это пишет та, которую мы воспринимаем как соперницу адресатки, своей «сопернице» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 380].

Очевидно, Достоевский и здесь рассказывает нам не об одном персонаже, а о том, который есть *оба*, который как бы заключает в себе сразу двух человек. Эта история тоже начнется с объединения князем героинь в *единое*: единственное определенное, что скажет «разгадывающий лица» Епанчиных князь об Аглае — «почти как Настасья Филипповна, хотя лицо совсем другое!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 66], а закончится встречей князя с Евгением Павловичем — высшим и лучшим воплощением природы земной в романе, как бы демонстрирующим пределы, до которых земная природа может дойти *самостоятельно*, оставаясь в *своем* уме: «Они расстались. Евгений Павлович ушел с убеждениями странными: и, по его мнению, выходило, что князь несколько не в своем уме. И что такое значит это лицо, которого он боится и которое так любит! И в то же время ведь он действительно, может быть, умрет без Аглаи, так что, может быть, Аглая никогда и не узнает, что он ее до такой степени любит! Ха-ха! И как это любить *двух*? Двумя разными любовью какими-нибудь? Это интересно... бедный идиот! И что с ним будет теперь?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 485]. Заметим, что о *двух* говорит Евгений Павлович, оставшись один, а вот вопрос князю, на который тот готовно отвечает согласием, ошибочно видя в нем глубинное понимание своего истинного стремления, он задает, используя (случайно для себя, но намеренно со стороны автора) другое слово: «— Что же вы над собой делаете? — в испуге вскричал Евгений Павлович. — Стало быть, вы женитесь с какого-то страха? Тут понять ничего нельзя... Даже и не любя, может быть? — О, нет, я люблю ее всей душой! Ведь это... дитя; теперь она дитя, совсем дитя! О, вы ничего не знаете! — И в то же время уверяли в своей любви Аглаю Ивановну? — О, да, да! — Как же? Стало быть, *обеих* хотите любить? — О, да, да! — Помилуйте, князь, что вы говорите, опомнитесь!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 484].

Вернемся к первой сцене и посмотрим, как Достоевский описывает сидящих друг напротив друга в поезде «частей» этого первого «оба».

«Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со **впалыми** щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь. Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное, а теперь даже досиня иззябшее. В руках его болтался тощий узелок из старого, полинялого фуляра²⁰⁹, заключавший, кажется, всё его дорожное достояние. На ногах его были толстоподошвенные башмаки с штиблетами, — всё не по-русски. Черноволосый сосед в крытом тулупе всё это разглядел, частью от нечего делать, и наконец спросил с тою неделикатною усмешкой, в которой так бесцеремонно и небрежно выражается иногда людское удовольствие при неудачах ближнего:

— Зябко?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 6].

Этот черноволосый сосед описан следующим образом чуть раньше (ибо Достоевский совершенно логично начинает описание с «плоти» своего двойственного героя):

«Один из них был небольшого роста, лет двадцати семи, курчавый и почти черноволосый, с серыми маленькими, но огненными глазами. Нос его был широк и сплюснут, лицо скулистое; тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злую улыбку; но лоб его был высок и хорошо сформирован и скрашивал неблагородно развитую нижнюю часть лица. Особенно приметна была в этом лице его мертвая бледность, придававшая всей физиономии молодого человека изможденный вид, несмотря на довольно крепкое сложение, и вместе с тем что-то страстное, до страдания, не гармонизировавшее с нахальною и грубою улыбкой и с резким, самодовольным его взглядом» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 5].

При поверхностном взгляде может показаться, что Достоевский описывает две противоположности²¹⁰. Но это впечатление возни-

²⁰⁹ Ольга Юрьева заметила, что этот фуляр окажется в конце романа платочком на голове Настасьи Филипповны. См.: [Юрьева, 2019].

²¹⁰ Это часто утверждается в литературе о романе. См., например: [Барсотти, 1999, с. 55].

кает оттого, что он описывает черты одного существа, разделенного странным образом на две части: где одному не хватает, там у другого есть (и это дополнительно подчеркнуто тем, что один замерз из-за неподходящей «иностранной» одежды, а другому тепло). Принцип распределения черт и качеств здесь — не противопоставление, а компенсаторность. У одного горящие глаза, у другого глаза бледные и задумчивые. Рогожин весь — огонь жизни, которого явно не хватает в Мышкине, а одновременно в Рогожине не хватает оформленности, усмиренности, благообразия, эмпатии — автором демонстрируются читателю свойства, которые должны соединиться, чтобы перестать быть односторонностью и, следовательно, незавершенностью, взрезающей собой мир. Мы видим «обоих», и «оба» могут составить цельного человека. Единственная общая черта, отмеченная для обоих, — это бледность Рогожина и бледность даже до синевы князя. То есть — они в этом состоянии разделенности оказываются как бы неживыми. Если мы рассмотрим в описание Мышкина, эта «неживость» будет довольно очевидна, эта «бледность до синевы» почти соотносит героя с описанием мертвого Христа Гольбейна с Его покрытым синяками лицом; бледность же Рогожина прямо названа «мертвой»: внутри него горит огонь, которому словно нечего согреть и именно поэтому он сжигает. Рогожин назван «черномазым» — а это то же самое слово, что станет заглавным в последнем романе Достоевского «Братья Карамазовы», где оно раскрывает свое значение, отсылая к черной земле, к почве; черным от земли пальцем в «Дневнике писателя» будет прикасаться к губам барчонка мужик Марей, тоже этим жестом укореняя дух в почве. Князь «бесцветен», и тяжел в нем только дух во взгляде — дух, который почти нечему «нести» в его исчезающей плоти.

Перед нами словно две природы человека, которые должны соединиться, чтобы человек *восполнился*: природа *природная* и природа *иноприродная*.

Природа природная — Рогожин, природа природная и Аглая. Вспомним, как при первом появлении описывается Аглая: она одна из трех сестер, «лучшая», острее укорененного рода (в ее пользу предполагаются «пожертвования» от двух других сестер для составления *колоссального* приданого), торжество изобильной сильной плоти. Три девицы Епанчины изображаются как три грации:

мощные плечи, высокие груди, мощь тела, которая прямо напирает на читателя; они очень «любят покушать» (это нам сообщают в преддверии «завтрака, который очень похож на обед», и тут присутствует явная и открытая отсылка к гоголевской стилистике), богатство плоти и материальности — и занятия разными искусствами (кстати, и имя одной из трех граций было — Аглая)²¹¹. Рогожин тоже человек из крепкого рода. А вот Настасья Филипповна описывается как единственная оставшаяся из словно сдуваемого с земли, сжигаемого в огне, болезни или безумии семейства, без рода — и практически бесплотная, как и последний в роде почти бесплотный князь Мышкин: «Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не *впалых* щек и горевших глаз; странная красота!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 68].

Достоевский рисует природную природу как либо находящуюся в плотной связи с родом — либо отъединяющуюся от рода в попытке создать еще одно семейство, еще одну новую родовую структуру, отвергающую «лишних» и «внешних», — и показывает как природный человек пытается вплести в эту структуру иноприродных существ, к которым его неудержимо влечет именно из-за их иноприродности, но присвоить он хочет их таким образом, чтобы они начали действовать *против* своей природы, в соответствии с его собственными природными принципами и установками. Так, почти в конце, в «сцене соперниц», из Аглаи и Настасьи Филипповны могла бы «собраться» целая Невеста, и целый Жених — из Мышкина и Рогожина (Настасья Филипповна в письмах Аглае подчеркнет: «Ваша свадьба и моя свадьба — вместе: так мы с ним назначили» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 380]), но они так и не собираются в это целое, разделенные здешнеприродной идеей соперничества и исключительности, и на наших глазах взрывообразно разрушается сама мысль о возможности такого соединения. И все, что происходит дальше, происходит в результате того, что они так и не смогли соединиться, но и не могут просто продолжать жить в привычном мире в «одиночной» человеческой конфигурации, будучи однажды почти сложенными в другую в том мире, где сама мысль, что можно

²¹¹ См. об этом подробнее в комментариях к подготовленному мною Собранию сочинений Достоевского: [Достоевский, 2003–2004, т. 4, с. 654–655].

«любить двоих», итогом имеет признание Мышкина «бедным идиотом» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 485]. Впрочем, подчеркнем еще раз: «двоих» любить невозможно — но можно любить «обеих». Даже **только и можно** любить обеих²¹².

Чтобы увидеть существо того, что здесь хочет выразить Достоевский, нужно вновь вспомнить центральную для понимания философии и богословия Достоевского черновую запись «Маша лежит на столе...», которая написана как противопоставление иной и истинной природе здешней природной природы, не позволяющей выполнить заповедь «люби другого как самого себя»; здешней природы, в которой человеку свойственно пребывать на земле и которая явлена нам здесь не только в формах принудительного единства рода или одиночества вырвавшегося из рода «я» (это Достоевский опишет в «Социализме и христианстве») — но и как уединение пары.

В записи «Маша лежит на столе...» писатель определяет сверхприродную, иную природу человека следующим образом: «Мы будем лица, не переставая сливаться со всем, **не посягая и не женясь**» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174], — что значит: мы входим в целое, сохраняя свое лицо, сохраняя уникальный способ восприятия — то есть личностный центр, но не свои границы, которые только и позволяют «скрывать свои чувства», и значит — лгать²¹³, только и позволяют что-либо **присваивать** (в том числе — свой собственный чувственный опыт) — и тем самым разрушать, потому что присвоение — это вырывание вещи или лица из единого мира

²¹² В «Униженных и оскорбленных» мать Наташи, Анна Андреевна, провожая Наташу в храм ненадолго — а на самом деле — к любовнику и «навсегда», вешая ей на шею ладонку, говорит: «Одна ты у нас» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 194]. Это очень важные слова. После них наступает разлука с *единственной* Наташей — и Наташа возвращается лишь в тот момент, когда «у нас» появляется еще одна девочка, Нелли. Достоевский на протяжении всего творчества думает и пытается показать, что концентрация любви на единственном ведет к утрате этого единственного — и единственного можно вернуть только путем «расширения» любви, путем размыкания сосредоточенности — размыканием кольца рук, в котором помещается только один.

²¹³ Именно со лжи начинается изменение истинной природы на природу отъединенную в «Сне смешного человека».

и его сплошных связей, из общего кровотока вселенной. Присвоенная вещь или лицо увядает стремительно, как сорванный цветок в тургеневском исходнике эпиграфа к «Белым ночам»²¹⁴, или рассыпается, рвется, как луковка злющей бабы в «Братьях Карамазовых»²¹⁵ — и именно поэтому присвоение лишь разжигает жажду и голод присваивающего, а не утоляет их. Иначе, конкретизируя этот тезис для романа «Идиот», можно сказать, что в истинной природе все — я, и никто не «мой» в объективирующем смысле, в смысле исключительной принадлежности, побуждающей меня захватить его в свои изолирующие объятия, отгонять от него других. Каждый «мой» — в том смысле, что я готов все ему отдать и отдаю непрерывно (как позже скажет об этом в «Подростке» Макар Долгорукий), я готов принять его видение и восприятие, но не в том смысле, что я готов хоть как-то его присвоить (именно этой неготовности к присвоению, отказа от присвоения не понимают окружающие в отношении Мышкина не только к Настасье Филипповне, но и к Аглае). Достоевский пишет об этом, подходя к своей окончательной формуле иной природы человека: «<...> женитьба и посягновение на женщину есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма — совершенное обособление пары от **всех** (мало остается для всех). Семейство, то есть закон природы, но все таки **ненормальное, эгоистическое в полном смысле** состояние от человека. Семейство — это величайшая святыня человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек достигает развития (то есть сменой поколений) цели. Но в то же время человек по закону же природы, во имя окончательного идеала своей цели должен беспрерывно отрицать его (двойственность)» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 173].

Итак, пара — это еще более радикальная отделенность, обособленность, чем единица, потому что в результате уединения пары человек способен ощутить свою «достроенность» и завершенность, чего почти никогда не удастся отъединенному **я**. Пара — это максимально устойчивая структура природной природы, которая наиболее успешно способна отстаивать свою отдельность. Аглая отчаянно желает встретиться с Настасьей Филипповной, чтобы сказать ей: «Зачем вы к нам мешаетесь?» Зачем вы пытаетесь вмешиваться в

²¹⁴ См. об этом: [Тихомиров, 2013].

²¹⁵ См.: [Касаткина, 2015, с. 336–341].

наши отношения? Уйдите, освободите пространство и дайте состояться земной здешней паре. И Рогожин тоже, со своей постоянной ревностью, как бы хочет выхватить в свое владение ту, о которой он же сам в самом начале понимал, что к ней нельзя явиться без князя, тоже одетого как жених. Получается, что любовная история, рассказанная нам в романе «Идиот», — это история о одолевшей земной природе, самой разрушающейся от своей победы, и о природе иноприродной, попытавшейся жить здесь так, как здесь жить почти невозможно. «Почему-нибудь да нельзя же», — скажет Аделаида про способность жить, не теряя ни минуты, «счетом». «— Да, почему-нибудь да нельзя же, — повторит князь, — мне самому это казалось... А все-таки как-то не верится...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 53]. В «Подростке» Макар Иванович Долгорукий не загадочно, как в «Идиоте», а прямо скажет, что это за способность «жить сче-том», которую хочет реализовать князь, считая, что в этом случае он «умнее всех проживет» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 53]: «Ныне без сытости собираем и с безумием расточаем, а тогда не будет ни сирот, ни нищих, ибо все мои, все родные, *всех приобрел*, всех до единого купил! Ныне не в редкость, что и самый богатый и знатный к числу дней своих равнодушен, и сам уж не знает, какую забаву выдумать; *тогда же дни и часы твои умножатся как бы в тысячу раз, ибо ни единой минутки потерять не захочешь, а каждую в веселии сердца ощутишь*. Тогда и премудрость приобретешь не из единых книг токмо, а будешь с самим Богом лицом к лицу; и воссияет земля паче солнца, и не будет ни печали, ни воздыхания, а лишь единый бесценный рай...» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 311].

«Жизнь сче-том» оказывается прямо связана с возможностью рая, на который, по словам князя Щ., рассчитывает Мышкин [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 282], а рай есть соединение со всеми как с самим собой, обеспечивающее возможность видеть Бога лицом к Лицу, ибо Его Лицо соразмерно лишь всем лицам соединенного человечества и может быть воспринято в Своей целостности лишь из такого соединения, уходя за пределы восприятия, как только человек начинает видеть и выбирать себя в качестве изолированного существа и полагаться лишь на свой локальный чувственный опыт. «Жизнь сче-том» — это умножение минут своей жизни за счет помогающего сочувственного вхождения в жизнь каждого другого (то, что из области здешней природы часто ощущается как «трата» времени), что и

пытается реализовать князь Мышкин на протяжении всего романа, сочувственно входя в истории не только его героев, но и в многочисленные там истории исторических лиц (полагаю, именно поэтому с романом «Идиот» по насыщенности историческими аллюзиями не может сравниться никакой другой роман Достоевского).

Вот что я имею в виду, когда говорю, что Достоевский перестраивает наше сознание в его основаниях. Мы, в большинстве, привыкли жить и чувствовать, как Рогожин и Аглая, мы собственники, мы заперты внутри своих оболочек и пытаемся внутрь этой оболочки затащить все, что нам дорого. И вдруг для нас, для нашего сознания открывается совсем другая возможность, совсем другая способность человека²¹⁶, способность, которая внутри романа для всех заканчивается катастрофически — и именно поэтому я говорю о том, что этого нельзя пытаться повторить в качестве годной и опробованной линии поведения, рассчитывая на гарантированный результат, — это можно повторять только как личный и осмысленный подвиг.

Эта другая способность своим самым очевидным выражением имеет то, что князь никогда не оказывается *на стороне, не принимает сторону*. Наиболее очевидно эта способность не принять чью-то сторону выражена в его встрече с «сыном Павлищева» — за счет яркого возмущения происходящим генеральши Епанчиной. Глядя на Антона Бурдовского, князь видит не соучастника в мошенничестве, не агрессора и противника, но такого же, как он, другого себя самого, и потому, на взгляд всех участников сцены, преувеличивает его невинность и беспомощность (отчего одни оскорбляются, а другие негодуют): «Я сам тоже был в таком положении до отъезда

²¹⁶ Думаю, здесь уместно привести слова Романо Гуардини, чтобы показать, что читатель Достоевского не может не чувствовать этого радикального смещения основ, изменения самых фундаментальных законов человеческой природы: «<...> быть может, самое загадочное — это его способность реализовать нечеловеческое существование, будь оно под-, или вне-, или над-человеческим, в человеческом бытии. Но не так, чтобы при этом возникали такие фантастические существа, как у многих романтиков; напротив, перед нами — человек во всем своеобразии его реально существующей структуры, человек со своею жизнью, своими поступками, своей судьбой — и все же из всего этого проступает картина такого бытия, которое само по себе уже не может считаться человеческим» [Гуардини, 1994, с. 264–265].

в Швейцарию, также лепетал бессвязные слова, — хочешь выразиться и не можешь... Я это понимаю; я могу очень сочувствовать, потому что я сам почти такой же, мне позволительно говорить!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 229]. И князь собирается, вопреки угрозе Лизаветы Прокофьевны разорвать с ним отношения, ехать и просить прощения у Бурдовского на следующий день, просить его принять деньги. Наше читательское возмущение оказывается на стороне Лизаветы Прокофьевны, прекрасно описывающей эту ситуацию: «Чего вы давеча задравши головы-то вошли? “Не смейте подступаться”: мы идем. “Нам все права подавай, а ты и заикнуться пред нами не смей. Нам все почтения отдавай, каких и не бывает-то даже, а тебя мы хуже чем последнего лакея третировать будем!” Истины ищут, на праве стоят, а сами как басурмане его в статье расклеветали. “Требуем, а не просим, и никакой благодарности от нас не услышите, потому что вы для удовлетворения своей собственной совести делаете!” Экая мораль: да ведь коли от тебя никакой благодарности не будет, так ведь и князь может сказать тебе в ответ, что он к Павлицеву не чувствует никакой благодарности, потому что и Павлицев делал добро для удовлетворения собственной совести. А ведь ты только на эту благодарность его к Павлицеву и рассчитывал: ведь не у тебя же он взаймы деньги брал, не тебе он должен, на что же ты рассчитывал как не на благодарность? Как же сам-то от нее отказываешься?» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 238] — и мы не понимаем, что делает князь, который, по крайней мере, в этой сцене, ни на миг не выходит из состояния прозревания себя в другом. Он неизменно видит перед собой не кого-то, кто ему противостоит, не кого-то, кто пытается на него надавить, не кого-то, кто враждебно к нему настроен и кто его только что оболгал в дикой статье — он видит себя. И поэтому он оказывается не на стороне *другого*, что как раз происходит статистически довольно часто, особенно если человек воспитан в «требовательной» семье, развившей в нем привычку во всем винить себя. Но он оказывается и не на *своей* стороне, которую сейчас предлагают занять все продвинутые психологические школы. Он оказывается на стороне «обоих», точнее сказать, оказывается способным стать над противопоставлением и противостоянием сторон. И он это делает сквозь весь роман. Мы наблюдаем уникальную ситуацию: князь не борется с борющимися с ним, принимая их с их борьбой. Эту ситуацию,

понятую как принцип божественного бытия в сотворенном мире, Достоевский опишет в «Братьях Карамазовых» фразой о красоте: «Здесь дьявол с Богом борется, а поле битвы сердца людей» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 100].

Это объясняет и неудачу князя с генералом Иволгиным. Генерал обижается на него за то, что он слишком «соучаствует» в его рассказах о личном знакомстве с Наполеоном, и пишет ему, что «даже и от него не примет “знаков сострадания, унижающих достоинство и без того уже несчастного человека”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 418]. Генерал рассчитывает на привычный барьер недоверия, который его раздражает — но и обеспечивает ему опору и ориентацию в действительности, а князь Мышкин целиком входит вместе с ним в его приключения сознания, не оставаясь ему внешним, полностью соучаствуя в его, пусть придуманной, жизни. И это то, что пытается осуществить (или вернее «естественно осуществляет» — только в соответствии с другим естеством, с иной природой) князь по отношению к каждому человеку. Именно эта потребность и способность сочувствуя и соучаствуя входить в жизнь другого делает самого князя Мышкина хриstopодобным образом, делает его Христом, как Он только и может присутствовать в истории, продолжающейся за пределами истории евангельской. Достоевский видит Христа, участвующего в истории, как Христа, входящего в глубины всякой человеческой жизни. Христос, как пытается показать Достоевский в этом романе (это он, впрочем, показывал и в «Преступлении и наказании», но иным образом), с каждым идет в глубину его жизни, до самого конца, до самых последних болей, до самых последних ужасов, до самых последних преступлений — но в последнем случае — не как действующий, а как претерпевающий, претерпевающий до полной самоотдачи **дотла**, что мы видим в финале романа. Мы по всем нашим путям ведем с собой Христа, Который *тихо* присутствует в истории, входя во все наши жизни в качестве второго — того, кто поддерживает и помогает реализоваться каждому из нас в качестве протагониста собственной жизни.

«Встревоженное молитвенное слитие с самым высшим синтезом жизни»

В романе «Идиот» Достоевский пробует изобразить не только структуру, но и действие в рамках иноприродной природы, в кото-

рой личностные центры впервые набирают свою истинную мощь от слияния со **всем**, где обособленные прежде способности восприятия и действия объединяются в единое тело — в силу чего соединенный со **всем** личностный центр оказывается способен «перехватить управление» общим телом у другого личностного центра, если тот теряет волю к истинному действию и под влиянием природной природы, спорадически восстанавливающей границы индивидуальности, отдается действию ложному. Это происходит в третьей из сцен романа, также маркированной словом **оба**: в длинной сцене встречи Мышкина и Рогожина в Петербурге в начале второй части, приведшей к покушению Рогожина на князя. Именно поэтому в середине этой сцены, отчетливо переживая ощущения следящего за ним и все более ненавидящего его Рогожина и не желая их обдумывать, не желая усилить своим включением их интенсивность, вдруг, без малейшей внешней побудительной причины — и даже как бы вопреки поступающим извне и настоятельно требующим реакции импульсам, князь задумывается «между прочим» о состоянии, открывающемся ему перед припадком, которым его здешняя природа платит за существование по законам иной природы.

«Он задумался, между прочим, о том, что в эпилептическом состоянии его была одна степень почти пред самым припадком (если только припадок приходил наяву), когда вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятелялось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той окончательной секунды (никогда не более секунды), с которой начинался самый припадок. Эта секунда была, конечно, невыносима.

Раздумывая об этом мгновении впоследствии, уже в здоровом состоянии, он часто говорил сам себе: что ведь все эти молнии и проблески высшего самоощущения и самосознания, а стало быть и “высшего бытия”, не что иное, как болезнь, как нарушение нормального состояния, а если так, то это вовсе не высшее бытие,

а, напротив, должно быть причислено к самому низшему. И, однако же, он все-таки дошел наконец до чрезвычайно парадоксального вывода: “Что же в том, что это болезнь? — решил он наконец. — Какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и **восторженного** молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 187–188].

К сожалению, этот абзац до самого последнего времени²¹⁷ публиковался во всех изданиях романа, начиная с Полного собрания сочинений в 30 томах, за исключением подготовленного мной Собрания сочинений в 9 томах [Достоевский, 2003–2004], в искаженном виде с невозможным, на мой взгляд, пояснением: «Опечатка во всех источниках» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 335]. Я при публикации романа сочла необходимым сохранить текст Достоевского, а не его советских публикаторов, хотя в момент публикации еще не могла объяснить, почему Достоевский употребляет здесь до такой степени смутившее остальных публикаторов слово: «**встревожженного** молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни». В свете сказанного выше выбранное Достоевским слово становится совершенно понятным.

Доходя до истинного состояния иной природы и активируясь как ведущий для общего тела, личностный центр оказывается именно **встревожженным**, или, как сейчас говорят, **алертным** (фр. *alerte* — тревога), возбужденным: не испытывающим непонятный «восторг» соединения, а напрягающимся и перехватывающим ведущую функцию. Именно на это и указывает Достоевский: поднимаясь к слиянию со **всем**, выходя из горизонтального паритетного взаимодействия с Рогожиным, в котором князь все больше поддается его способу видеть их двоих как врагов, а не как **обоих** (что описывается в романе как действие демона на князя: «демон» здесь и есть возрастающее ощущение отдельности, изолированности), Мышкин оказы-

²¹⁷ К счастью, сотрудники нового ПСС Достоевского изменили текстологическое решение своих предшественников, и в вышедшем в 2019 году томе, содержащем роман «Идиот», напечатан подлинный текст Достоевского: [Достоевский, 2013–..., т. 8, с. 208].

вается способен в последний момент перехватить управление (что маркируется восклицанием: «Парфен, не верю!») — и останавливает практически уже совершенное убийство.

Таким образом, роман «Идиот» оказался столь непонятным и вызывающим столько споров именно потому, что Достоевский попытался создать произведение, исследующее две природы человека и возможности их соединения, взаимоперехода и трансформации. Они в романе были поделены между дополняющими друг друга героями. Это хорошо знакомая читателям иллюзорная автономная уединенная природа, характеризующаяся границами, совпадающими с границами отдельного человеческого тела; та природа, которую человечество на определенном этапе развития видит как единственную реальную и которая, по Достоевскому, есть единственное место, своего рода «яйцо», где может вполне развиться человеческая личность, способная войти в полноту истинной своей природы (недаром Аглая будет говорить о себе как о «закупоренной в бутылке»²¹⁸ — этот образ идеально воссоздает стены *я, индивида*). Но при этом природа эта противоположна истинной природе человека: эта природа делает смерть неизбежной. Другая — это совсем почти неведомая читателям, но спящая, по Достоевскому, в глубине всякого сердца и сознания истинная природа человека, видящая как *себя* и *свое* все человечество и все мироздание до границ вселенной, природа, стирающая границу, которая останавливает передачу ощущения и переживания, но сохраняющая при этом личностный центр, обеспечивающий различие видения и восприятия между собой и другим. Эти различные, но равно доступные всем лицам видения воссоединяются затем в едином понимании, охватывающем все аспекты восприятия — так, воссоединившись со всеми, человек начинает видеть Бога лицом к лицу. И эта природа бессмертна.

²¹⁸ «Никогда и никуда не ходила; всё дома сидела, закупоренная как в бутылке, и из бутылки прямо замуж пойду; что вы опять усмехаетесь?» — отвечает она на вопрос Мышкина о школе или институте — то есть о выходе из границ семьи и рода [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 358].

ДОСТОЕВСКИЙ: ФИЛОСОФИЯ ВСЕЕДИНСТВА

С философией всеединства принято прежде всего связывать имя Владимира Соловьева и даже говорить о влиянии философских идей Соловьева на Достоевского. Но философия всеединства — исконная интуиция Достоевского, обнаруживаемая в его текстах задолго до того, как у юного Соловьева появились какие-либо философские идеи. Достоевский говорит о всеединстве не как о заданном (как это делает Соловьев), но как о данном, «эгоистическое» состояние человека, с его точки зрения — *ошибка восприятия* того, кто видит как реальность лишь «насущное видимо-текущее», но не опознает в ней «концов и начал». Если у Соловьева речь идет о факте наличия связности или отказа от связности всего со всем, то для Достоевского проблема заключается именно в способности правильного видения человеком своего собственного размера и конфигурации, оценки им своего собственного значения и возможности своего влияния на мир. Об этом и пойдет речь в данном разделе книги.

«Философия всеединства» для русскоязычного читателя практически автоматически ассоциируется с именем Владимира Соловьева. И ее очевидное присутствие в последнем романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» обычно связывают с влиянием, оказанным философскими воззрениями Соловьева на творчество Достоевского²¹⁹.

Полагаю, однако, что все происходило совсем иначе. Чтобы начать это видеть — достаточно вспомнить и держать в голове, что

²¹⁹ Этот тезис вновь прозвучал и на международной конференции «Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века: к 165-летию Вл. Соловьева», проходившей в Москве 30 мая – 1 июня 2018 года, в докладе С.А. Кибальника «Теократический идеал Вл. Соловьева и роман Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”».

в момент встречи Достоевского и Соловьева первому было примерно 52 года и он был прирожденным философом, что очевидно еще в его юношеских, семнадцатилетних, письмах, — а второму было всего 20 лет, и все его достоинство (немалое, особенно учитывая возраст) на тот момент заключалось в том, что его заботили те же философские проблемы (по меньшей мере — он, безусловно, оказался к ним восприимчив), что и старшего товарища, и что ту философию, которую внутренне проживал и делал основой своих художественных текстов пятидесятилетний писатель, юный философ стал пытаться излагать дискурсивно.

О проблеме влияния в этой паре сравнительно недавно опубликована качественная статья, разбирающая, в том числе, и историю возникновения идеи влияния Соловьева на Достоевского [Прийма, 2016]. Из этой статьи также видно, что идея заимствования Достоевским у Соловьева появляется исключительно в голове исследователя, отчетливо видящего прямое дискурсивное высказывание и не очень способного считывать то, что иным образом выражено в художественном тексте, а потому воспринимающего дискурсивное высказывание как заведомо приоритетное по отношению к художественному тексту — и, в результате понятной психологической операции, начинающего считать дискурсивное высказывание также и *предшествующим* художественному тексту.

Кроме того, нужно заметить, что идея влияний чрезвычайно проблематична вообще — и особенно проблематична в случае Достоевского (как и других великих мыслителей, в высшей степени оригинальных, даже если исследователям удастся проследить «заимствования» всех составных частей их учений). Здесь нужно вспомнить известную фразу: «Я беру *мое* добро там, где его нахожу» и сделать акцент на слове «мое». Мыслитель не заимствует — он, самое большее, радостно обнаруживает сродные ему, его собственные мысли, удачно сформулированные другим — и заимствовать чего-либо действительно *чужого* он совершенно не в состоянии. В изложении Соловьева Достоевский приветствовал свои собственные мысли.

В известном письме Н.П. Петерсону по поводу учения Н.Ф. Федорова Достоевский напишет: «Затем скажу, что в сущности совершенно согласен с этими мыслями. Их я прочел *как бы за свои*» [Достоевский, 1972–1990, т. 30, с. 14]. Вот только такие

мысли, прочтенные за свои, и имели шанс проявиться в творчестве писателя. То, как Достоевский продолжает это письмо, наглядно показывает, что он видит здесь случившуюся встречу единомышленников, а вовсе не учеников и учителей, имеющих сообщить друг другу нечто новое и невиданное: «Сегодня я прочел их (анонимно) Владимиру Сергеевичу Соловьеву, молодому нашему философу, читающему теперь лекции о религии <...> Он глубоко сочувствует мыслителю **и почти то же самое хотел читать в следующую лекцию**» [Достоевский, 1972–1990, т. 30₁, с. 14].

Соловьев стал одним из любимых собеседников Достоевского именно потому, что молодой человек оказался его *смысленником* в вещах, которые для Достоевского были важнейшими и фундаментальными основами его мировоззрения, которые Достоевский продумывал уже на протяжении длительного времени (практически — с начала своей литературной деятельности, с романа «Бедные люди»²²⁰) и о которых поговорить прямо и вне художественных текстов было особенно и не с кем. Надо отметить при этом, что Достоевский продумывал эти вещи, на мой взгляд, на более глубоких уровнях, чем не только ранний, но даже и поздний Соловьев.

Укажу для начала, что в «Чтениях о богочеловечестве» Соловьев говорит, что фундаментальный разлад, который происходит

²²⁰ Напомню, что эпиграф к «Бедным людям» был взят из повести В.Ф. Одоевского «Живой мертвец» — и что главную мысль своей повести Одоевский высказывает в вымышленном эпиграфе к ней: «Скажите, сделайте милость, как перевести по-русски слово солидарность (*solidaritas*)?»

— Очень легко — *круговая порука*, — отвечал ходячий словарь.

— Близко, а не то! Мне бы хотелось выразить буквами тот психологический закон, по которому ни одно слово, произнесенное человеком, ни один поступок не забываются, не пропадают в мире, но производят непременно какое-либо действие; так что ответственность соединена с каждым словом, с каждым, по-видимому, значащим поступком, с каждым движением души человека» [Одоевский]. Таким образом, мысль, заявленная подспудно Достоевским еще в «Бедных людях», окончательно и очевидно для читателя — ибо практически дискурсивно — была раскрыта лишь в «Братьях Карамазовых», где Достоевский изо всех сил стремился «высказатьсь весь» — то есть не оставить читателю возможности так легко не воспринимать / исказить важнейшие мысли автора, как это обычно происходило по отношению ко всем предшествующим его текстам.

в мире, движение к разделению, к отделению от целостности, от *всего*, случается в результате интенций и действий *мировой души*, которая, соответственно, и несет ответственность за происходящее. Она соблазнилась идеей *иногo владения вещами этого мира*, которые и так ей принадлежали, — но ей захотелось владеть ими *иным образом*. И, собственно, лишь в процессе восстановления отпавшего в результате падения мировой души мира появляется человек как воссоединение, впервые произведенное, логоса с природным началом [Соловьев, 1994, с. 156–164].

Уже из сказанного понятно, почему правы были те, кто говорил, что идеи Владимира Соловьева отразились в идеях Ивана Карамазова — ибо этот восходящий вектор движения, это человечество, которое выстраивает свое движение к Богу и идет к Нему в собственном усиленном напряженном движении, в поисках мировой гармонии, платя за это прохождение пути устранения диссонанса и воссоединения невозможную цену, выражены в философии Ивана вполне отчетливо. Человек здесь не виновен в том, что произошло (во всяком случае — не *априорно* виновен) — он есть, напротив, некий *способ* восстановления первоначального единства, разрушенного не им и не по его вине, — и именно от такого «мира Божьего» отказывается Иван, заявляя, что не должен неповинный расплачиваться за сделанное другими, оплачивать исправление и восстановление не им разрушенного.

Для Достоевского же вообще все принципиально иначе. И если мы вспомним о тех черновых записях, которые представляют собой первоначальный набросок философии всеединства Достоевского (хотя выводы этой философии вполне отчетливо прозвучали и в опубликованных «Зимних заметках о летних впечатлениях»): «Маша лежит на столе, увижусь ли с Машей...» и «Социализм и христианство», то мы увидим, в чем эти исходные позиции различаются.

В одном из писем Достоевский говорит, что социализм и христианство — антитезы (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 29, с. 262]). Он имеет в виду, что они исходят из противоположных базовых принципов — и эти разные принципы им проговорены как раз в упомянутых двух черновых текстах. Социализм исходит из предпосылки, что все есть *отдельные*. И этих отдельных нужно соединить в некую общность. Достоевский исходит из того (и христиан-

ство, с точки зрения Достоевского, исходит из того), что первично *всё / все*. Всё и все — это синонимы в идиоматике Достоевского, и это, собственно, то, что единственно реально, потому что отдельное, уединенное существование вещей, с точки зрения Достоевского, не есть некая данность — как она все же *данность* (искажающая идеал) с точки зрения Вл. Соловьева — а есть *ошибка* зрения, *ошибка* восприятия и понимания. Отдельное существование заключенных в себе эгоистических единиц — это просто иллюзия, невидение своего настоящего положения, непонимание своей настоящей природы. Это та резкая редукция, которую претерпевает существо, согласившееся и начавшее видеть себя в очень ограниченном объеме, на слишком небольшой глубине, почему Достоевский и называет это состояние человека *его унижением*.

Если мы посмотрим на пальцы (или если пальцы посмотрят на себя), не принимая во внимание соединяющую их ладонь, — мы увидим (они увидят) отдельные объекты. Вот это невидение пальцами того, что они — части ладони, а дальше вместе с ладонью часть всего организма, охватившая их иллюзия отдельности — это и есть состояние современных людей по Достоевскому.

Дело не в наличии *другого* (пусть падшего, искаженного и ущербного) способа бытия (как получается по Соловьеву) — дело для Достоевского в *неведении о наличном способе бытия*. Важно при этом отметить, что идеал, согласно Достоевскому (и согласно фундаментальному принципу христианства, о чем неоднократно было сказано самыми разными христианскими авторами как востока, так и запада), — это не нечто отсутствующее в реальности, а нечто наличествующее в реальности. Для христианства невозможно помыслить идеал вне воплощения — потому что оно все о том, что самый высокий мыслимый идеал — уже воплощен. И грех — «промах» по-гречески — это не осуществление *другого* способа бытия, как у Соловьева — это промахивание *мимо* бытия, непопадание в бытие. И это промахивание, это истощение бытия при принятии в качестве исходного для своего восприятия постулата о человеческой отдельности, каждым человеком рано или поздно оказывается чрезвычайно болезненно ощущаемо.

Таким образом, для Достоевского идеал — не нечто, к чему нужно идти с усиленным напряженным постоянством, не некий вектор движения, не некое преобразование того, что здесь объективно

дано «в иной конфигурации» (как это будет у Соловьева), а проявление, видение того, что уже налично, но перестало (или так и не стало) восприниматься в силу некоторых ошибок, которые совершены самим человеком.

То, что у Соловьева совершает мировая душа, то у Достоевского (как и в христианстве) совершает человек в момент своего грехопадения, сам говоря: «я — отдельный». В словах Адама «жена, которую Ты мне дал, она мне дала, и я ел» как раз и выражено резкое сужение восприятия себя человеком, видящим себя отныне в границах «одежд кожаных», отдельно от Бога и от ближнего; прекращение восприятия «другого» как себя же самого, перенос ответственности и вины на другого, потому что он теперь «отдельный», «не я», и то, что будет плохо для него — может быть выгодно мне.

Для Достоевского существование современного человека в «период уединения», как он назовет это состояние в «Братьях Карамазовых» отчетливо и многократно, — это существование внутри той ошибки зрения, когда человек не видит своих собственных границ и не понимает своих собственных размеров — потому что размер человека — это размер всего человечества, а его границы — это границы вселенной. В черновой записи «Маша лежит на столе...» это им отчетливо уже выражено, Достоевский говорит там об идеальном состоянии человечества: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем <...>» ([Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174]; заметим, что здесь еще звучит «будем», гораздо более солидарное с видением Вл. Соловьева, чем решительное авторское «есть» «Братьев Карамазовых», где «будем» всецело отдано Ивану Карамазову, о чем подробно сказано выше).

Именно поэтому Мережковский скажет о Достоевском, что за последние пятнадцать веков лучше него никто не говорил об Элевсинских мистериях. В центре романа «Братья Карамазовы» находится обращение к Элевсиниям — а Элевсинии — это тоже история о вспоминании человеком своего истинного масштаба и конфигурации: о том, что человек видит свой истинный масштаб и границы тогда, когда он видит себя как некий фокус единого человечества, и каждую из личностей видит таким же фокусом этого единого тела (что-то вроде сферы, центр которой везде (поскольку каждая личность — ее центр), а периферия нигде).

Именно в силу такого видения (и без этого видения вообще нельзя понять, что имеется в виду в этих словах) старец Зосима говорит: «Каждый перед всеми за всех виноват» — фразу, которая вызывала наибольшее количество претензий к Достоевскому в самых разных аспектах. Фразу эту можно понять, лишь учитывая, что здесь тело человечества — это не соборное / сборное тело, это не общность, в которой каждый — ее элемент и часть²²¹. Это, напротив, раздвижение размеров каждого человеческого тела и человеческого восприятия до пределов *всего*. Каждый не входит в состав всего — наоборот, *все* входит в состав каждого²²². Каждый становится всечеловеком, доходя до своих естественных границ, обретая наконец истинный свой масштаб, можно сказать, разглядев и ощутив наконец истинный свой масштаб — потому что он никогда и не был меньше, никогда не был отличен от *всего*, тем более он не мог быть исключен из *всего* — он просто ошибался в восприятии себя самого, пребывал в состоянии частичного паралича, не ощущая своего всеобщего тела за некоторыми небольшими пределами — и это обретение своего истинного масштаба Алешей отчетливо и очень *технично*, а вовсе не романтично показано в конце главы «Кана Галилейская».

²²¹ Как это все же получается у Вл. Соловьева, например, здесь: «Останавливая же свою волю на самой себе, сосредоточиваясь в себе, она отнимает себя у всего, становится лишь одним из многих. Когда же мировая душа перестает объединять собою всех — все теряют свою общую связь, и единство мироздания распадается на множество отдельных элементов, всемирный организм превращается в механическую совокупность атомов. Ибо все частные, особенные элементы мирового организма, сами по себе именно как особенные (каждый как “нечто”, а не все, как “это”, а не другое), не находятся в непосредственном единстве друг с другом, а имеют это единство лишь посредством мировой души, как общего их средоточия, всех их в себе заключающего и собою обнимающего» [Соловьев, 1994, с. 164].

²²² Собственно, здесь очевидно, что Достоевский блистательно решает проблему, так сформулированную В.В. Зеньковским, опиравшим радикальный разрыв между идеей сохранения индивидуальности в вечности и необходимостью всеобщности: «Истина лежит, очевидно, в таком понимании индивидуальности, которое не ведет ни к метафизическому плюрализму, ни к деперсонализации человека» [Зеньковский, 1992, с. 96].

Только при таком восприятии вина за другого начинается *технически* быть очевидна, потому что здесь дело, если угодно, в том, чтобы перехватить управление, перевести его в свой фокус в тот момент, когда другой (другой фокус управления в этом едином человеческом теле) начинает *ошибаться*, метаться в темноте — то есть грешить: грех — это и есть *огрех*, ошибка, непопадание, *промах*. Об этом сказано старцем Зосимой: «мог светить как Единый безгрешный»: «<...> поймешь, что и сам виновен, ибо мог светить злодеям даже как единый безгрешный и не светил. Если бы светил, то светом своим озарил бы и другим путь, и тот, который совершил злодейство, может быть, не совершил бы его при свете твоём» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 292].

Именно таким образом Достоевский и видит возможности преобразования «социума» — для него почти нет идеи «общего дела», или, вернее, она сразу осмыслена им как почти утопическая в силу невозможности одновременного осознания единой задачи человечеством; для Достоевского, напротив, чрезвычайно важна — и она будет проходить через весь «Дневник писателя» — идея того, как может быть силен один человек. В черновиках он запишет: «Исполните на себе сами и все за вами пойдут» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 63].

Заметим, что в этом вопросе — вопросе о значении индивидуальной воли — Достоевский опять резко расходится с Соловьевым.

С точки зрения Соловьева, у человека, пришедшего в идеальное состояние, «*погасает* мучительный огонь личной воли» [Соловьев, 1994, с. 152–153].

Для Достоевского, напротив, **сконцентрированная и усиленная воля одного человека становится главным двигателем общего преобразования**, и эта идея является основополагающей для «Дневника писателя» и начинается буквально с первого номера 1876 года, который представляет собой предисловие и политическую, философскую, социологическую декларацию о намерениях. Первый номер, кроме прямо декларирующего эту идею «Золотого века в кармане», содержит и рассказ о маленьком человеке, который жил и умер, и, по видимости, тут и заключена вся его биография. А между тем «этот скромный и молчаливый человечек до того страдал душой всю жизнь свою о крепостном состоянии людей, о том, что у нас человек, образ и подобие Божие, так рабски зависит от тако-

го же, как сам, человека, что стал копить из скромнейшего своего жалования, отказывая себе, жене и детям почти в необходимом, и по мере накопления выкупал на волю какого-нибудь крепостного у помещика, — в десять лет по одному, разумеется. Во всю жизнь свою он выкупил таким образом трех-четыре человек и, когда помер, семье ничего не оставил». Он думал, «что одним мельчайшим частным случаем может побороть всю беду». И, заключает автор: «Я ужасно люблю этот комический тип маленьких человечков, серьезно воображающих, что они своим микроскопическим действием и упорством в состоянии помочь общему делу, *не дожидаясь общего подъема и почина*» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 25].

Достоевский тонко внутри текста подводит читателя к той мысли, что именно в результате того, что в сороковые годы девятнадцатого века этот «идеалист сороковых годов» в полной безвестности и без попыток сагитировать кого-либо неустанно следовал самому истинному и глубинному желанию и потребности своего сердца, через двадцать лет вся Россия как один человек встает и освобождает своих крепостных.

Вот, собственно, каким образом, по Достоевскому, действует эта целостность человечества как единого человека с разными фокусами восприятия.

То же самое будет составлять главную мысль «Сна смешного человека», где Достоевский пытается показать ту же идею от противного — потому что наше сознание гораздо легче воспринимает, что малое может испортить все, что один может заразить всех (что мы видим в жизни хотя бы на примере ежегодных эпидемий гриппа — то есть — регулярно). А вот идея того, что один может стать источником всеобщего выздоровления для нас не так очевидна, хотя логически она вытекает из возможности воздействовать на человечество отрицательным образом. Восстановление происходит так же, как разрушение — если одна клетка перерождается и задает свой ритм организму — неотвратимо перерождается весь организм, потому что она запустила другой принцип работы всего, иной принцип взаимодействия со всеми, иной тип бытия. Если в основе нашего перерождения было истинное и глубинное желание сердца, истекающее из первоначального истока, не забитого песком и шлаками нашей иллюзии отдельности — это перерождение неизбежно распространится на все человечество.

Поэтому у Достоевского ответственность за «тварь, стенающую и мучающуюся донныне», которая у Соловьева ложится на отпавшую мировую душу, всецело лежит на человеке. Ибо с того момента, когда Христос своим пришествием восстановил в полноте сущностное единство всего, человеку осталось только прозреть — именно поэтому старец Зосима будет говорить в черновиках: «жизнь есть рай, ключи у нас» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 245], повторять за братом: «все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 262]. Он констатирует, что мы находимся в ситуации ошибки зрения — о чем Достоевский в «Дневнике писателя» от себя скажет, когда будет описывать роль художника в теле человечества. Говоря о том, что «нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это все еще для человека фантастическое», и о том, что задача «глаза художника» проявлять для человечества «концы и начала» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 144–145], то есть представлять ему действительное положение вещей, которое оно большей частью не в состоянии видеть в силу ограниченности и неизбежной поверхностности своего взгляда, сосредоточенного (и в этом они с Владимиром Соловьевым совершенно солидарны) каждым на самом себе и именно поэтому не способным к восприятию реальности. При любой попытке видения человеку эгоистичному удастся выхватить из реальности лишь некоторые блоки, какие-то отрывки и огрызки, потому что любое восприятие, в центре которого стоит эго, отдельность человека, неизбежно искажает видимое — из-за того, что субъект зрения становится алчно заинтересованным. Алчная заинтересованность совершенно меняет тип восприятия человека, и человек видит мир иным, видит его отдельным от себя объектом своей алчной агрессии — и становится неспособен прозреть его истинное райское состояние. Для того, чтобы это состояние мира увидеть, нужно пройти тем путем, который отчасти описывает и объясняет, а отчасти и демонстрирует в романе «Братья Карамазовы» старец Зосима, потому что его «прованивание» и есть, кроме всего прочего, наглядное соединение с общей плотью и общим грехом, которое происходит в процессе его смерти — и лишь пройдя в это соединение, он начинает творить чудеса, которых ожидали при жизни, но которые все совершились после смерти.

Единое тело человечества, единое тело мироздания — это «Бог будет все во всем», доходящее до самых границ мира, а граница мира — это и есть косная материя. И вот просветление этой материи и ее воссоединение со *всем* описано Достоевским уже в 1864 году, хотя вполне отчетливо проявлялось в его текстах и ранее, в 1862 году, в «Зимних заметках о летних впечатлениях».

Главная ошибка зрения и восприятия человека заключается в том, что он считает, что другой его ограничивает и вытесняет. Но на самом деле — другой дает мне, позволяет освоить мне то новое пространство бытия, которое без другого для меня недоступно, более того — без другого его не существует. И пока мы не переменим свое отношение, ощущение, свое непосредственное чувство с «другой меня ограничивает» на «другой предоставляет мне пространство, которое я никогда не смог бы освоить без него, которое даже и не существовало бы в доступном для меня виде без него» — мы будем умирать, задыхаясь в тех искусственных границах, внутри «одежд кожаных», которые видятся нами как единственная настоящая реальность. Смерть — это тоже результат *ошибки, промаха, непопадания в себя самих* (то есть — греха) — недаром Достоевский делает прямые и скрытые отсылки к Элевсинским мистериям одной из главных несущих линий в романе «Братья Карамазовы». Потому что главным в Элевсинских мистериях было научение правильному зрению, правильному видению себя и своей природы. Если ты видишь и знаешь — ты будешь стоять в белых одеждах наверху, объединившись со всеми знающими и видящими, просветляясь единым светом, убирающим границы, обозначенные кожаными одеждами — но если ты отказался видеть и знать и осуществлять свою жизнь в соответствии с увиденным уже здесь — то ты окажешься с теми, кто пытается из последних сил удержать на себе кожаные одежды, свою здешнюю форму, теми, кто прикипел к своей здешней форме, кто во тьме давит и уродует друг друга. Именно поэтому в Евангелии от Иоанна следующим за: «Истинно, истинно говорю вам, если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода», — будет пассаж: «Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную» (Ин. 12, 25).

Таким образом, Достоевский (и Евангелие) говорят нам, что для нас существуют совсем другой вид, совсем другое соединение, совсем другой контакт, совсем другой способ бытия, чем мы привыкли замечать, сосредоточиваясь на «насушном видимо-текущем» — и что мы слишком часто в жизни и после нее держимся не за то, за что нужно держаться. И что главный значимый (а вернее — единственный значимый) результат нашего пребывания на земле, в области насушного видимо-текущего — это научиться любви.

КАК И ЗАЧЕМ ЧИТАТЬ ДОСТОЕВСКОГО?

Отвечая на вопрос, вынесенный в заглавие этого раздела, прежде всего нужно сказать, что в настоящее время произведения Достоевского входят в России в школьную программу (обязательный для изучения текст с 1968 года — «Преступление и наказание», рекомендованный для изучения в 1990-х – начале 2000-х — «Идиот»; в младших классах — «Мальчик у Христа на елке», в один из учебников включены «Белые ночи», во внеклассное чтение может входить любой из великих романов и почти любое из ранних произведений по выбору учителя, также во внеклассное чтение могут входить и художественные тексты «Дневника писателя» и т. д.), и поэтому совсем миновать произведения Достоевского человеку любого возраста, учившемуся в российской школе, сложно, хотя и не так сложно, как итальянцу миновать произведения Данте, а англичанину — Шекспира, поскольку в советский период Достоевский десятилетиями не был включен в школьную программу для чтения, а иногда даже не упоминался в учебниках²²³. И все же уже более 50 лет он входит в программу для обязательного чтения. Это вовсе не значит, что произведения, входящие в эту программу, все читают, но это значит, что в каком-то виде (в виде, например, устойчивых предрассудков, касающихся как событий биографии писателя и его личностных качеств, так и свойств его текстов) они усваиваются практически всей аудиторией даже без или еще до чтения.

Начнем с тех, кто Достоевского не любит и не читает — и при этом считает нужным или испытывает потребность говорить об этом публично, часто довольно пространно и по возможности громко. Эта категория «нечитателей» гораздо легче типологизируется: читают Достоевского по гораздо большему количеству причин, чем «не читают». Как правило, именно «нечитатели» транслируют устойчивые и довольно легко каталогизируемые стереотипы

²²³ О том, как и когда Достоевский изучался в средней школе в XX–XXI веке, см.: [Пономарев, 2007; Золотухина, 2015; Павловец, 2017; Пономарев, 2017; Тихомиров, 2016 б]. Об изучении Достоевского по программе истории см.: [Подосокорский, 2007].

относительно писателя и его творчества. Относительно текстов это представления о «плохом стиле» Достоевского, о его «истеричности», «мрачности», о «полоскании грязного белья» и «выворачивании наизнанку» человека. Эти стереотипы воспринимаются на дорефлексивном уровне, как приемлемые объяснения эмоционального неприятия творчества писателя. Борющиеся с Достоевским идеологически добавляют к вышеназванному «проповедь страдания» и «апологию унижения» личности. Надо сказать, что эти стереотипы (все без исключения) воспроизводят то, что транслировали школьные учебники советского периода.

Практически все эти стереотипы образовались в советскую эпоху — или ранее ее в социалистических кругах, а на самом деле — они неизменно циркулируют в любых кругах, ориентированных на экономическую составляющую как на основу человеческого взаимодействия. Интересно, однако, понять, с чем именно в творчестве Достоевского могут быть соотнесены эти стереотипы.

Достоевский — весь про человеческое взаимодействие, а потому и делиться по отношению к нему читатели будут в соответствии со свойственными им и приемлемыми для них способами взаимодействия с окружающим миром и другими людьми.

Во-первых, Достоевский оказывается неприемлем для тех, кто выстраивает свое общение с другими функционально, при этом идеология может быть любая и самая прекрасная: определяющее тут то, что плохо воспринимающий Достоевского читатель привык либо быть единственным полноценным субъектом своего мира, либо взаимодействовать с окружающими на основе четких схем и протоколов (в этом случае он и сам не вполне субъектен, и именно отсюда берется представление о писателе, «копающемся в грязном белье» — все, что происходит за пределами схемы «побуждение — правильное / неправильное суждение / действие»: сомнения, метания, неуверенность в выборе, двойные мысли, противоречивые желания, — объявляется таким читателем болезненным психологизированием, которое нужно скрыть от окружающих и от себя самого как нечто бесконечно и убийственно стыдное). Именно для таких читателей Достоевский «вязок» и невнятен, ибо он не дает простых рекомендаций, готовых решений для якобы «повторяющихся» ситуаций. А если дает — то они оказываются очень неудобными. Например, он показывает, что отобранные прекрасным и возвышен-

ным молодым человеком у противной старушонки деньги странным образом не «работают», ими нельзя сделать ничего полезного, а если к тому же еще убили их несправедливого владельца — то и вообще ничего. При этом практически каждому встреченному нуждающемуся можно помочь «настоящими своими» деньгами (так скажет Раскольников испуганной Соне о данных им на похороны Мармеладова средствах), как бы мало их у человека не было. То есть — даже деньги оказываются не безличным средством всеобщего обмена, есть «хорошие» и «плохие» деньги, и «плохие» деньги не годятся ни для спасения, ни для созидания. Достоевский весь о том, что в мире нет похожих людей и повторяющихся ситуаций, и даже вещи не безличны и не однозначны функционально — и для ряда читателей это оказывается «усложнением», разрушительным для их картины мира. Характерно, что в постсоциалистический период, при попытке радикально изменить основанное на прежних стереотипах изучение произведений Достоевского в школе, возник новый стереотип «слишком сложного» писателя.

Надо сказать, что неприязнь в данном случае вполне взаимна: при том, что у Достоевского нет отрицательных героев, у него есть герои плоские. Достоевский любит смешного и нелепого, поющего с чужого голоса Лебезятникова, который в одном из самых драматических мест романа умудряется стать лицом Бога и спасти Соню от обвинения в воровстве, но Лужина, для которого единственный субъект в мире — он сам, Достоевский не любит и не воспринимает, поскольку этот его персонаж напрочь лишен глубины, в него некуда войти Богу²²⁴, такой божественный вход в него (по сути — очеловечивание) был бы возможен только в результате жесточайших мучений для Лужина, скорее всего, за пределами переносимого.

²²⁴ В черновиках к «Преступлению и наказанию» Достоевский запишет: «Нет, кто бы ни был **живущий**, хотя бы в замаске по горло, но если только он **и в самом деле живущий**, то он страдает, а стало быть, ему Христос нужен, а стало быть, будет Христос. Господи, что это вы сказали? Не верят в Христа только те, которые потребности в нем не имеют, которые *мало живут* и которых душа подобна камню неорганическому» [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 87–88]. Подчеркивая эту мысль, Достоевский и назовет Лужина Петром Петровичем, то есть «каменным камнем».

Вторая (или та же самая, но описанная другим образом) причина невосприятия некоторыми читателями Достоевского — нежелание или невозможность выходить на духовный уровень бытия и взаимодействия, желание и потребность остаться на уровне душевном.

Душевный уровень не предполагает полной и бескорыстной самоотдачи — он рассматривает «паритетный обмен», существование на основе взаимовыгоды как высший уровень человеческого сосуществования (низшим уровнем будет полная объективация, пожирание другого). И такое видение (видение доброго язычника, который и с людьми, и с богами выстраивает отношения на принципе *do ut des*), несмотря на две тысячи лет христианства, все еще гораздо ближе человечеству, чем та полная самоотдача, которую каждому предложил в Нагорной проповеди Христос как способ обретения себя и Бога. Достоевский же видит и показывает, что настоящее счастье человек обретает только тогда, когда весь вкладывается в бескорыстную самоотдачу — и что чем он дальше от такой самоотдачи, тем более он одинок и несчастен, и жаждет и требует отдачи другого, которая, однако, никогда не сможет его насытить.

«Нечитатели»²²⁵ Достоевского в России (да, думаю, и в мире) — это люди, которые хотели бы подстроить Достоевского под себя, под свое видение мира и свои душевные нужды, хотели бы найти в нем, признанном (хотя и постоянно отрицаемом) основателе русской философии, подтверждение своей картине мира. Для них он предстает мрачным, жестоким, «певцом страдания» — потому что он открывает путь человеческой трансформации, а они не хотят перемены, ведь любая перестройка всегда болезненна, даже когда неправильно стоявшую кость ставят на место — болят, иногда почти непереносимо, окружающие ее мышцы. Чтение Достоевского для таких «нечитателей» становится мучительным зазором между не хотящим меняться мной — и постоянно и настойчиво раздвигающим мои привычные границы текстом.

Читатели Достоевского в России (да и в мире) — это люди, которые раскрываются автору навстречу, видят в его текстах благовестие о своей настоящей природе, о способности быть открытым

²²⁵ Повторяю — я говорю лишь о тех, кто громко, во всеуслышание «не читает» Достоевского, а не о тех, кто просто пошел другим путем и нашел себе других проводников.

другому: человеку, миру и Богу, — и в этой открытости обретать свое истинное величие, свою силу, счастье самоотдачи. Счастье совпадать с собой, о котором грезил, но которого не находил в слишком тесных привычных и «приличных» границах, выстроенных людьми, чтобы не отдать своего.

Большинство читателей Достоевского — это люди, которые, читая его, меняются, все с разной скоростью, кто — на миг, кто — навсегда переходя на новый уровень, к новому способу бытия; это люди, которые и читают его потому, что в процессе чтения с ними что-то происходит. Именно поэтому про книги Достоевского так часто рассказывают истории, вроде: «Я начала читать его роман “Идиот” — и не пошла в школу, и три дня не видела и не слышала ничего, только читала, пока не закончила книгу». Но вот признание читателя из письма к редактору журнала о Достоевском, опубликованное редактором; читателя, смогшего в полной мере отрефлексировать, **как** и **зачем** он читает Достоевского: «Когда я впервые читал “Идиота”, — а по обстоятельствам жизни это было в больнице накануне операции, — то был не то что потрясен, а даже как бы вне себя. Пробежав глазами последние строчки, я захлопнул книгу и поцеловал переплет, буквально впившись в него губами, а потом прошептал: “бешеная икона... бешеная икона...” Я никогда не целую книги, если это не Библия, а слова о “бешеной иконе” сказались как бы сами собой, помимо моей воли, в стороне от моего сознания. Я потом долго думал и не мог понять, что же имелось в виду в этих словах; — что нечто *положительное*, это я понимал, но меня одинаково смущали оба эти слова — как “икона”, так и “бешенство”: “икона” применительно к роману выглядела неуместно-возвышенно и сакрально (это вам даже не “фреска” или “витраж”), а “бешенство” навряд ли можно считать похвалой или хотя бы просто одобрением... свести же оба понятия воедино вообще было невозможно, — но, однако же, я свел. Сейчас мне кажется, что я высказал в ту секунду вот какую мысль: в этом романе Достоевский (как и в прочих своих романах в целом) смешал между собою в неразъемное и живое единство оба плана бытия, почему возвышенно-небесное, неземное, духовное (икона) получило черты этого помраченного мира, его страстей, скорбей и стремлений (бешенство), притом то и другое невозможно ни расчленить, ни даже просто воспринимать одно вне другого. Да и что есть сам

человек, как не “бешеная икона” Бога?» [Абрагамовский, 2004].

Вот это: смешение двух планов бытия — и ощущают с разной интенсивностью все читатели.

Только одни видят здесь «загрязнение высокого низким» — и тогда «проповедь ненужного страдания» и «жестокий талант». Эти читатели хотят оставить священное в выделенном из профанного мира священном месте, храме, чтобы оно не грязнилось и не осквернялось смешением. Они, опять-таки, стремятся сохранить чистоту высокого, как добрые язычники.

А другие видят здесь проявление, пробивание, прорастание священного сквозь любое повседневное, явление образа Бога в любом, самом опустившемся человеке, — то соединение Божественного с человеческим, для которого только и приходил на землю Христос, сделавший весь мир — новым храмом и местом присутствия Божества. И они говорят о свете и радости, раскрытых в них самих книгами писателя, о его изумительном юморе, о головокружительных интеллектуальных выражах, о глубине, на которой по-новому раскрывается мир и все взаимодействия в нем.

Достоевского читают затем, чтобы научиться видеть в событиях собственной жизни ведущие и преобразующие человека силы; чтобы научиться видеть в здешнем бытии то, что приходит из-за грани и не просто свидетельствует о запредельном, но ставит нас с ним в живую и неуничтожимую связь. Недаром в 1970-х и начале 1980-х годов в Советском Союзе в гонимую и почти опустевшую тогда Церковь пришли молодые люди, новые прихожане и новые священники, которые на вопрос: «Что привело тебя сюда?» — отвечали: «Читал Достоевского».

В заключение хочу процитировать записки недавно умершего художника, размышлявшего о значении искусства для человека очень близко к тому, как это делал Достоевский, хотя художник, скорее всего, не вспомнил его слов, когда писал свои: «Что мы знаем о жизни? Мы проходим жизнь по ее краю. Нам знакома крошечная часть ее территории. То немного, что видел сам. То, в чем сам принимал участие. Все остальное — из третьих и четвертых рук, изредка — в рассказах тех, кто действительно много видел и сам это пережил. Чаще — в рассказах тех, кто что-то и где-то слышал. И, путаясь, пересказал другим. Искусство открывает нам жизнь глубже и правдивее, чем сама жизнь» [Волович, 2017].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ЗАЧЕМ НАМ ДОСТОЕВСКИЙ?

«Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 63]. Эта фраза из письма семнадцатилетнего Достоевского брату Михаилу часто приводится в эссе и исследованиях о нем — ибо в ней концентрированно сформулировано жизненное кредо и творческая задача писателя. На недавнем международном круглом столе, посвященном 200-летию со дня рождения Достоевского, одним из очень многих, проходивших в 2021 году, ведущий спросил нас: разгадал ли Достоевский эту тайну? Как обычно, участники стали говорить, что дело не в разгадке, а в разгадывании, не в ответе, а в вопросе, не в месте назначения, но в направлении движения (видимо не замечая, что повторяют подпольного парадоксалиста, слова которого совсем не были последним словом самого Достоевского).

Когда очередь дошла до меня, я честно сказала, что загадку человека Достоевский разгадал и разгадку от читателей не скрыл. Однако он и не предъявил ее навязчиво — в силу отступательной тактики, принятой им. Достоевский хотел дать человеку возможность взять из его текстов лишь то, к чему тот оказался готов на данный момент, — и для этого сделал путь к окончательному выводу требующим от каждого усилия. «Пусть потрудятся сами читатели», — напомним еще раз знаменитую запись Достоевского в черновиках.

Разгадка состояла в том, что современный человек роковым образом ошибается в определении собственной мерности, размера, состава и конфигурации. В своих желаниях и поступках он исходит из присутствующего в его сознании ложного собственного образа, из ложного видения себя как ограниченного своим телом и отграниченного от всех остальных людей, из видения других как своих соперников и претендентов на тот же ресурс, а не как открывающих для него новые пространства и возможности, без них и вне их просто не существующие, а следовательно — радикально ошибается как в определении своих истинных выгод, так и опасностей на

своем пути. Вплоть до того, что самое опасное для себя он склонен считать наиболее выгодным, а самое выгодное — вообще не входящим в круг его жизненных интересов или ущемляющим эти интересы. Если сказать совсем просто, человек впадает в ту же ошибку, в какую впал бы палец, решивший, что он отдельное существо на ладони-земле и что главное правило его жизни — перераспределять общий ресурс в свою пользу: такое перераспределение — прямой путь только к смертельной болезни самого пальца, а, возможно, и всего организма, что в случае пальца очевидно.

Произведения Достоевского оказываются нам столь близки и нужны потому, что целью его было предоставить читателю новые поведенческие паттерны, способствующие переходу человека на иной уровень мышления, бытия и взаимодействия с миром. Именно в таком порядке — через изменение поведения, через опыт действия, иными словами — через *деятельную* любовь, открывается, согласно Достоевскому, для человека другое мышление и другое чувство мира. Это новое чувство мира заключено в утверждении в качестве основы правильных, ведущих к истинному счастью и обретению себя действий человека в мире — *личности*, а не я.

Личность — это сияющее сознание и вольное волеизъявление человека, открытого всякому другому и всему миру как *другому себе*. Я — это индивид (то есть *неделимое* на латыни), предел деления рода, главное свойство которого — быть *выделенным* из любой общности, отличать себя от всех, соблюдать свои узко понятые интересы, реагировать на внешние раздражители, следовательно — осуществлять невольное, вынужденное, реактивное волеизъявление. *Личность* — это устремленность к общению и взаимодействию, к самоотдаче, я — это голодное существо, стремящее получить или не отдать, сберечь для себя; это границы по преимуществу.

Когда человек взаимодействует с миром из состояния *личности* — это пробуждает в большей или меньшей степени личность во всех, с кем он входит в контакт. Тогда мир становится раем, изобильным источником. Когда человек взаимодействует с миром из состояния я — те, с кем он контактирует, в большинстве случаев поворачиваются к нему своими границами, выпускают ему навстречу свои я — защищающиеся и отнимающие, и мир становится местом нищеты и нехватки, ограниченного ресурса, адским местом.

Пребывание человека в состоянии я Достоевский в своих произведениях — от «Записок из подполья» до «Братьев Карамазовых» описывает как *удинение* и глубокое *унижение* человека.

Но при этом я — это единственное место на земле, в котором может развиваться полноценная *личность*. Собственно, именно поэтому человек, по Достоевскому, обречен на страдание в течение жизни: в нем существуют два противоречащих друг другу закона его бытия, две разные природы, действия на основании этих законов в каждой ситуации будут требоваться прямо противоположные, и мучительный выбор будет его сопровождать, скорее всего, на протяжении всей здешней жизни. Но это страдание — страдание вылупляющегося цыпленка, страдание трансформации, страдание перехода от бытия, ограниченного пределами собственной кожи, к бытию, вмещающему в себя всю вселенную, к пространствам, созданным иными душами. Достоевский так описывает это будущее состояние человека в вечности: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем». Заметим, Достоевский не называет человека одним из *органов* общего тела человечества — он считает каждого личностным центром единого тела, способным в ситуации, когда именно из его точки будет лучше всего видно, как нужно действовать и куда двигаться, перехватить управление, чтобы немедленно передать его, как только из другой точки нужное действие станет яснее и осуществимее.

В своем последнем романе Достоевский отдает уже преображенному бедой и любовью, ощутившему в себе *нового человека* Дмитрию Карамазову свою любимую мысль: о том, что самым высоким смыслом человеческого бытия, личности на высшей ступени развития (личности, в которой, по Достоевскому, проснулся, воскрес, ожил нигде не названный впрямую — в силу закона отступательной тактики Достоевского — но так несомненно обозначенный Христос: «новый воскресший человек»), является ***помогающее участие в подлинном преображении другого человека***. «Брат, я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек! Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром. Страшно! И что мне в том, что в рудниках буду двадцать лет молотком руду выколачивать, — не боюсь я этого вовсе, а другое мне страшно теперь: чтобы не отошел от меня воскресший человек! Можно найти и там, в рудниках, под землю,

рядом с собой, в таком же каторжном и убийце человеческое сердце, и сойтись с ним, потому что и там можно жить и любить, и страдать! Можно возродить и воскресить в этом каторжном человеке замершее сердце, можно ухаживать за ним годы и **выбить** наконец из вертепа на свет уже душу высокую, страдальческое сознание, возродить ангела, воскресить героя! А их ведь много, их сотни, и все мы за них виноваты! Зачем мне тогда приснилось “дите” в такую минуту? “Отчего бедно дите?” Это пророчество мне было в ту минуту! За “дите” и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех “дите”, потому что есть малые дети и большие дети. Все — “дите”» [Достоевский, 1972–1990, т. 15 с. 30–31].

Мы видим здесь удивительное: выделенное мною в тексте слово «выбить» обозначает действие не сверху вниз, как обычно понимают помощь (действие, которое позволяет поднять до себя, до своего уровня), а действие снизу вверх, поднимающее того, кому помогают, хотя бы на один уровень выше помогающего. Истинное действие личности на высшей ступени развития (и именно по этому признаку ее можно определить) — не протягивать руку вниз, чтобы помочь добраться до своего уровня (но всегда чувствуется, что лучше — чуть ниже) — но — поднимать и, не останавливая движения, выталкивать со своего уровня вверх, помогать подняться **выше** себя.

Именно такое действие, по Достоевскому, истинно божественно, именно оно создает бога из человека. Бог для него — Тот, Кто пришел, чтобы стать вторым, служащим и помогающим, в каждой человеческой судьбе, Тот, Кто прямо сказал, что «не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить» (Мф. 20, 28). Достоевский в своих произведениях наглядно показывает, что слова Христа: «кто хочет быть первым, будь из всех последним и всем слугою» (Мк. 9, 35) — это не непонятное и противоестественное моральное наставление, а очень техничная рекомендация достижения первенства, абсолютно естественная и единственно возможная, если мы правильно увидели наше положение в человечестве. Дело в том, что каждый человек в человечестве — протагонист своей собственной жизни, мы все, без единого исключения — главные герои своих историй. Таким образом — не это нас выделяет в человечестве, став протагонистом, мы всего лишь становимся одним из всех, таким же, как каждый. А что выделяет, что увеличивает

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.
ЗАЧЕМ НАМ ДОСТОЕВСКИЙ?

наш вес, наше значение, чем проявляется наше величие в общей истории? Оказывается, единственное, что нас может выделить среди всех протагонистов — это количество историй, в которых у нас была роль второго, того, кто помог, поддержал, послужил, сказал что-то, что, может быть, через сто лет повлияло и направило кого-то в его истории, словом: стал не женихом — а другом жениха.

Это поднимающее выше себя действие явлено нам иногда по отношению к детям (малым и большим) на земле теми, кем и в ком (часто неосознанно и незаметно) является нам божественная любовь: родителями и учителями. Об этом говорит, именно это действие намеревается осуществить Христос по отношению к верующим в него в этих вечно забываемых христианами словах Своих: «Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14, 12). Это действие стремился осуществить Достоевский по отношению к своим читателям, и именно поэтому люди не перестанут его читать, пока захотят оставаться людьми.

ЛИТЕРАТУРА

Источники

Блок, 1960 — Блок А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Худож. лит., 1960. Т. 3. 714 с.

Блок, 1963 — Блок А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Худож. лит., 1963. Т. 7. 544 с.

Блок, 1978 — Блок А. Литературное наследство. М.: Наука, 1978. Т. 89: Письма к жене. 414 с.

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.

Боратынский, 2002 — Боратынский Е.А. Полн. собр. соч. и писем. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 2. Ч. 1. 440 с.

Боратынский, 2012 — Боратынский Е.А. Полн. собр. соч. и писем. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3. Ч. 1. 608 с.

Братья Карамазовы, 1879 — Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Русский вестник. 1879. Т. 142. Август. 925 с.

Бунин — Бунин И. Чистый понедельник. URL: <http://ilibrary.ru/text/1019/p.1/index.html> (дата обращения: 21.09.2021).

Всенощное бдение и Литургия, 2004 — Всенощное бдение и Литургия. М.: Изд. Совет Русской Православной Церкви, 2004. 286 с.

Достоевская, 1987 — Достоевская А.Г. Воспоминания / вступ. ст., подгот. текста и примеч. С.В. Белова и В.А. Туниманова. М.: Правда, 1987. 554 с.

Достоевская, 1993 — Последняя любовь Ф.М. Достоевского. А.Г. Достоевская. Дневник 1867 года / вступ. ст., подгот. текста и примеч. С.В. Белова. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. 461 с.

Достоевский, 1874 — Достоевский Ф.М. Идиот. Роман в четырех частях. В 2 т. СПб.: Тип. Замысловского. 1874.

Достоевский, 1881 — Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. СПб.: Тип. братьев Пантелеевых, 1881. Т. 1. Ч. 1, 2. 509 с.

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

Достоевский, 2003–2004 — Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 9 т. / подгот. текстов, сост., прим., вступит. ст., коммент. Т.А. Касаткиной. М.: Астрель-АСТ, 2003–2004.

Достоевский, 2013–... — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Наука, 2013– (Изд. продолжается).

Евангелие Достоевского, 2010 — *Евангелие Достоевского.* Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф.М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года: в 2 т. М.: Русский Миръ, 2010. Т. 1. 656 с.

Жития святых, 2002 — *Жития святых.* М.: Трифонов Печенгский монастырь; Ковчег, 2002. 904 с.

Жуковский, 1959 — *Жуковский В.А.* Собр. соч.: в 4 т. М.; Л.: Худож. лит., 1959. Т. 2. 487 с.

Иов, 1861 — Книга Иова в русском переводе с кратким объяснением. 2-е изд. / пер. Агафангела, арх. Волынского и Житомирского. Вятка, 1861. URL: <https://www.rulit.me/books/iov-read-296339-1.html> (дата обращения: 20.05.2021).

Одоевский — *Одоевский В.Ф.* Живой мертвец. URL: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0460.shtml (дата обращения: 28.06.2020).

Пастернак, 1990 — *Пастернак Б.* Доктор Живаго // *Пастернак Б.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 3. 734 с.

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

Суворин, 1923 — *Суворин А.С.* Дневник. М.; Пг.: Изд-во Л.Д. Френкеля, 1923. URL: http://az.lib.ru/s/suworin_a_s/text_1907_dnevnik.shtml (дата обращения: 17.09.2019).

Толстой, 1983 а — *Толстой Л.Н.* Воспоминания // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 14. С. 378–435. URL: http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_14/02edit/0320.htm (дата обращения: 18.10.2021).

Толстой, 1983 б — *Толстой Л.Н.* Так что же нам делать? // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 16. С. 166–399.

Эббот Эдвин — *Эббот Эдвин.* Флатландия. URL: https://royallib.com/book/ebbott_edvin/flatlandiya.html (дата обращения: 08.05.2020).

Goethe — *Johann Wolfgang von Goethe.* Faust. URL: <https://www.rulit.me/books/faust-read-94150-1.html> (дата обращения: 20.08.2021).

Zelazny — *Zelazny R.* The Guns Of Avalon. URL: <https://knigogid.ru/books/7880-the-guns-of-avalon/toread> (дата обращения: 16.08.2020).

Исследования

Абрагамовский, 2004 — *Абрагамовский А.* <Бешеная икона> // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2004. № 20. С. 452–453.

Айхенвальд, 1913 — *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. М.: Изд. т-ва «МІРЪ», 1913. Вып. II. 234 с.

Аксаков, 1982 — *Аксаков К.С., Аксаков И.С.* Литературная критика. М.: Современник, 1982. 383 с.

Анненский, 1987 — *Анненский И.* Избранное. М.: Правда, 1987. 590 с.

Анциферов, 2009 — *Анциферов Н.П.* Проблемы урбанизма в русской литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций / сост., подгот. текста, послесл. Д.С. Московской. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 584 с.

Артемов, 2021 — *Артёмов Николай, прот.* Церковная перспектива в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // НП «Русская культура», СПб. 04.12.2021. URL: <http://russculture.ru/2021/12/04/protoierei-nikolai-artemov-zerkovnaja-perspektiva-v-romane-dostoevskogo/> (дата обращения: 01.01.2022).

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

Барсотти, 1999 — *Барсотти Д.* Достоевский. Христос — страсть жизни. М.: Паолине, 1999. 249 с.

Бахтин, 2000 — *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 9–226.

Белов, 1984 — *Белов С.В.* Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. М.: Просвещение, 1984. 204 с. URL: <http://www.twirpx.com/file/636651/> (дата обращения: 18.11.2019).

Белов — *Белов С.В.* Загадка смерти Федора Достоевского, или Алеша Карамазов — цареубийца. URL: <https://saygotakamori.livejournal.com/3127.html> (дата обращения: 17.09.2019).

Белый, 1995 — *Андрей Белый.* Воспоминания о Блоке. М.: Республика, 1995. 510 с.

Березкина, 2013 — *Березкина С.В.* Ф.М. Достоевский и М.Н. Катков (из истории романа «Преступление и наказание») // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2013. Т. 72. № 5. С. 16–25.

Бердяев, 1991 — *Бердяев Н.* Самопознание. Опыт философской автобиографии. М.: Книга, 1991. 446 с.

Бердяев, 1997 — *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // *Бердяев Н.А.* Собр. соч. Париж: YMCA-PRESS, 1997. Т. 5. 578 с.

Бердяев, 2018 — *Бердяев Н.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского. М.: T8RUGRAM, 2018. 102 с.

Болотов, 1994 — *Болотов В.В.* Лекции по истории древней церкви / посмертное изд. под ред. проф. А. Бриллиантова. Репринтное вос-

произведение издания СПб., 1910. М.: Спасо-Преображенский Валаамский Ставропигиальный монастырь, 1994. Т. 2: История церкви в период до Константина Великого. 509 с.

Боград, 2001 — *Боград Г.* Мифотворчество Достоевского (К теме Апокалипсиса в романе «Идиот») // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2001. Т. 16. С. 342–351.

Боград, 2005 — *Боград Г.* Метафизическое пространство и православная символика как основа мест обитания героев романа «Преступление и наказание» // Достоевский. Дополнения к комментарию / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наука, 2005. С. 179–202.

Бочаров, 2002 — *Бочаров С.Г.* «О бессмысленная вечность!» От «Недоноска» к «Идиоту» // К 200-летию Боратынского. Сб. материалов междунар. науч. конф., 21–23 февраля 2000 г. (Москва — Мураново). М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 127–150.

Буздалов, 2014 — *Буздалов А.* Толкование искушений Христа у Достоевского // Русская народная линия. 07.10.2014. URL: https://ruskline.ru/monitoring_smi/2014/10/9/tolkovanie_iskushenij_hrista_u_dostoevskogo/ (дата обращения: 18.06.2019).

Бутузов, 2012 — *Бутузов Г.* Приношение Гермесу. Основы алхимического мировоззрения. М.; Воронеж: Terra Foliat, 2012. 216 с.

Васильев, 1994 — *Васильев Б.А.* Духовный путь Пушкина. М.: Sam & Sam, 1994. С. 169–192.

Винокур, 2002 — *Винокур Г.О.* Баратынский и символисты // К 200-летию Боратынского. Сб. материалов междунар. науч. конф., 21–23 февраля 2000 г. (Москва — Мураново). М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 28–49.

Волгин, 2010 — *Волгин И.* Последний год Достоевского. Исторические записки. 4-е изд., испр. и доп. М.: АСТ: Зебра Е, 2010. 736 с.

Волович, 2017 — *Волович В.М.* Мастерская. Записки художника. 2-е изд. Екатеринбург: Автограф, 2017. 601, [4] с.

Гайда, 2019 — *Гайда Ф.А.* Понятие «личность» в эпоху Достоевского: самосознание или самопожертвование? // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 2 (6). С. 45–71.

Гачева, 2019 — *Гачева А.Г.* Творчество Ф.М. Достоевского и проблема нравственного истолкования догмата о Троице в русском богословии XIX – первой трети XX века // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3 (7). С. 52–87.

Гидини, 2001 — *Гидини М.К.* Некоторые заметки на полях итальянского перевода «Идиота» Ф.М. Достоевского // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сб. работ отече-

ственных и зарубежных ученых / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 462–471.

Гофман, 1914 — *Боратынский Е.А.* Полн. собр. соч.: в 2 т. / под ред. и с прим. М.Л. Гофмана. Издание разряда изящной словесности Императорской Академии Наук. СПб.: Императорская Академия Наук, 1914. Т. 1. 336 с.

Гроссман — *Гроссман Л.* Достоевский. (Серия «Жизнь замечательных людей»). Гл. XIX: Роман-синтез. URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/bio/grossman-dostoevskij/glava-xix-roman-sintez.htm> (дата обращения: 17.09.2019).

Гуардини, 1994 — *Гуардини Р.* Человек и вера. Брюссель: Жизнь с Богом, 1994. 331 с.

Давидова — *Давидова М.Г.* Новгородский вертеп. URL: https://www.portal-slovo.ru/art/36130.php?ELEMENT_ID=36130&SHOWALL_1=0 (дата обращения: 28.09.2019).

Джемс — *Джемс В.* Многообразие религиозного опыта. Лекция 3. URL: <http://psylib.org.ua/books/james01/txt03.htm> (дата обращения: 19.09.2021).

Епишев, 2003 — *Епишев Николай, свящ.* Духовно значимые детали в композиции романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Ф.М. Достоевский и Православие. Публицистический сборник о творчестве Ф.М. Достоевского. М.: Изд. дом «К единству!», 2003. С. 233–317.

Зальцман, 2013 — *Зальцман, де Ж.* Реальность Бытия: Четвертый Путь Гурджиева / пер. с англ. Е. Мирошниченко. М.: София, 2013. 320 с.

Зеньковский, 1992 — *Зеньковский В.В.* Основы христианской философии. М.: Изд. Свято-Владимирского Братства, 1992. 269 с.

Золотухина, 2015 — *Золотухина О.Ю.* Особенности изучения Ф.М. Достоевского в современной школе // Культурно-образовательное пространство: новые задачи — новые решения: материалы II Всероссийской заочной науч. конф., 5–6 октября 2015 г. Красноярск: ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2015. С. 72–80.

Иванов, 1994 — *Иванов В.И.* Достоевский и роман-трагедия (1911) // Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 282–336.

Иловайский — *Иловайский И.Д.* История России: в 5 т. Т. 2: Московско-Литовский период или собиратели Руси. URL: http://dugward.ru/library/ilovayskiy/ilovayskiy_istoriya_rossii_t2_sobirатели.html#007 (дата обращения: 16.10.2021).

Иоанн Кассиан Римлянин, 1892 — Писания преподобного отца Иоанна Кассиана Римлянина / пер. с лат. еп. Петра. 2-е изд. М.: Афонский русский Пантелеимонов монастырь, 1892. 652 с.

Св. Ириней, 2008 — *Св. Ириней Лионский*. Против ересей. Доказательство апостольской проповеди / пер. протоиерея П. Преображенского, Н.И. Сагарды. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2008. 672 с.

Исаев — *Исаев С.А.* Моравские братья // Энциклопедия «Всемирная история». URL: http://w.histrf.ru/articles/article/show/moravskie_bratia (дата обращения: 18.10.2021).

Исупов, 2000 — *Исупов К.Г.* Компетентное присутствие (Достоевский и «Серебряный век») // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2000. Т. 15. С. 3–27.

Казарин, Новикова, Криштоф, 2012 — *Казарин В.П., Новикова М.А., Криштоф Е.Г.* Стихотворение О.Э. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (Опыты реального комментария) // Знамя. 2012. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/5/k21.html> (дата обращения: 18.10.2021).

Канселье, 2002 — *Канселье Э.* Алхимия. Несколько очерков по Герметической символической и Философской Практике / пер. с франц. К.А. Веков; предисл. О. Фомин. М.: Энигма, 2002. 300 с.

Карамзин, 1988 — *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. М.: Правда, 1988. 544 с.

Касаткина, 1996 — *Касаткина Т.А.* Фантазия на тему биографии Ф.М. Достоевского // *Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. С. 309–319.

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

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

Касаткина, 2010 — *Касаткина Т.А.* Федор Михайлович Достоевский // *Достоевский Ф.М.* Избранное. М.: РОССПЭН, 2010. С. 5–58. (Серия «Библиотека отечественной общественной мысли с древнейших времен до начала XX века»).

Касаткина, 2011 — *Касаткина Т.А.* Выстрел в Христа у Достоевского и Блока: как возрождается надежда // Бюллетень Библиотеки «Дом А.Ф. Лосева». М.: Дизайн и полиграфия, 2011. Вып. 18. С. 117–121.

Касаткина, 2012 — *Касаткина Т.А.* Каталог выставки «Живет в тебе Христос. Достоевский: образ мира и человека: икона и картина». URL: <https://philologist.livejournal.com/7323724.html> (дата обращения: 11.05.2021).

Касаткина, 2014 — *Касаткина Т.А.* Темы эпитафии к «Бедным людям» в романе «Братья Карамазовы»: истоки идеи человеческой соли-

дарности и единства мира у Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2014. № 31. С. 38–46.

Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

Касаткина, 2019 — *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. 336 с.

Колпакова, 2004 — *Колпакова Г.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб.: Азбука-Классика, 2004. 524 с.

Кори, 1997 — *Кори С.* Смерть в сюжетном построении романа «Идиот» // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1997. Т. 14. С. 130–138.

Коробова, 2019 — *Коробова М.М.* Слово *работа* в текстах Достоевского: лексикографические заметки // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3 (7). С. 227–255.

Криницын — *Криницын А.Б.* Достоевский и Шиллер. Часть четвертая. Мотивы и идеи Шиллера в «Братьях Карамазовых»: «Разбойники». URL: https://www.portal-slovo.ru/philology/46077.php#_ednref12 (дата обращения: 12.11.2019).

Круглов, 1978 — *Круглов Ю.Г.* Русские свадебные песни: Уч. пос. для пед. ин-тов. М.: Высшая школа, 1978. 215 с.

Кулиану, 2019 — *Кулиану Й.* Древо гнозиса: гностическая мифология от раннего христианства до современного негилизма. М.: Касталия, 2019. 314 с.

Лебедев, 2000 — *Лебедев Е.* Тризна. Книга о Е.А. Боратынском. СПб.; М.: Летний сад, 2000. 288 с.

Лебон, 1999 — *Лебон Г.* Психология толп // Психология толп. М.: Институт психологии РАН; Изд-во «КСП+», 1999. С. 15–254.

Левина, 1997 — *Левина Л.А.* Два князя (Владимир Федорович Одоевский как прототип Льва Николаевича Мышкина) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1997. Т. 14. С. 139–152.

Леонтьев, 1996 — *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. Философская и политическая публицистика. Духовная проза (1872–1891). М.: Республика, 1996. 799 с.

Магарил-Ильяева, 2019 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Произведения Ф.М. Достоевского 1840-х – начала 1860-х годов как «единый текст»: дис. ... канд. филол. наук. М., 2019. 181 с.

Мазур, 1999 — *Мазур Н.Н.* «Недоносок» Баратынского // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сб. к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: ОГИ, 1999. С. 140–168.

Малков, 2016 — *Малков П.* Преподобный Максим Исповедник о единовременности творения души и тела // Православие-ru. 26 августа 2016. URL: <https://pravoslavie.ru/96464.html> (дата обращения: 08.03.2021).

Мандельштам, 1991 — *Мандельштам О.Э.* О природе слова // *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Терра, 1991. Т. 2. С. 241–259.

Маццола, 2018 — *Маццола Е.* Неизбежность комментария: «слепые места» переводчика // *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал.* 2018. № 4. С. 107–147.

Меерсон, 2001 — *Меерсон О.* Христос или «князь-Христос»? Свидетельство генерала Иволгина // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сб. работ отечественных и зарубежных ученых / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 42–59.

Меерсон, 2007 — *Меерсон О.* Набоков — апологет: защита Лужина или защита Достоевского? // *Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной.* М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 358–381.

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.

Мейер, 1967 — *Мейер Г.А.* Свет в ночи (О «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1967. 517 с.

Мережковский, 2017 — *Мережковский Д.С.* Собр. соч.: в 20 т. М.: Дмитрий Сечин, 2017. Т. 14: Тайна трех. 807 с.

Милош, 1975 — *Милош Ч.* Сведенборг и Достоевский (1975). URL: <https://mylektsii.ru/5-82602.html> (дата обращения: 04.12.2019).

Милоков, 1990 — *Милоков А.П.* Федор Михайлович Достоевский // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 259–290.

Михайлов, 1997 а — *Михайлов А.В.* Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии // *Михайлов А.В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 339–376.

Михайлов, 1997 б — *Михайлов А.В.* Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха // *Михайлов А.В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 716–747.

Михайлов, 2000 — *Михайлов А.В.* Судьба вещей и натюрморт // *Михайлов А.В.* Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. М.: Языки русской культуры, 2000. 852 с.

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

Мурьянов, 1974 — Мурьянов М.Ф. Пушкин и Песнь песней // Временник Пушкинской комиссии, 1972 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1974. С. 47–65.

Мюллер, 1998 — Мюллер Л. Образ Христа в романе Достоевского «Идиот» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. 1998. Вып. 2. С. 374–384.

Назиров, 2005 — Назиров Р.Г. Владимир Одоевский и Достоевский // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. ст. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 37–41.

Новиков, 2010 — Новиков В. Александр Блок. М.: Молодая гвардия, 2010. 362 с.

Новикова, 2007 — Новикова Е. «Мир спасет красота» Ф.М. Достоевского и русская религиозная философия конца XIX – первой трети XX вв. // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 97–124.

Новиченков — Новиченков А. «Сексизм, лицемерие, нелюбовь: что не так с преподаванием литературы в школе». URL: <https://daily.afisha.ru/relationship/4797-seksizm-licemerie-nelyubov-cto-ne-tak-s-prepodavaniem-literatury-v-shkole/> (дата обращения: 07.09.2021).

Опульская, 1970 — [Опульская Л.Д.] Текстологическая справка // Достоевский Ф.М. Преступление и наказание / изд. подгот. Л.Д. Опульская и Г.Ф. Коган; ил. Э. Неизвестный. М.: Наука, 1970. 808 с.

Орлов, 1978 — Орлов Вл. Сны и явь // Блок А. Письма к жене. М.: Наука, 1978. Т. 89. С. 11–32.

Павловец, 2017 — Павловец М. Что читали советские школьники // Арзамас. 21.03.2017. URL: <https://arzamas.academy/mag/412-school> (дата обращения: 21.03.2021).

Плюханова, 2017 — Плюханова М.Б. Архаика Достоевского у Вяч. Иванова и его последователей // Историческое и надвременное у Вячеслава Иванова = Dialectica tra contingenza storica e valore universale in Vjaceslav ivanov: К 150-летию Вяч. Иванова: Десятая междунар. конф. / Папский Восточный институт, Университет Салерно, Исследовательский центр Вяч. Иванова (Рим); под ред. М.Б. Плюхановой, А.Б. Шишкина. Салерно: Europa Orientalis, 2017. С. 103–130.

Подосокорский, 2007 — Подосокорский Н.Н. Достоевский и его творчество в современных российских учебниках истории // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 624–639.

Подосокорский, 2009 — *Подосокорский Н.Н.* Наполеоновский миф в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»: биография генерала Иволгина // Русская литература. 2009. № 1. С. 145–153.

Подосокорский, 2019 — *Подосокорский Н.Н.* Призраки «Белых ночей»: масон в паутине посмертия, майская утопленница и дух царя Соломона // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3. С. 88–116.

Подосокорский, 2021 — *Подосокорский Н.Н.* Масонское окружение Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 3 (15). С. 215–237.

Подобедов — *Митр. Амвросий (Подобедов)*. Краткое руководство к чтению книг Ветхого и Нового Завета. Часть 1: О книгах Ветхого Завета. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Amvrosij_Podobedov/kratkoe-rukovodstvo-k-chteniyu-knig-vethogo-i-novogo-zaveta-chast-1/#0_27 (дата обращения: 19.05.2021).

Пономарев, 2007 — *Пономарев Е.Р.* Ф.М. Достоевский в советской школе // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 612–624.

Пономарев, 2017 — *Пономарев Е.Р.* Литература в советской школе как идеология повседневности // Новое литературное обозрение. 2017. № 3. С. 120–138. URL: <https://slovesnik.org/kopilka/stati/literatura-v-sovetskoj-shkole-kak-ideologiya-povsednevnosti.html> (дата обращения: 18.03.2021).

Прийма, 2016 — *Прийма И.Ф.* Достоевский и Соловьев: проблема влияния // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. 2016. № 3. С. 94–104.

Розанов, 1990 — *Розанов В.В.* Опавшие листья. Короб 2-й // *Розанов В.В.* Приложение к журналу «Вопросы философии»: в 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 2: Уединенное. С. 421–629.

Розанов, 1997 — *Розанов В.В.* Чем нам дорог Достоевский? (1911) // Властитель дум. Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века. СПб.: Худож. лит., 1997. С. 270–278.

Рудакова, 2013 — *Рудакова С.В.* Трагедия человека в «Недоноске» Е.А. Боратынского // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2013. Вып. 4. С. 9–16.

Седакова, 1990 — *Седакова О.А.* Тема «доли» в погребальном обряде (восточно- и южнославянский материал) // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: погребальный обряд. М.: Наука, 1990. С. 54–63.

Силард, 2008 — *Силард Л.* Таврида Мандельштама // Крымский текст в русской культуре: Материалы междунар. науч. конф.

(СПб.; 4–6 сентября, 2006 г.). СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2008. С. 168–189.

Скляр, 2011 — *Скляр О.Н.* «Гляжу на грубые ремесла...» В. Ходасевича как постсимволистский текст // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2011. Вып. 4 (26). С. 56–65.

Словарь-справочник, 2008 — Достоевский: сочинения, письма, документы: Словарь справочник / сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. 470 с.

Соловьев, 1994 — *Соловьев Вл.* Чтения о богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров...»: Краткая повесть об Антихристе / сост. и примеч. А.Б. Муратов. СПб.: Худож. лит., 1994. 526 с.

Соловьев — *Соловьев С.* Воспоминания об Александре Блоке. URL: <http://blok.lit-info.ru/blok/vosp/sovremenniki-1/solovev-vospominaniya.htm> (дата обращения: 19.09.2021).

Сурат, 1990 — *Сурат И.* «Жил на свете рыцарь бедный...». М.: Би., 1990. 165 с.

Сыроватко, 2007 — *Сыроватко Л.В.* Ф.М. Достоевский глазами «молодого поколения» русской эмиграции // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 2. С. 68–177.

Таганцев, 1902 — *Таганцев Н.С.* Уголовное право (общая часть). Часть 1. Б.м., 1902. § 91. Выдача виновных в политических преступлениях. URL: <http://www.pravoznavec.com.ua/books/36/2189/28/> (дата обращения: 17.09.2019).

Тарасова, 2007 — *Тарасова Н.А.* Значение заглавной буквы в наборной рукописи рассказа «Сон смешного человека» («Дневник писателя» Ф.М. Достоевского за 1877 год) // Русская литература. 2007. № 1. С. 153–165.

Тарасова, 2010 — *Тарасова Н.А.* Фаустовская сцена в романе Достоевского «Подросток» // Русская литература. 2010. № 1. С. 171–187.

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.

Тассис, 2007 — *Тассис Ж.* Достоевский глазами Алданова // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 382–405.

Тихомиров, 1986 — *Тихомиров Б.Н.* Из творческой истории романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: (Соня Мар-

меладова и Порфирий Петрович) // Русская литература. 1986. № 2. С. 217–223.

Тихомиров, 1994 — *Тихомиров Б.Н.* О «христологии» Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1994. Вып. 11. С. 102–122.

Тихомиров, 2005 — *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь, гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005. 472 с.

Тихомиров, 2007 — *Тихомиров Б.Н.* Дискуссионные вопросы интерпретации христианского мировоззрения Достоевского в свете работ В.В. Зеньковского // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 199–216.

Тихомиров, 2012 — *Тихомиров Б.Н.* С Достоевским по Невскому проспекту, или литературные прогулки от Дворцовой площади до Николаевского вокзала. СПб.: Б.и., 2012. 261 с.

Тихомиров, 2013 — *Тихомиров Б.Н.* Два слова об эпитафии к повести Достоевского «Белые ночи» // Достоевский и мировая культура. Альманах 2013. № 30 (2). С. 161–172.

Тихомиров, 2016 а — *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Серебряный век, 2016. 556 с.

Тихомиров, 2016 б — *Генова А.* Интервью с Борисом Тихомировым. «Преступлению и наказанию» 150 лет // Русский мир. 29.01.2016. URL: <https://russkiymir.ru/publications/201897/> (дата обращения: 18.03.2021).

Тихомиров, 2020 — *Тихомиров Б.Н.* Еще один «оптинский комментарий» к роману «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 1 (9). С. 135–145.

Турбин, 1994 — *Турбин В.Н.* Незадолго до Водолея. М.: Радикс, 1994. 508 с.

Турьян, 1997 — *Турьян М.А.* Об эпитафии к «Бедным людям»: Модификации рефлектирующего / «разорванного» сознания // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1997. Т. 14. С. 88–95.

Флоренский, 1992 — *Флоренский П.* Детям моим: воспоминания прошлых лет. М.: Моск. рабочий, 1992. 559 с.

Флоровский, 1991 — *Флоровский Георгий, протоиерей.* Пути Русского Богословия. Париж: YMKA-PRESS, 1983. Репринт: Киев: Путь к истине, 1991. 599 с.

Фокин, 1996 — *Фокин П.Е.* Поэма «Великий инквизитор» и футурология Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1996. Т. 12. С. 190–200.

Фридлендер, 1980 — Фридлендер Г.М. О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1980. Т. 4. С. 7–27.

Фуко, 2008 — Фуко М. О начале герменевтики себя // Логос. 2008. № 2 (65). С. 65–95.

Харрис — Харрис Т. Я — о'кей, ты — о'кей. URL: http://mtg6.narod.ru/Books/harris_ja_ok_ti_ok.pdf (дата обращения: 16.08.2020).

Ходасевич, 2001 — Ходасевич В.Ф. Некрополь. СПб.: Азбука-классика, 2001. 315 с.

Холл, 2003 — Холл Мэнли Палмер. Священная магия: Сб. М.: Сфера, 2003. 352 с.

Хондзинский, 2013 — Протоиерей Павел Хондзинский. «Чистая любовь» в поучениях старца Зосимы // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2013. № 30. Ч. I. С. 423–440.

Хондзинский, 2014 — Протоиерей Павел Хондзинский. Достоевский как «учитель Церкви» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. Вып. 2. С. 137–146.

Хоув, 2008 — Хоув Э. Маги Золотой Зари. Документальная история магического ордена 1887–1923. М.: Энигма, 2008. 624 с.

Шайд, 2006 — Шайд Дж. Религия римлян / пер. с фр. О.П. Смирновой. М.: Новое издательство, 2006. 280 с.

Шеллинг, 1987 — Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф.В.Й. Собр. соч.: в 2 т. / под ред. А.В. Гулыги. М.: Мысль, 1987. Т. 1. С. 227–489.

Шиллер, 1957 — Шиллер И.К.Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 6. 791 с.

Штейнберг, 1980 — Штейнберг А.З. Система свободы Достоевского. Париж: YMCA-Press, 1980. 145 с.

Эзотерическое масонство, 2005 — Эзотерическое масонство в советской России. Документы 1923–1941 гг. / публ., вступ. ст., коммент., указ. А.Л. Никитина М.: Минувшее, 2005. 536 с.

Эйхенбаум — Эйхенбаум Б. Легенда о зеленой палочке. URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/public/ejhenbaum-legenda-o-zelenoj-palochke.htm> (дата обращения: 18.10.2021).

Юнгеров — Юнгеров П.А. Книга Песнь Песней царя Соломона. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Yungerov/kniga-pesni-pesnej/ (дата обращения: 26.03.2021).

Юрьева, 2019 — Юрьева О.Ю. Узелок князя Мышкина: функция символической детали в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4 (8). С. 90–111.

Юнг — Юнг К.Г. Архетип и символ. URL: https://royallib.com/read/yung_karl/arhetip_i_simvol.html#0 (дата обращения: 23.10.2021).

Янг, 2001 — Янг С. Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сб. работ отечественных и зарубежных ученых / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 28–41.

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.

Jackson, 1993 — *Jackson R.L.* Dialogues with Dostoevsky: The overwhelming Questions. CA: Stanford Univ. Press, 1993. 346 p.

Kasatkina, 2012 a — *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.

Kasatkina, 2012 b — *Kasatkina T.* Christ lives in you. Dostoyevsky. The image of the world and of man: Icons and Paintings / preface by Julián Carrón, transl. of Maria Corrigan. Itaca: Castel Bolognese, 2012. 110 p.

Kaufmann, 1960 — Existentialism from Dostoevsky to Sartre. The basic writings of Existentialism / ed., with an introd., prefaces, and new transl. by Walter Kaufmann. Cleveland; New York: Meridian Books, 1960. 323 p.

Krag, 1976 — *Krag E.* Dostoevsky: The Literary Artist / transl. from the Norwegian by Sven Larr. Oslo and Atlantic Highlands, N.J.: Universitetsforlaget and Humanities Press, 1976 [1962]. 317 p.

Morson, 1997 — *Morson G.S.* Tempics and The Idiot // *Celebrating Creativity: Essays in Honor of Jostein Bortnes* / ed. by Knut Andreas Grimstad & Ingunn Lunde. Bergen: University of Bergen Press, 1997. P. 108–134.

Peace, 1993 — *Peace R.* Dostoevsky's Notes from Underground. Bristol: Classical Press, 1993. 113 p.

REFERENCES

Abragamovskii, A. “<Beshenaia ikona>” [“<Possessed Icon>”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 20, 2004, pp. 452–453. (In Russ.)

Aikhenval'd, Iu.I. *Siluety russkikh pisatelei* [Russian Writers' Silhouettes], issue 2. Moscow, Izdanie tovarishchestva “MIR” Publ., 1913. 234 p. (In Russ.)

Aksakov, K.S., and I.C. Aksakov. *Literaturnaia kritika* [Literary Criticism]. Moscow, Sovremennik Publ., 1982. 383 p. (In Russ.)

Ambrosii (Podobedov). *Kratkoe rukovodstvo k chteniiu knig Vetkhogo i Novogo Zaveta. Chast 1. O knigakh Vetkogo Zaveta* [A Short Guide to the Reading of the Old and New Testament. Part One: About the Books of the Old Testament]. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Ambrosij_Podobedov/kratkoe-rukovodstvo-k-chteniyu-knig-vethogo-i-novogo-zaveta-chast-1/#0_27 (Accessed 19 May 2021). (In Russ.)

Annenskii, I. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Pravda Publ., 1987. 590 p. (In Russ.)

Antsiferov, N.P. *Problemy urbanizma v russkoi literature. Opyt postroeniia obraza goroda — Peterburga Dostoevskogo — na osnove analiza literaturnykh traditsii* [Problems of Urbanism in Russian Literature. The Experience of Constructing a City Image — Dostoevsky's Petersburg — Based on an Analysis of Literary Traditions], comp., afterword by D.S. Moscovskaya. Moscow, IWL RAS Publ., 2009. 584 p. (In Russ.)

Artemov, N. “Tserkovnaia perspektiva v romane F.M. Dostoevskogo ‘Brat'ia Karamazovy’.” [“A Clerical Perspective on Dostoevsky's Novel *The Brothers Karamazov*”]. *Russkaia kul'tura*, 04 December 2021. Available at: <http://russculture.ru/2021/12/04/protoierei-nikolai-artemov-zerkovnaja-perspektiva-v-romane-dostoevskogo/> (Accessed 01 January 2021). (In Russ.)

Bakhtin, M.M. “Avtor i geroi v esteticheskoi deiatel'nosti” [“Author and Hero in Aesthetic Activity”]. Bakhtin, M.M. *Avtor i geroi. K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk* [Author and Hero. Towards the Philosophic Foundations of Humanities]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000, pp. 9–226. (In Russ.)

Balashov, N.V. “Iov ‘s podleishimi primechaniiami’: chto zhe chital Dostoevskii?” [“Job ‘With Mean Notes’: What Did Dostoevsky Read?”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 6, 1996, pp. 82–86. (In Russ.)

REFERENCES

- Barsotti, D. *Dostoevskii. Khristos — strast' zhizni* [Dostoevsky. *The Passion for Christ*]. Moscow, Paoline Publ., 1999. 249 p. (In Russ.)
- Belov, S.V. *Roman F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie". Kommentarii* [Dostoevsky's *Novel Crime and Punishment. Commentaries*]. Moscow, Prosveshcheniie Publ., 1984. 204 p. Available at: https://www.studmed.ru/belov-s-roman-f-m-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie-kommentarii_a5d86e5b72a.html (Accessed 18 February 2022). (In Russ.)
- Belov, S.V. *Zagadka smerti Fedora Dostoevskogo, ili Alesha Karamazov — zareubiitsa* [The Enigma of Fedor Dostoevsky's Death, or Alesha Karamazov, the Kingslayer]. Available at: <https://saygotakamori.livejournal.com/3127.html> (Accessed 17 September 2019). (In Russ.)
- Belyi, Andrei. *Vospominaniia o Bloke* [Memories of Blok]. Moscow, Respublika Publ. 510 p. (In Russ.)
- Berdiaev, N.A. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], vol. 5: *Mirosozertsanie Dostoevskogo* [Dostoevsky's Worldview]. Paris, YMCA-PRESS, 1997. 578 p. (In Russ.)
- Berdiaev, N.A. *Okrovenie o cheloveke v tvorchestve Dostoevskogo* [Revelation about Man in Dostoevsky's Art]. Moscow, T8RUGRAM Publ., 2018. 102 p. (In Russ.)
- Berdiaev, N.A. *Samopoznanie. Opyt filosofskoi avtobiografii* [Self-Knowledge: An Essay in Autobiography]. Moscow, Kniga Publ., 1991. 446 p. (In Russ.)
- Berezkina, S.V. "F.M. Dostoevskii i M.N. Katkov (iz istorii romana 'Prestuplenie i nakazanie')" ["F.M. Dostoevsky and M.N. Katkov (On the History of the Novel *Crime and Punishment*)"]. *Izvestiia RAN. Seriiia literatury i iazyka*, vol. 72, no. 5, 2013, pp. 16–25. (In Russ.)
- Bocharov, S.G. "'O bessmyslennaia vechnost'!'. Ot 'Nedonosocka' k 'Idiotu.'" ["'Oh Meaningless Eternity!'. From *Nedonosok* to *The Idiot*"]. *K 200-letiiu Boratynskogo* [On Boratynsky Bicentenary]. Proceedings from the International Academic Conference 21–23 February 2000 (Moscow – Muranovo). Moscow, IWL RAS Publ., 2002, pp. 127–150. (In Russ.)
- Bograd, G. "Metafizicheskoe prostranstvo i pravoslavnaia simbolika kak osnova mest obitaniia geroev romana 'Prestuplenie i nakazanie.'" ["Metaphysical Space and Orthodox Symbolic as the Bases of the Living Places of the Characters in *Crime and Punishment*"]. Kasatkina, T.A., editor. *Dostoevskii. Dopolneniia k kommentariiu* [Dostoevsky. A Supplement to the Commentary]. Moscow, Nauka Publ., 2005, pp. 179–202. (In Russ.)
- Bograd, G. "Mifotvorchestvo Dostoevskogo (K teme Apokalipsisa v romane 'Idiot')" ["Dostoevsky's Myth-making (on the Theme of the Apocalypse in the Novel 'Idiot')"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia*

REFERENCES

[*Dostoevsky. Materials and Researches*], vol. 16. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001, pp. 342–351. (In Russ.)

Bolotov, V.V. *Leksii po istorii drevnei tserkvi* [*Lessons on the History of Ancient Church*], vol. 2: *Istoriia tserkvi v period do Konstantina Velikogo* [History of the Church Before Constantin the Great], ed. by A. Brilliantov, reprint of the Edition of St. Petersburg, 1910. Moscow, Valaamskii Stavropigial'nyi monastyr' Publ., 1994. 509 p. (In Russ.)

Boratynskii, E.A. *Polnoe sobranie sochinenii: v 2 t.* [Collected Works: in 2 vols.], vol. 1, ed. and comm. by M.L. Gofman, published by the Imperial Academy of Sciences of Fine Literature Division. St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences Publ., 1914. 336 p. (In Russ.)

Butuzov, G. *Prinoshenie Germesu. Osnovy alkhimicheskogo mirovozzreniia* [An Offering to Hermes. The Basis of the Alchemical Worldview]. Moscow, Voronezh, Terra Foliata Publ., 2012. 216 p. (In Russ.)

Buzdalov, A. "Tolkovanie iskushenii Khrista u Dostoevskogo" ["The Interpretation of Christ's Temptations in Dostoevsky"]. *Russkaia narodnaia liniia*, 07 October 2014. Available at: https://ruskline.ru/monitoring_smi/2014/10/9/tolkovanie_iskushenij_hrista_u_dostoevskogo/ (Accessed 18 June 2019). (In Russ.)

Canseliet, Eu.L. *Alkhimiia. Neskol'ko ocherkov po Germeticheskoi simbolike i Filosofskoi Praktike* [Alchemy. Some Essays on Hermetic Symbolism and Philosophical Practice], transl. from French by K.A. Vekov, introd. by O. Fomin. Moscow, Enigma Publ., 2002. 300 p. (In Russ.)

Davidova, M.G. "Novgorodskii vertep" ["The Nativity of Novgorod"]. *Portal-slovo.ru*. Available at: https://www.portal-slovo.ru/art/36130.php?ELEMENT_ID=36130&SHOWALL_1=0 (Accessed 28 September 2019). (In Russ.)

Eikhenbaum, B. *Legenda o zelenoi palochke* [The Legend of the Green Stick]. Available at: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/public/ejhenbaum-legenda-o-zelenoj-palochke.htm> (Accessed 18 October 2021). (In Russ.)

Emerson, Caryl. "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, pp. 245–265. (In English)

Epishev, N. "Dukhovno znachimye detali v kompozitsii romana F.M. Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie.'" ["Spiritually Significant Details in the Composition of Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment*"]. *F.M. Dostoevskii i pravoslavie. Publitsisticheskii sbornik o tvorchestve F.M. Dostoevskogo* [Dostoevsky and Orthodoxy. Collected Works about Dostoevsky's Art]. Moscow, "K edinstvu!" Publ., 2003, pp. 233–317. (In Russ.)

REFERENCES

- Florenskii, P. *Detiam moim: vospominaniia proshlykh let* [To My Children: Memories of Years Past]. Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1952. 599 p. (In Russ.)
- Florovskii, G. *Puti Russkogo Bogosloviia* [The Ways of Russian Theology]. Paris, YMKA-PRESS, 1983. Reprint: Kiev, Put' k istine Publ., 1991. 599 p. (In Russ.)
- Fokin, P.E. "Poema 'Velikii inkvizitor' i futurologiia Dostoevskogo" ["The Poem of 'The Great Inquisitor' and Dostoevsky's Futurology"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky. Materials and Research], vol. 12. St. Petersburg, Nauka Publ., 1996, pp. 190–200. (In Russ.)
- Foucault, M. "O nachale germenевitiki sebia" ["About the Beginning of the Hermeneutics of the Self"]. *Logos*, no. 2 (65), 2008, pp. 65–95. (In Russ.)
- Fridlender, G.M. "O nekotorykh ocherednykh zadachakh i problemakh izucheniia Dostoevskogo" ["About Some Major Challenges and Problems in Dostoevsky's Research"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky. Materials and Research], vol. 4. St. Petersburg, Nauka Publ., 1980, pp. 7–27. (In Russ.)
- Gacheva, A.G. "Tvorchestvo F.M. Dostoevskogo i problema npravstvennogo istolkovaniia dogmata o Troitse v russkom bogoslovii XIX – pervoi treti XX veka (Stat'ia pervaiia)" ["The Heritage of F.M. Dostoevsky and the Problem of Moral Interpretation of the Doctrine of the Trinity in Russian Theology of the 19th – First Third of the 20th Century (Article One)"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (7), 2019, pp. 52–87. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-3-52-87>
- Gaida, F.A. "Poniatie 'lichnost' v epokhu Dostoevskogo: samosoznanie ili samopozhertvovanie?" ["The Concept of 'Personality' in the Era of Dostoevsky: Self-Awareness or Self-Sacrifice?"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (6), 2019, pp. 45–71. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-2-45-71>
- Genova, A. "Interv'iu s Borisom Tikhomirovym. 'Prestupleniiu i nakazaniiu' 150 let" ["Interview with Boris Tikhomirov. Crime and Punishment Is 150 Years Old"]. *Russkii mir*, 29 January 2016. Available at: <https://russkiymir.ru/publications/201897/> (Accessed 18 March 2021). (In Russ.)
- Ghidini, M.K. "Nekotorye zametki na poliakh ital'ianskogo perevoda 'Idiota' F.M. Dostoevskogo" ["Some Side Notes to the Italian Translation of Dostoevsky's Novel *The Idiot*"]. Kasatkina, T.A., editor. *Roman F.M. Dostoevskogo "Idiot": sovremennoe sostoianie izucheniia. Sbornik rabot otechestvennykh i zarubezhnykh uchenykh* [Dostoevsky's Novel *The Idiot*: Current State of Research. Collected Works by Russian and Foreign Scholars]. Moscow, Nasledie Publ., 2001, pp. 462–471. (In Russ.)

REFERENCES

Grossman, L. *Dostoevskii* [Dostoevsky]. Available at: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/bio/grossman-dostoevskij/glava-xix-roman-sintez.htm> (Accessed 17 September 2019). (In Russ.)

Guardini, R. *Chelovek i vera* [Man and Faith]. Bruxelles, Zhizn' s Bogom Publ., 1994. 331 p. (In Russ.)

Harris, T. *Ia — o'kei, ty — o'kei* [I'm OK — You're OK]. Available at: http://mtg6.narod.ru/Books/harris_ja_ok_ti_ok.pdf (Accessed 16 August 2020). (In Russ.)

Howe, E. *Magi Zolotoi Zari. Dokumental'naia istoriia magicheskogo ordena 1887–1923* [Mages of the Golden Dawn. A Documental History of the Magical Order 1887–1923]. Moscow, Enigma Publ., 2008. 624 p. (In Russ.)

Ilovaiskii, I.D. *Istoriia Rossii: v 5 t.* [History of Russia: in 5 vols.], vol. 2: *Moskovsko-litovskii period ili sobirатели Rusi* [The Moscow-Lithuanian Period or the Gatherers of Russia]. Available at: http://dugward.ru/library/ilovayskiy/ilovayskiy_istoriya_rossii_t2_sobirатели.html#007 (Accessed 16 October 2021). (In Russ.)

Irenaeus Lugdunensis. *Protiv eresei. Dokazatel'stvo apostol'skoi propovedi* [Contra haereses. The Proof of the Apostolic Preaching], transl. by prot. P. Preobrazhenskogo, N.I. Sagardy. St. Petersburg, Izdatel'stvo Olega Abyshko Publ., 2008. 672 p. (In Russ.)

Isaev, S.A. “Moravskie brat'ia” [Moravian Brothers]. *Entsiklopediia “vsemirnaia istoriia”* [World History Encyclopedia]. Available at: http://w.histrf.ru/articles/article/show/moravskie_bratia (Accessed 18 November 2021). (In Russ.)

Isupov, K.G. “Kompetentnoe prisutstvie (Dostoevskii i ‘Serebrianiy vek’)” [“A Competent Presence (Dostoevsky and the Silver Age)”]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky. Materials and Research], vol. 15. St. Petersburg, Nauka Publ., 2000, pp. 3–27. (In Russ.)

Ivanov, V.I. “Dostoevskii i roman-tragediia (1911)” [“Dostoevsky and the Novel-Tragedy (1911)”]. Ivanov, V.I. *Rodnoe i vselenskoe* [Familiar and Universal]. Moscow, Respublika Publ., 1994, pp. 282–336. (In Russ.)

Jackson, R. L. *Dialogues with Dostoevsky: The Overwhelming Questions*. CA, Stanford Univ. Press, 1993. 346 p. (In English)

James, W. *Mnogoobrazie religioznogo opyta. Lektsiia 3* [The Variety of Religious Experience. Lesson no. 3]. Available at: <http://psylib.org.ua/books/james01/txt03.htm> (Accessed 19 September 2021). (In Russ.)

Jung, K.G. *Arkhetip i simvol* [Archetype and Symbol]. Available at: https://royallib.com/read/yung_karl/arhetip_i_simvol.html#0 (Accessed 26 March 2021). (In Russ.)

Jungerov, P.A. *Kniga Pesn' Pesnei tsaria Solomona* [*King Solomon's Book of the Song of Songs*]. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Yungerov/kniga-pesn-pesnej/ (Accessed 26 March 2021). (In Russ.)

Jur'jeva, O.Ju. "Uzelok kniazia Myshkina: funktsia simbolicheskoi detali v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'." ["Prince Myshkin's Bundle: The Function of a Symbolic Detail in Dostoevsky's Novel *The Idiot*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (8), 2019, pp. 90–111. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-4-90-111>

Karamzin, N.M. *Pis'ma russkogo puteshestvennika* [*Letters of a Russian Traveler*]. Moscow, Pravda Publ., 1988. 544 p. (In Russ.)

Kasatkina, T. "O samoubiistve" ["On Suicide"]. *Novyi mir*, no. 10, 2009, pp. 129–141. (In Russ.)

Kasatkina, T.A. "Fantaziia na temu biografii F.M. Dostoevskogo" ["A Phantasy on the Theme of Dostoevsky's Biography"]. Kasatkina, T.A. *Kharakteriologiia Dostoevskogo. Tipologiia emotsional'no-tsennostnykh orientatsii* [*Characterology of Dostoevsky: A Typology of Emotional Value Orientation*]. Moscow, Nasledie Publ., 1996, pp. 302–319. (In Russ.)

Kasatkina, T.A. "Fedor Mikhailovich Dostoevskii" ["Fedor Mikhailovich Dostoevsky"]. *Dostoevskii, F.M. Izbrannoe*. [Selected Works]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2010, pp. 5–58. (In Russ.)

Kasatkina, T.A. "Temy epigrafa k 'Bednym liudiam' v romane 'Brat'ia Karamazovy': istoki idei chelovecheskoi solidarnosti i edinstva mira u Dostoevskogo" ["The Themes of the Epigraph to *Poor Folk* in *The Brothers Karamazov*: The Origins of the Idea of Human Solidarity and the Unity of the World in Dostoevsky"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 31, 2014, pp. 38–46. (In Russ.)

Kasatkina, T.A. "Vystrel v Khrista u Dostoevskogo i Bloka: kak vozrozhdaetsia nadezhda" ["Shooting Christ in Dostoevsky and Blok: How Hope Is Reborn"]. *Biulleten' Biblioteki "Dom A.F. Loseva"*, issue 18, 2011, pp. 117–121. (In Russ.)

Kasatkina, T.A. *Dostoevskii kak filosof i bogoslov: khudozhestvennyi sposob vykazvaniia* [*Dostoevsky Philosopher and Theologian: The Artistic Way of Expression*]. Moscow, Volodei Publ., 2019. 336 p. (In Russ.)

Kasatkina, T.A. *Katalog vystavki "Zhivet v tebe Khristos. Dostoevskii: obraz mira i cheloveka: ikona i kartina"* [*Catalogue of the Exhibition "Christ Lives in You. Dostoevsky: The Image of the World and Man: Icon and Painting"*]. Available at: <https://philologist.livejournal.com/7323724.html> (Accessed 11 May 2021). (In Russ.)

Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vyschem smysle"* [*On the Poietic Nature the Word. The Ontology of the Word in the Work of*

F.M. Dostoevsky as the Fundament of "Realism in a Higher Sense". Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh Dostoevskogo* [*The Sacred in the Ordinary: The Two-Folded Image in the Works of F.M. Dostoevsky*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

Kasatkina, Tat'jana. *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. Castel Bolognese, Itaca, 2012. 110 p. (In Italian)

Kasatkina, Tatyana. *Christ lives in you. Dostoyevsky. The image of the world and of man: Icons and Paintings*, preface by Julián Carrón, transl. of Maria Corrigan. Castel Bolognese, Itaca, 2012. 110 p. (In English)

Kaufmann, Walter, editor. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre. The basic writings of Existentialism*, ed., with an introd., prefaces, and new transl. by Walter Kaufmann. Cleveland, Meridian Books, New York, Twelfth printing, 1960. 323 p. (In English)

Kazarin, V.P., and M.A. Novikova, and E.G. Krishtof. "Stikhotvoreniie O.E. Mandel'shtama 'Zolotistogo meda struia iz butylki tekla...' (Opyty real'nogo kommentariia)" ["Osip Mandelshtam's Poem 'The Thread of Golden Honey Flowed from the Bottle...' (An Experiment of Real Commentary)"]. *Znamia*, no. 5, 2012. Available at: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/5/k21.html> (Accessed 18 October 2021). (In Russ.)

Khodasevich, V.F. *Nekropol' [Necropolis]*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2001. 315 p. (In Russ.)

Kholl, Menli Palmer. *Sviashchennaia magiia. Sbornik [Sacred Magic. Collection]*. Moscow, Sfera Publ., 2003. 325 p. (In Russ.)

Khondzinskii, P. "'Chistaia liubov' v poucheniiakh startsa Zosimy" ["'Pure Love' in the Teachings of starets Zosima"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 30, part 1, 2013, pp. 423–440. (In Russ.)

Khondzinskii, P. "Dostoevskii kak 'uchitel' Tserkvi." ["Dostoevsky as a 'Teacher of the Church.'"] *Vestnik Russkoi khristianskoi akademii*, vol. 14, issue 2, 2014, pp. 137–146. (In Russ.)

Kolpakova, G. *Iskusstvo Bizantii. Rannii i srednii periody [The Art of Byzantium. Early and Middle Period]*. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2004. 524 p. (In Russ.)

Kori, S. "Smert' v siuzhetnom postroenii romana 'Idiot.'" ["Death in the Plot Structure of the Novel 'Idiot'"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia [Dostoevsky. Materials and Research]*, vol. 14. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997, pp. 130–138. (In Russ.)

Korobova, M.M. "Slovo *rabota* v tekstakh Dostoevskogo: leksiko-graficheskie zametki" ["The Word *Work* in F.M. Dostoevsky's

REFERENCES

Texts: Lexicographical Notes”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (7), 2019, pp. 227–255. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-3-227-255>

Krag, Erik. *Dostoevsky: The Literary Artist*, transl. from the Norwegian by Sven Larr. Oslo and Atlantic Highlands, N.J., Universitetsforlaget and Humanities Press, 1976 [1962]. 317 p. (In English)

Krinit syn, A.B. “Dostoevskii i Shiller. Chast' chetvertaia. Motiv i idei Shillera v ‘Brat'iakh Karamazovykh’: ‘Razboiniki.’” [“Dostoevsky and Schiller. Part Four. Schiller's Motives and Ideas in *The Brothers Karamazov: The Robbers*”]. *Portal-slovo.ru*. Available at: https://www.portal-slovo.ru/philology/46077.php#_ednref12 (Accessed 12 November 2019). (In Russ.)

Kulianu, I. *Drevo gnozia: gnosticheskaia mifologiya ot rannego khristianstva do sovremennogo nihilizma* [*The Tree of Gnosis: Gnostic Mythology from Early Christianity to Contemporary Nihilism*]. Moscow, Kastaliia Publ., 2019. 314 p. (In Russ.)

Lebedev, E. *Trizna. Kniga o E.A. Boratynskom* [*Trizna. A Book on E.A. Boratynsky*]. St. Petersburg, Moscow, Letnii sad Publ., 2000. 288 p. (In Russ.)

Lebon, G. “Psikhologiya tolpy” [“A Psychology of the Crowds”]. *Psikhologiya tolpy* [*A Psychology of the Crowds*]. Moscow, Institute of Psychology RAS Publ., KSP+ Publ., 1999, pp. 15–254. (In Russ.)

Leont'ev, K. *Vostok, Rossiia i Slaviansstvo. Filosofskaia i politicheskaiia publitsistika. Dukhovnaia proza (1872–1891)* [*The East, Russia, and Slavism. Philosophical and Political Journalism. Spiritual Prose (1872–1891)*]. Moscow, Respublika Publ., 1996. 799 p. (In Russ.)

Levina, L.A. “Dva kniazia (Vladimir Fedorovich Odoevskii kak prototip L'va Nikolaevicha Myshkina)” [“Two Princes (Vladimir Fedorovich Odoevsky as a Prototype for Lev Nikolaevich Myshkin)”]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky. Materials and Research*], vol. 14. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997, pp. 139–152. (In Russ.)

Magaril-Il'iaeva, T.G. *Proizvedeniia F.M. Dostoevskogo 1840-kh – nachala 1860-kh godov kak “edinyi tekst”* [*Dostoevsky's Works in 1840s – Beginning of 1860s as a “Single Text”: PhD thesis*]. Moscow, 2019. 181 p. (In Russ.)

Malkov, P. “Prepodobnyi Maksim Ispovednik o edinovremennosti tvoreniia dushi i tela” [“The Venerable Maximus the Confessor on the Singleness of Creation of Body and Soul”]. *Pravoslavie.ru*, 26 August 2016. Available at: <https://pravoslavie.ru/96464.html> (Accessed 08 March 2021). (In Russ.)

Mandel'shtam, O.E. “O prirode slova” [“On the Nature of the Word”]. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [*Complete Works: in 4 vols.*], vol. 2. Moscow, Terra Publ., 1991, pp. 241–259. (In Russ.)

REFERENCES

- Mazur, N.N. “‘Nedonosok’ Baratynskogo” [“Boratynsky’s *Nedonosok*”]. *Poetika. Istoriia literatury. Lingvistika. Sbornik k 70-letiiu Viacheslava Vsevolodovicha Ivanova* [Poetics. History of Literature. Linguistics. Collection for the 70th Anniversary of Vyacheslav Vsevolodovich Ivanov]. Moscow, OGI Publ., 1999, pp. 140–168. (In Russ.)
- Mazzola, E. “Neizbezhnost’ kommentariia: ‘slepye mesta’ perevodchika” [“The Inevitability of Commentary: A Translator’s ‘Blind Spots.’”] *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4, 2018, pp. 107–147. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-4-107-147>
- Meerson, O. “Bibleiskie podteksty u Dostoevskogo kak arbitry pri tolkovanii spornykh mest” [“Biblical Subtexts as Arbiters for Ambiguous Passages”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (7), 2019, pp. 34–51. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-3-34-51>
- Meerson, O. “Khristos ili ‘kniaz’-Khristos? Svidetel’stvo generala Ivolgina” [“Christ or ‘prince-Christ’? General Ivolgin’s Witness”]. Kasatkina, T.A., editor. *Roman F.M. Dostoevskogo “Idiot”: sovremennoe sostoianie izucheniiia. Sbornik rabot otechestvennykh i zarubezhnykh uchenykh* [Dostoevsky’s Novel The Idiot: Current State of Research. Collected Works by Russian and Foreign Scholars]. Moscow, Nasledie Publ., 2001, pp. 42–59. (In Russ.)
- Meerson, O. “Nabokov — apologet: zashchita Luzhina ili zashchita Dostoevskogo?” [“Nabokov the Apologist: A Defence of Luzhin or a Defence of Dostoevsky?”]. Kasatkina, T.A., editor. *Dostoevskii i XX vek: v 2 t. [Dostoevsky and the 20th Century: in 2 vols.]*, vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 358–381. (In Russ.)
- Meier, G.A. *Svet v nochi (O “Prestuplenii i nakazanii”). Opyt medlennogo chteniia* [A Light in the Night (About Crime and Punishment). An Experience of Slow Reading]. Frankfurt-am-Main, Posev Publ., 1967. 517 p. (In Russ.)
- Merezhkovskii, D.S. *Sobranie sochinenii: v 20 t. [Collected Works: in 20 vols.]*, vol. 14: *Taina trekh* [The Secret of the Three]. Moscow, Dmitrii Sechin Publ., 2017. 807 p. (In Russ.)
- Mikhailov, A.V. “Priroda i peizazh u Kaspara Davida Fridrikha” [“Nature and Landscape in Caspar David Friedrich”]. Mikhailov, A.V. *Iazyki kul’tury* [The Languages of Culture]. Moscow, Iazyki russkoi kul’tury Publ., 1997, pp. 716–747. (In Russ.)
- Mikhailov, A.V. “Sud’ba veshchei i natiurmort” [“The Destiny of Things and Still Life”]. Mikhailov, A.V. *Obratnyi perevod. Russkaia i zapadno-evropeiskaia kul’tura: problemy vzaimosviazei* [Reverse Translation. Russian and Western European Culture: Problems of Interconnection]. Moscow, Iazyki russkoi kul’tury Publ., 2000, pp. 19–33. (In Russ.)

REFERENCES

Mikhailov, A.V. "Varianty epicheskogo stilia v literaturakh Avstrii i Germanii" ["Variants of Epic Style in the Literature of Germany and Austria"]. Mikhailov, A.V. *Iazyki kult'ury* [*The Languages of Culture*]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1997, pp. 339–376. (In Russ.)

Miliukov, A.P. "Fedor Mikhailovich Dostoevskii" ["Fedor Mikhailovich Dostoevsky"]. *F.M. Dostoevskii v vospominaniiakh sovremennikov: v 2 t.* [*Dostoevsky in the Memories of Contemporaries: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990, pp. 259–290. (In Russ.)

Miłosz, C. *Svedenborg i Dostoevskii (1975)* [*Swedenborg and Dostoevsky (1975)*]. Available at: <https://mylektsii.ru/5-82602.html> (Accessed 04 December 2019). (In Russ.)

Miuller, L. "Obraz Khrista v romane Dostoevskogo 'Idiot.'" ["The Image of Christ in Dostoevsky's Novel *The Idiot*"]. *Evangel'skii tekst v russkoi literature XVIII–XX vekov* [*The Gospel in Russian Literature in 18th – 20th Century*], issue 2, 1998, pp. 374–384. (In Russ.)

Morson, Gary Soul. "Tempics and *The Idiot*." *Celebrating Creativity: Essays in Honor of Jostein Bortnes*, ed. by Knut Andreas Grimstad & Ingunn Lunde. Bergen, University of Bergen Press, 1997, pp. 108–134. (In English)

Mur'ianov, M.F. "Pushkin i Pesn' pesnei" ["Pushkin and the Song of Songs"]. *Vremennik Pushkinskoi komissii*, 1972 [*The Pushkin Commission Provisional*, 1972]. Leningrad, Nauka Publ., 1974, pp. 47–65. (In Russ.)

Nazirov, R.G. "Vladimir Odoevskii i Dostoevskii" ["Vladimir Odoevsky and Dostoevsky"]. Nazirov, R.G. *Russkaia klassicheskaia literatura: sravnitel'no-istoricheskii podkhod. Issledovaniia raznykh let: Sbornik statei* [*Russian Classical Literature: A Comparative-Historical Approach. Pieces of Research of Different Years: Collected Articles*]. Ufa, RIO BashGU Publ., 2005, pp. 37–41. (In Russ.)

Nikitin, A.L., editor. *Ezotericheskoe masonstvo v sovetskoii Rossii. Dokumenty 1923–1941* [*Esoteric Freemasonry in Soviet Russia. Documents 1923–1941*]. Moscow, Minuvshee Publ., 2005. 536 p. (In Russ.)

Novichenkov, A. "Seksizm, litsermerie, neliubov': chto ne tak s prepodavaniem literatury v shkole" ["Sexism, Hypocrisy, Dislike: What Is Wrong with Teaching Literature at School"]. *Daily Afisha*, 13 March 2017. Available at: <https://daily.afisha.ru/relationship/4797-seksizm-licemerienelyubov-chto-ne-tak-s-prepodavaniem-literatury-v-shkole/> (Accessed 07 September 2021). (In Russ.)

Novikov, V. *Aleksandr Blok* [*Alexandr Blok*]. Moscow, Molodaia Gvardiia Publ., 2010. 362 p. (In Russ.)

Novikova, E. "'Mir spasit krasota' F.M. Dostoevskogo i russkaia religioznaia filosofia kontsa XIX – pervoi treti XX vv." ["Dostoevsky's 'Beauty Will Save The World' and Russian Religious Philosophy End of

REFERENCES

19th – First Third of 20th Centuries”]. Kasatkina, T.A., editor. *Dostoevskii i XX vek: v 2 t. [Dostoevsky and the 20th Century: in 2 vols.]*, vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 97–124. (In Russ.)

[Opul'skaia, L.D.] “Tekstologicheskaiia spravka” [“Textual Note”]. Dostoevskii, F.M. *Prestuplenie i nakazanie [Crime and Punishment]*, ed. by L.D. Opul'skaia and G.F. Kogan, ill. E. Neizvestnyi. Moscow, Nauka Publ., 1970, pp. 733–734. (In Russ.)

Orlov, Vl. “Sny i iav” [“Dreams and Reality”]. *Literaturnoe nasledstvo [Literary Heritage]*, vol. 89: Blok, A. Pis'ma k zhene [Letters to the Wife]. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 11–32. (In Russ.)

Pavolevets, M. “Chto chitali sovetskie shkol'niki” [“What Did the Soviet Pupils Read”]. *Arzamas*, 27 March 2017. Available at: <https://arzamas.academy/mag/412-school> (Accessed 21 March 2021). (In Russ.)

Peace, Richard. *Dostoevsky's Notes from Underground*. Bristol, Classical Press, 1993. 113 p. (In English)

Pisaniia prepodobnogo otsa Ioanna Kassiana Rimliana [The Writings of the Venerable Father John Cassian of Rome], transl. from Latin by Bishop Peter. 2nd ed. Moscow, Afonskii russkii Panteleimonov monastyr Publ., 1892. 652 p. (In Russ.)

Pliukhanova, M.B. “Arkhaika Dostoevskogo u Viach. Ivanova i ego posledovatelei” [“Dostoevsky's Archaicism in Viacheslav Ivanov and His Followers”]. Pliukhanova, M.B., and A.B. Shishkin, editors. *Istoricheskoe i nadvremennoe u Viacheslava Ivanova = Dialettica tra contingenza storica e valore universale in Vjaceslav Ivanov: k 150-letiiu Viach. Ivanova: Desiataia mezhdunarodnaia konferentsiia [The Historical and the Supratemporal in Vjacheslav Ivanov = Dialettica tra contingenza storica e valore universale in Vjaceslav Ivanov: On the 150th Anniversary of Vjacheslav Ivanov: 10th International Conference]*. Salerno, Europa Orientalis, 2017, pp. 103–130. (In Russ.)

Podosokorskii, N.N. “Dostoevskii i ego tvorchestvo v sovremennykh rossiiskikh uchebnikakh istorii” [“Dostoevsky and His Work in Contemporary Russian History Textbooks”]. Kasatkina, T.A., editor. *Dostoevskii i XX vek: v 2 t. [Dostoevsky and the 20th Century: in 2 vols.]*, vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 624–639. (In Russ.)

Podosokorskii, N.N. “Masonskoe okruzhenie F.M. Dostoevskogo” [“Fyodor Dostoevsky's Masonic Environment”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (15), 2021, pp. 215–237. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-3-215-237>

Podosokorskii, N.N. “Napoleonskii mif v romane F.M. Dostoevskogo ‘Idiot’: biografiia generala Ivulgina” [“The Myth of Napoleon in Dostoevsky's

Novel *The Idiot: General Ivolgin's Biography*"]. *Russkaia literatura*, no. 1, 2009, pp. 145–153. (In Russ.)

Podosokorskii, N.N. "Prizraki 'Belykh nochei': mason v pautine posmertia, maikaia utopenitsa i dukh tsaria Solomona" ["The Ghosts of *White Nights*: A Freemason in the Net of Afterlife, The Maiden Drowned in May and the King Solomon's Spirit"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (7), 2019, pp. 88–116. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-3-88-116>

Ponomarev, E.R. "F.M. Dostoevskii v sovetskoj shkole" ["F.M. Dostoevsky in the Soviet School"]. Kasatkina, T.A., editor. *Dostoevskii i XX vek: v 2 t. [Dostoevsky and the 20th Century: in 2 vols.]*, vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 612–624. (In Russ.)

Ponomarev, E.R. "Literatura v sovetskoj shkole kak ideologiya povsednevnosti" ["Literature in the Soviet School as an Ideology of Everyday Life"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 3, 2017, pp. 120–138. Available at: <https://slovesnik.org/kopilka/stati/literatura-v-sovetskoj-shkole-kak-ideologiya-povsednevnosti.html> (Accessed 18 March 2021). (In Russ.)

Priima, I.F. "Dostoevskii i Solov'ev: problema vlianiia" ["Dostoevsky and Solovyev: A Problem of Influence"]. *Vestnik MGOU. Seriya: Russkaia filologiya*, no. 3, 2016, pp. 94–104. (In Russ.)

Rozanov, V.V. "Chem nam dorog Dostoevskii? (1911)" ["Why Is Dostoevsky Dear to Us? (1911)"]. *Vlastitel' dum. F.M. Dostoevskii v russkoi kritike kontsa XIX – nachala XX veka [Mastermind. F.M. Dostoevsky in Russian Critic between 19th and 20th Centuries]*. St. Petersburg, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1977, pp. 270–278. (In Russ.)

Rozanov, V.V. "Opavshie list'ia. Korob 2-i" ["Fallen Leaves. Box no. 2"]. Rozanov, V.V. *Prilozhenie k zhurnalu "Voprosy filosofii": v 2 t. [Supplement to the Journal Voprosy filosofii: in 2 vols.]*, vol. 2: Uedinennoe [Private]. Moscow, Pravda Publ., 1990, pp. 421–629. (In Russ.)

Rudakova, S.V. "Tragediia cheloveka v 'Nedonoske' E.A. Boratynskogo" ["The Tragedy of Man in Boratynsky's *Nedonosok*"]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Istoriia i filologiya*, issue 4, 2013, pp. 9–16. (In Russ.)

Salzmann de, J.M. *Real'nost' Bytia: Chetvertyi Put' Gurdzhieva [The Reality of Being: The Fourth Way of Gurdjieff]*, transl. from English by E. Miroshnichenko. Moscow, Sofiia Publ., 2013. 320 p. (In Russ.)

Scheid J. *Religiia rimlian [The Religion of Romans]*, transl. from French by O.P. Smirnova. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2006. 280 p. (In Russ.)

Schelling, F.W.J. "Sistema trastsendental'nogo idealizma" ["System of Transcendental Idealism"]. Schelling, F.W.J. *Sobranie sochinenii: v 2 t. [Collected Works: in 2 vols.]*, ed. by A.V. Gulygi, vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., pp. 227–489. (In Russ.)

REFERENCES

Schiller, J.Ch.F. "Pis'ma ob esteticheskom vospitanii cheloveka" ["On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters"]. Schiller, J.Ch.F. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected Works: in 7 vols.], vol. 6. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1957, pp. 251–358. (In Russ.)

Sedakova, O.A. "Tema 'doli' v pogrebal'nom obriade (vostochno- i iuzhnoslavianskii material)" ["The Theme of the 'Share' in Funerary Rites (East and South Slavic Material)"]. *Issledovaniia v oblasti balto-slavianskoi dukhovnoi kul'tury: pogrebal'nyi obriad* [Research in the Field of Baltic-Slavic Spiritual Culture: Funerary Rites]. Moscow, Nauka Publ., 1990, pp. 54–63. (In Russ.)

Shchennikov, G.K., and B.N. Tikhomirov, editors. *Dostoevskii: sochineniia, pis'ma, dokumenty: Slovar' spravochnik* [Dostoevsky: Works, Letters, Documents: Dictionary Reference Guide]. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2008. 408 p. (In Russ.)

Shteinberg, A.Z. *Sistema svobody Dostoevskogo* [Dostoevsky's System of Freedom]. Paris, YMCA-Press, 1980. 145 p. (In Russ.)

Silard, L. "Tavrida Mandel'shtama" ["Mandelstam's Tavrida"]. *Krymskii tekst v russkoi kul'ture* [The Crimean Text in Russian Culture]. Conference Proceedings, 4–6 Sept. 2006. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2008, pp. 168–189. (In Russ.)

Skliarov, O.N. "'Gliazhu na grubye remesla...' V. Khodasevicha kak postsimbolistskii tekst" ["'I Look at the Rough Trades...' by V. Khodasevich as a Post-Symbolistic Text"]. *Vestnik PSTGU III: Filologiya*, issue 4 (26), 2011, pp. 56–65. (In Russ.)

Solov'ev, S. *Vospominaniia ob Aleksandre Bloke* [Memories of Aleksander Blok]. Available at: <http://blok.lit-info.ru/blok/vosp/sovremenniki-1/solovev-vospominaniya.htm> (Accessed 19 September 2021). (In Russ.)

Solov'ev, Vl. *Chteniia o bogochelovechestve. Stat'i. Stikhotvoreniia i poema. Iz "Trekh razgovorov...": Kratkaia povest' ob Antikhriste* [Lectures on Divine Humanity. Articles. Verses and a Poem. From "Three Conversations...": A Story of Anti-Christ], ed. by A.B. Muratov. St. Petersburg, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1994. 526 p. (In Russ.)

Surat, I. "Zhil na svete rytsar' bednyi..." ["He Lived a Poor Knight..."]. Moscow, 1990. 165 p. (In Russ.)

Syrovatko, L.V. "F.M. Dostoevskii glazami 'molodogo pokoleniia' russkoi emigratsii" ["Fyodor Dostoevsky in the Eyes of the 'Young Generation' of Russian Emigration"]. Kasatkina, T.A., editor. *Dostoevskii i XX vek: v 2 t.* [Dostoevsky and the 20th Century: in 2 vols.], vol. 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 68–177. (In Russ.)

Tagantsev, N.S. *Ugolovnoe pravo (obshchaia chast')*. Chast' 1. B.m., 1902. § 91. *Vydacha vinovnykh v politicheskikh prestupleniakh* [Criminal Law (General Part). Part 1. B.M., 1902. § 91. Extradition of Perpetrators of Political Crimes]. Available at: <http://www.pravoznavec.com.ua/books/36/2189/28/> (Accessed 17 September 2019). (In Russ.)

Tarasova, N.A. "Faustovskaia stsena v romane Dostoevskogo 'Podrostok'" ["The Faustian Scene in Dostoevsky's Novel *The Adolescent*"]. *Russkaia literatura*, no. 1, 2010, pp. 171–187. (In Russ.)

Tarasova, N.A. "Ustanovlenie teksta na osnovanii grafologicheskogo analiza (na primere chernovykh rukopisei romana Dostoevskogo 'Besy')" ["Critical Study of the Text on the Basis of Graphological Analysis (On the Material of Draft Manuscripts of Dostoevsky's Novel *The Devils*)"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (6), 2019, pp. 191–215. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-2-191-215>

Tarasova, N.A. "Znacheniiie zaglavnoi bukvy v nabornoj rukopisi rasskaza 'Son smeshnogo cheloveka' ('Dnevnik pisatel'ia' F.M. Dostoevskogo za 1877 god)" ["The Significance of Capital Letters in the Typeset Manuscript of 'The Dream of a Ridiculous Man' (Dostoevsky's *A Writer's Diary*, 1877)"]. *Russkaia literatura*, no. 1, 2007, pp. 153–165. (In Russ.)

Tassis, Zh. "Dostoevskii glazami Aldanova" ["Dostoevsky in the Eyes of Aldanov"]. Kasatkina, T.A., editor. *Dostoevskii i XX vek: v 2 t.* [*Dostoevsky and the 20th Century: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 382–405. (In Russ.)

Tikhomirov, B.N. "Diskussionnye voprosy interpretatsii khristianskogo mirovozzreniia Dostoevskogo v svete rabot V.V. Zen'kovskogo" ["Debatable Issues in the Interpretation of Dostoevsky's Christian Worldview in the Light of the Works of V.V. Zenkovsky"]. Kasatkina, T.A., editor. *Dostoevskii i XX vek: v 2 t.* [*Dostoevsky and the 20th Century: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 199–216. (In Russ.)

Tikhomirov, B.N. "Dva slova ob epigrafe k povesti Dostoevskogo 'Belye nochi'" ["Two Words on the Epigraph of Dostoevsky's Short Story *White Nights*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 30 (2), 2013, pp. 161–172. (In Russ.)

Tikhomirov, B.N. "Eshche odin 'optinskii kommentarii' k romanu 'Brat'ia Karamazovy'" ["Another Commentary from Optina Pustyn on the Novel *The Brothers Karamazov*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (9), 2020, pp. 135–145. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-1-135-145>

Tikhomirov, B.N. "Iz tvorcheskoi istorii romana F.M. Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie'" ["From the Creative History of Dostoevsky's

Novel *Crime and Punishment*"]. *Russkaia literatura*, no. 2, 1986, pp. 217–223. (In Russ.)

Tikhomirov, B.N. "Lazar'! griadi von". *Roman F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" v sovremennom prochtenii. Kniga kommentarii* ["Lazarus, Come Out!". A Modern Reading of Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment. Commentary Book*]. 2nd ed., revised and expanded. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2016. 556 p. (In Russ.)

Tikhomirov, B.N. "Lazar', griadi von". *Roman F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" v sovremennom prochtenii. Kniga kommentarii* ["Lazarus, Come Out". A Modern Reading of Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment. Commentary Book*]. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2005. 472 p. (In Russ.)

Tikhomirov, B.N. "O 'khristologii' Dostoevskogo" ["About Dostoevsky's 'Christology'."] *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky. Materials and Research*], vol. 11. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994, pp. 102–122. (In Russ.)

Tikhomirov, B.N. *S Dostoevskim po Nevskomu prospektu, ili literaturnye progulki ot Dvortsovoi ploshchadi do Nikolaevskogo vokzala* [With Dostoevsky on Nevsky Prospect, or Literary Walks from Palace Square to the Nikolaevsky Railway Station]. St. Petersburg, 2012. 261 p. (In Russ.)

Tur'ian, M.A. "Ob epigrafe k 'Bednym liudiam': Modifikatsii reflektiruiushchego / 'razorvannogo' soznaniia" ["About the Epigraph to *Poor Folk*: Modifications of a Reflective / 'Disconnected' Consciousness"]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 14. Leningrad, Nauka Publ., 1997, pp. 88–95. (In Russ.)

Turbin, B.N. *Nezadolgo do Vodoleia* [Shortly before Aquarius]. Moscow, Radisk Publ., 1994. 508 p. (In Russ.)

Vasil'ev, B.A. *Dukhovnyi put' Pushkina* [Pushkin's Spiritual Path]. Moscow, Sam & Sam Publ., 1994. 300 p. (In Russ.)

Vinokur, G.O. "Baratynskii i simbolisty" ["Baratynsky and Symbolists"]. *K 200-letiiu Boratynskogo* [On Boratynsky Bicentenary]. Proceedings from the International Academic Conference 21–23 February 2000 (Moscow – Muranovo). Moscow, IWL RAS Publ., 2002, pp. 28–49. (In Russ.)

Volgin, I. *Poslednii god Dostoevskogo. Istoricheskie zapiski* [*Dostoevsky's Last Year. Historical Notes*]. 4th ed., revised and expanded. Moscow, AST Publ., Zebra E Publ., 2010. 736 p. (In Russ.)

Volovich, V.M. *Masterskaia. Zapiski khudozhnika* [Workshop. Notes from an Artist]. 2nd ed. Ekaterinbug, Autograph Publ., 2017. 601 [4] p. (In Russ.)

Young, S.J. "Kartina Gol'beina 'Khristos v mogile' v structure romana 'Idiot.'" ["Holbein's Painting *The Body of the Dead Christ in the Tomb* in

REFERENCES

the Structure of the Novel *The Idiot*"]. Kasatkina, T.A., editor. *Roman F.M. Dostoevskogo "Idiot": sovremennoe sostoianie izucheniia. Sbornik rabot otechestvennykh i zarubezhnykh uchenykh* [*Dostoevsky's Novel The Idiot: Current State of Research. Collected Works by Russian and Foreign Scholars*]. Moscow, Nasledie Publ., 2001, pp. 28–41. (In Russ.)

Zen'kovskii, V.V. *Osnovy khristianskoi filosofii* [*Fundamentals of Christian Philosophy*]. Moscow, Izdatel'stvo Sviato-Vladimirskogo Bratstva Publ, 1992. 269 p. (In Russ.)

Zolotukhina, O.Iu. "Osobennosti izucheniia Dostoevskogo v sovremennoi shkole" ["Studying Dostoevsky in Contemporary Schools: Peculiarities"]. *Kul'turno-obrazovatel'noe prostranstvo: novye zadachi — novye resheniia* [*Cultural and Educational Space: New Challenges — New Solutions*]. Proceedings of the 2nd All-Russian Academic Conference, 5–6 October 2015. Krasnoiarsk, FGBOU VPO KGAMiT Publ., 2015, pp. 72–80. (In Russ.)

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН

Татьяна Александровна Касаткина

**«МЫ БУДЕМ — ЛИЦА...»
АНАЛИТИКО-СИНТЕТИЧЕСКОЕ ЧТЕНИЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДОСТОЕВСКОГО**

Дизайн обложки:
Д.В. Тихомолова

Компьютерная верстка
А.З. Берништейн

Подписано в печать ##.##.20##
Формат 60×90^{1/16}
Усл.-печ. л. 27,0
Тираж ### экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

Отпечатано в ФГУП Издательство «Наука» (Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6

ISBN 978-5-9208-0712-0



3 785920 807120 >